

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

*A crítica de Arthur Miller às eras Reagan e Bush Jr.: duas comédias políticas no
coração do neoliberalismo*

Thiago Pereira Russo

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para obtenção
do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mayumi Denise
Senoi Ilari.

São Paulo
2020

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.

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

R958c Russo, Thiago Pereira
A Crítica de Arthur Miller às Eras Reagan e Bush Jr.: Duas Comédias Políticas no Coração do Neoliberalismo / Thiago Pereira Russo ; orientador Prof.^a Dr.^a Mayumi Denise Senoi Ilari. - São Paulo, 2020.
260 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 Norte-Americano. 2. Arthur Miller. 3. Ronald Reagan. 4. George W. Bush (Bush Jr.). 5. Neoliberalismo. I. Ilari, Prof.^a Dr.^a Mayumi Denise Senoi, orient. II. Título.

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a todos aqueles que, assim como eu, acreditam na importância do progresso e da evolução, e que enxergam na literatura, no teatro e na educação ferramentas humanizadoras e revolucionárias.

A todas as vítimas do neoliberalismo e de sua violência real e simbólica, a todos os que estiveram e ainda estão às margens da sociedade, mas que nem por um segundo acreditam que é este o lugar que lhes cabe. Àqueles que resistem e lutam por um futuro justo, plural e com igualdade.

Aos meus professores sem os quais eu jamais trilharia um caminho cheio de perguntas, dúvidas, indignações, reflexões, e, sobretudo, de esperança.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, à qual agradeço profundamente pela oportunidade de ter feito o doutorado sanduíche na University of Louisville, no Kentucky. A pesquisa se solidificou significativamente com o período de estudos que fiz nos Estados Unidos.

À Prof^a. Dr^a. Mayumi Denise Senoi Ilari que não somente me aceitou como orientando, mas que acreditou no meu potencial em fazer um projeto ousado que abarcou duas das peças que eu mais queria estudar. Agradeço pelas reuniões de orientação e troca de ideias constantes.

À Professora Livre Docente Maria Sílvia Betti sem a qual a minha vida acadêmica jamais teria tido o rumo que teve, e que também acreditou no meu potencial desde o primeiro contato, quando eu ainda era um jovem recém-graduado. Quero também tornar público o meu eterno e quase inexpressável agradecimento a ela por ter estado ao meu lado, e, sobretudo por mobilizar um “exército” de gente em um dos períodos mais difíceis e dolorosos pelos quais passei (e que está relatado em detalhes no Apêndice B desta tese). Esta tese, Maria Sílvia, vem como resultado de um processo em alguma medida de luto, mas também de luta, de resistência e de denúncia. Meu muito obrigado por tantos *insights* nos momentos de escuridão.

Ao Prof. Dr. Fulvio Torres Flores pela leitura atenta e engajada durante a qualificação, e também pelo enorme apreço por dramaturgia, o que o torna um professor exímio e extremamente interessado pelo que faz.

Ao Prof. Dr. Éwerton de Oliveira por aceitar em participar da banca de defesa, especialmente sendo um pesquisador de alta qualidade de dramaturgia americana, e especialmente de Arthur Miller.

Ao querido e inesquecível Alexandre Feldman (*in memoriam*) que sempre foi um entusiasta do meu trabalho, dando apoio desde a qualificação no mestrado até o momento em que me tornei mestre, e em projetos posteriores, especialmente no nosso compartilhamento de amor pelos escritores israelenses: Yoram Kaniuk, Etgar Keret e Amós Oz. Do meu coração te mando esta mensagem:

ידידי היקר, שתהיה בשלום באיזה מקום שהוא אתה נמצא

Ao Prof. Me. e doutorando em História Econômica (FFLCH–USP) Gian Carlo Hespanhol, meu ex-aluno e amigo, por tantas aulas sobre Teoria Econômica e especialmente sobre keynesianismo e reaganismo.

Aos meus pais e ao meu irmão que sempre me incentivaram, torceram e acreditaram em mim em todos os momentos da minha vida, sempre me apoiando nos estudos e em assuntos não acadêmicos.

Aos meus alunos de inglês, italiano, francês e hebraico, antigos e novos, com os quais aprendi e aprendo, e em especial aos que participaram do curso de extensão que ministrei na FFLCH em 2018: “*O Teatro Norte-Americano no Neoliberalismo: Críticas às Eras Reagan, Bush Jr. e Trump*” com os quais compartilhei e ampliei grande parte desta pesquisa.

Aos meus amigos (são muitos para citar aqui) e aos colegas de pós-graduação: Fabiano Campos, Jonathan Souza, Patrícia Freitas, Roberta Viscardi, Neyde Branco, Eduardo Lima, Viviane Narvaes, Luis Marcio Arnaut, Maíra Malosso, Rodrigo Rosa e, especialmente a Márcio Deus, colega de pós e amigo de longa data, com o qual realizo trabalhos e pesquisa, e com quem divido inúmeras análises de peças teatrais, de filmes, além de choros, risadas e bons momentos.

Aos queridos integrantes da *CiaTeatro Epigenia*: Gustavo Paso, Luciana Fávero, Gláucio Gomes, Erom Cordeiro, Romulo Estrela e André Infante, com os quais tive o prazer e o privilégio de trabalhar quando *O Preço* estreou no Rio de Janeiro.

À Monica Santos pela leitura atenta da versão final da minha tese e pelas sugestões e questionamentos colocados para que eu melhorasse o trabalho.

A special thanks goes to the wonderful and extremely engaged Professor Ann C. Hall, Chair of the Department of Comparative Humanities, and my supervisor at the University of Louisville (KY) to whom I owe a lot. We had great conversations and meetings that helped this thesis mature and thrive. Thank you so very much for the support regarding my work and while I was living in Kentucky, actually since we've met. It is funny how both times we presented papers at different conferences, one at Rollins College (FL) and the other at Ashland University (OH), unbeknown to both of us, and our talks merged. I am also a great admirer of your work and this thesis couldn't have been possible without your help.

Another special thanks goes to one of the best professors I had at the University of Louisville, Dr. Jasmine Farrier, Chair and Professor in the Department of Political Science with whom I have learned many things. The course on American Presidency was excellent and it helped a lot in this thesis.

To the wonderful professors at the UofL: Simona Bertacco (mi piaceva tanto parlare italiano con te), Hilaria Cruz (always worried about the political situation in Brazil and with whom I exchanged so many ideas), Sidney Monroe (for the wonderful classes at the Theater Department), Geoffrey Nelson (for the fabulous classes of theater theory through very dynamic classes and progressive ideas).

I want to thank my dear friend David Palmer for the wonderful support he has given me since we've met and to whom I owe a lot. Many doors have opened thanks to his trust in me and my work. It is always a pleasure to work alongside you, and how can I forget our nice meals in Harrisburg, Winter Park, Ashland, New York City and our play attendance in the production of *The Price*, all filled with great insights and conversations?

And last, but not least, I want to thank Steven Marino whose support has been amazing as well as Chris Bigsby with whom I had great conversations. Thank you, Jane Dominik, Joshua Polster, Nancy Nanney and Sue Abbotson for the wonderful time together in Ohio and for so much reflection on Miller's work.

EPÍGRAFE

O autor e intelectual Cornel West disse que *“a justiça é como o amor se parece em público”*. Costumo pensar que o neoliberalismo é o que a falta de amor se parece enquanto política. Ele se parece com gerações de crianças, predominantemente negras e marrons, criadas em meio a uma paisagem indiferente. Ele se parece com as escolas infestadas de ratos de Detroit. Ele se parece com os canos de água vazando chumbo e envenenando mentes jovens em Flint. Ele se parece com hipotecas encerradas em casas que foram construídas para desabar. Ele se parece com hospitais famintos que se parecem mais com prisões – e prisões superlotadas que são a melhor aproximação da humanidade ao inferno. Ele se parece com a destruição da beleza do planeta como se ele não tivesse valor algum.

Naomi Klein em: *“No is not enough: Resisting Trump's Shock Politics and Winning the World We Need”*, p.91, 2017, tradução nossa.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar a crítica de Arthur Miller às eras Reagan e Bush Jr., observando de que maneira *forma* e *conteúdo* estão dialeticamente relacionados. O dramaturgo se utilizou de um gênero incomum dentro de sua produção escrita, a *comédia*, e apesar de ambas as peças serem em grande medida descartadas por público e crítica, elas estão entre as mais relevantes e poderosas na/para a dramaturgia norte-americana. Em *The Ride Down Mt. Morgan* (1998) Miller escreve uma *tragédia farsesca* como representação da era Reagan, e na qual aponta as consequências das políticas econômicas (*Reaganomics*) nos anos do nascimento do neoliberalismo no eixo anglo-americano, com Ronald Reagan nos Estados Unidos, e Margaret Thatcher no Reino Unido. Em *Resurrection Blues* (2002) Miller escreve uma *sátira política* para criticar um imperialismo militarista que se desvelaria nos anos posteriores, fazendo uma crítica ácida ao *capitalismo espetacular* e à sua base neoliberal, endossados pelas políticas de George W. Bush (Bush Jr.). Tendo a América Latina, como espaço em que a ação acontece, a peça recorre ao nascimento do neoliberalismo através das Ditaduras militares da direita que tiveram início nos anos 1960. Ambas as peças mapeiam momentos cruciais da história do neoliberalismo, sendo simultaneamente *diagnóstico* e *prognóstico* das eras às quais se relacionam, além de elucidar o momento atual de ascensão do conservadorismo político e social, do autoritarismo, e da racionalidade neoliberal antidemocrática que tem marcado fortemente o século XXI.

Palavras-Chave: Arthur Miller. Teatro. Dramaturgia Americana. Neoliberalismo. Ronald Reagan. Bush Jr.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to analyze Arthur Miller's critique of the Reagan and Bush Jr. eras, observing how *form* and *content* are dialectically related. The playwright has used an unusual genre within his written production, *comedy*, and although both plays are largely dismissed by audiences and critics alike, they are among the most relevant and powerful ones in/for the American drama. In *The Ride Down Mt. Morgan* (1998) Miller writes a *farcical tragedy* as a representation of the Reagan era, in which he points to the consequences of the economic policies (*Reaganomics*) in the years of the birth of neoliberalism on the Anglo-American axis, with Ronald Reagan in the United States, and Margaret Thatcher in the United Kingdom. In *Resurrection Blues* (2002) Miller writes a *political satire* so as to criticize a militaristic imperialism that would unfold in the ensuing years, making a caustic critique of the *spectacular capitalism* and its neoliberal base endorsed by the policies of George W. Bush (Bush Jr.). Having Latin America as the space in which the action unfolds, the play resorts to the birth of neoliberalism through the right-wing military dictatorships that began in the 1960s. Both plays map crucial moments in the history of neoliberalism, being simultaneously *diagnosis* and *prognosis* of the eras to which they relate, and they elucidate the current moment of the rise of political and social conservatism, authoritarianism, and the undemocratic neoliberal rationality that has marked the 21st century.

Keywords: Arthur Miller. Theater. American drama. Neoliberalism. Ronald Reagan. Bush Jr.

A crítica de Arthur Miller às eras Reagan e Bush Jr.: duas comédias políticas no coração do neoliberalismo

INTRODUÇÃO	11
-------------------------	----

1 – A ERA REAGAN: HISTÓRIA, POLÍTICA E TEATRO

1.1 – <i>Reaganomics</i> : neoliberalismo injetado nas múltiplas esferas da vida	17
1.2 – O Teatro Norte-Americano na Era Reagan	28

2 – THE RIDE DOWN MT. MORGAN: UMA TRAGÉDIA FARSESCA

2.1 – <i>O caminho dramaturgico de Arthur Miller</i> : de 1964 à subida no <i>Monte Morgan</i> ..	35
2.2 – Escrevendo <i>Mt. Morgan</i>	47
2.3 – Primeiro como tragédia, depois como farsa, ou <i>Arthur Miller</i> : comediógrafo? ...	57
2.4 – <i>Um Enredo Reaganesco</i> : diagnóstico e prognóstico da cultura política norte-americana	68
2.5 – <i>Do Monte Olimpo ao Monte Morgan</i> : personagens à beira do abismo	108

3 – A ERA BUSH JR.: HISTÓRIA, POLÍTICA E TEATRO

3.1 – Militarismo, Guerra ao Terror e Capitalismo Espetacular	125
3.2 – O Teatro Norte-Americano na Era Bush Jr.	133

4 – RESURRECTION BLUES: UMA SÁTIRA POLÍTICA

4.1 – Escrevendo <i>Resurrection Blues</i>	135
4.2 – Arthur Miller e o uso da ironia	142
4.3 – Um enredo comicamente violento	146
4.4 – Personagens a serviço do espetáculo	203

CONSIDERAÇÕES FINAIS	217
-----------------------------------	-----

REFERÊNCIAS	226
--------------------------	-----

APÊNDICES

A – <i>A Descida do Monte Morgan</i> : entre a <i>bigamia</i> e o <i>riso leve</i>	239
--	-----

B – <i>Da caneta ao palco, da arte às armadilhas do neoliberalismo</i> : traduzindo <i>O Preço</i> e o processo nefasto da esfera de produção	246
---	-----

INTRODUÇÃO

Olhar para os anos 1980 é olhar para uma década determinante para compreender não somente o que o neoliberalismo realizou na esfera econômica e social – mas também como modificou profundamente a estrutura de pensamento ou de caráter, para usar o termo de Richard Sennett¹ – do indivíduo. A ideologia neoliberal alterou os rumos da política tanto dentro do território norte-americano como fora dele.

Compreender a ascensão e expansão da ideologia neoliberal e do conservadorismo nos permite entender o caminho que desembocou em uma hipocondria antipolítica geral em que o anti-intelectualismo tornou-se não somente norma de conduta e virtude, mas uma maneira de ler o mundo. O *desmanche neoliberal*, termo cunhado por Christian Laval e Pierre Dardot (2016)², permitiu a ocorrência de alguns dos eventos mais nefastos de nossa história recente: do apoio ao desmonte da educação a um *fascismo amigável*³ que dá boas-vindas à reascensão da intolerância e à morte da ética em vários setores da vida. A esfera política, arena dentro da qual acontecem as mudanças sociais, com suas lutas e seus dilemas, tem sido sistematicamente rejeitada e reduzida à insignificância e apresentado um cenário dentro do qual grevistas são chamados de vagabundos. Nesse contexto, a arte é aplaudida somente quando está politicamente desengajada.

A ascensão da classe empresarial à política, promovida especialmente por conservadores e suas políticas neoliberais, dentro de uma sociedade orientada pelo desejo e pelo consumo desenfreados, permite-nos compreender a eleição de figuras como *Donald Trump* à posição de presidente dos Estados Unidos, a de *João Dória Júnior*⁴ para prefeito da maior cidade da América Latina e,

¹ SENNETT, Richard. *A Corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 1999.

² DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

³ GROSS, Bertram. *Friendly Fascism: The New Face of Power in America*. Boston: South End Press, 1980.

⁴ João Agripino da Costa Dória Júnior é empresário e jornalista. Entrou para a política como secretário municipal de turismo de São Paulo em 1983, durante a gestão de Mário Covas.

posteriormente, governador do estado de São Paulo, e a de Jair Messias Bolsonaro à presidência do Brasil.

Assim, o mundo das imagens, do espetáculo, do consumismo e da alienação encontra um solo fértil em um movimento político que teve papel central para o desenho deste cenário: a ascensão do conservadorismo. Segundo os historiadores Ronald Story e Bruce Laurie, “The central story of American politics since World War II is the emergence of the conservative movement”⁵. O movimento, que desde sempre existiu, ganhou força brutal com as políticas neoliberais implementadas por Ronald Reagan, o ator que se transformou em político, e que defendeu quase que teologicamente o capitalismo *laissez-faire*, fortemente marcado por cortes em programas sociais, defesa da classe empresarial, governo reduzido a nível nacional, mas agressivo em políticas externas, dentre outras medidas que ficaram conhecidas como *Reaganomics*⁶. Tais medidas, que se estenderam pela era Reagan e que serão estudadas com mais profundidade nesta tese, reverberaram nas décadas posteriores, atingindo um ápice letal na Era Bush Jr., com militarismo, fanatismo religioso e espetacularização do capitalismo em níveis nunca vistos antes.

Um dos mais importantes teóricos e comentaristas políticos sobre o período conhecido como era Reagan, Sean Wilentz⁷, define que, em essência o período compreende os anos de 1974 a 2008. Para ele, o período dessa era, que na realidade ainda não terminou, se inicia com a renúncia de Nixon⁸, e se estende até Bush Jr. Na realidade, Wilentz publicou seu livro em maio de 2008

⁵ “A história central da política americana desde a Segunda Guerra Mundial é a emergência do movimento conservador”. STORY, Ronald; LAURIE, Bruce. *The Rise of Conservatism in America, 1945–2000*. Boston/Nova York: Bedford/St.Martin's, 2008, p. 1, tradução nossa.

⁶ KLEIN, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. Nova York: Henry Holt & Company, 2007.

⁷ WILENTZ, Sean. *The Age of Reagan: a history, 1974 –2008*. Nova York: Harper Perennial, 2009.

⁸ O 37º presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon, precisou renunciar por conta do caso *Watergate*. Um dos maiores escândalos da história do país, Watergate foi marcado pela invasão em 1972 à sede do *Democratic National Committee* (DNC) no prédio Watergate em Washington, DC, por cinco homens. Durante a campanha eleitoral, cinco pessoas foram detidas quando tentavam fotografar documentos e instalar aparelhos de escuta no escritório do partido democrata. Posteriormente, descobriu-se que Nixon sabia do crime e tentou encobri-lo ao fornecer gravações editadas de conversas para as autoridades, mas a Suprema Corte ordenou que ele fornecesse as gravações originais, as quais confirmavam sua ciência sobre o caso. Nixon renunciou ao cargo para não ser deposto via *impeachment*. O caso é retratado em algumas produções cinematográficas e teatrais, dentre as quais vale destacar: *All the President's Men* (1976), de Alan J. Pakula, cujo título em português é *Todos os Homens do Presidente*; *Nixon* (1995), de Oliver Stone; e *Frost/Nixon* (2008), de Ron Howard, e baseado na peça homônima de 2006, do dramaturgo e roteirista inglês Peter Morgan.

e acreditou que Barack Obama pudesse, se não quebrar, pelo menos enfraquecer os efeitos da tradição reaganesca neoliberal, o que não aconteceu. Na realidade, o primeiro presidente negro dos Estados Unidos não só expandiu e fortificou o que Sheldon Wolin (2008) chamou de *Democracy Inc*⁹, uma democracia corporativa, como matou mais do que Bush Jr. em guerras fora dos Estados Unidos.

O conservadorismo, que fortemente endossou as políticas neoliberais, sempre existiu, especialmente como uma forma de retaliação às políticas do *New Deal*¹⁰, mas a partir do início dos anos 1970 se intensificou e se espalhou com organizações, grupos, movimentos e lobistas: “By the turn of the 1970s, however, the movement had expanded from economic conservatism and militant anticommunism to social conservatism”¹¹.

O conservadorismo social passou a enxergar o mundo por lentes maniqueístas que, apoiadas nesta época pelo partido republicano e sua política neoliberal, utilizando-se da retórica do *American Dream*, celebravam o individualismo, que desta vez vinha injetado com um otimismo extremo, e bem recheado de espetacularidade pelo ator que agora ascendera à posição de presidente.

O teatro norte-americano não passou ileso neste processo, visto que, como dissemos, o conservadorismo disseminou-se em vários setores da vida. O teatro comercial refletia em larga escala o otimismo e a prosperidade que o *grande comunicador*, Ronald Reagan, passava em seus discursos sobre a situação econômica e social do país. O que se verificava nos palcos, como exploraremos no capítulo 1, eram espetáculos que privilegiavam uma superestrutura de produção que envolvia efeitos especiais, grandes cenários, músicas e danças. Entretanto, do solo em que se apoiavam tais espetáculos,

⁹ As ideias de Wolin (2008), que serão exploradas no capítulo 1, versam sobre a situação da democracia dentro do neoliberalismo, que na realidade é uma democracia corporativa, na qual quem tem voz são na verdade as grandes empresas e os negócios. Seu livro *Democracy Incorporated: Managed Democracy and the Specter of Inverted Totalitarianism* é um marco importante para os estudos da política americana, assim como os livros do historiador Richard Hofstadter.

¹⁰ Reformas que o Partido Democrata implementou nos anos 1930 e deram origem à Segurança Social e ao Estado de bem-estar social, a leis trabalhistas conciliadoras com sindicatos e a agências de regulação a empresas, dentre outras medidas.

¹¹ STORY, Ronald; LAURIE, Bruce. *The Rise of Conservatism in America, 1945–2000*. Boston/Nova York: Bedford/St.Martin's, 2008, p. 2. [Na virada da década de 1970, entretanto, o movimento havia se expandido de conservadorismo econômico e anticomunismo militante para conservadorismo social].

permanecia excluído o debate público, fosse dentro dos palcos, fosse fora deles. Todavia, olhar para a historiografia do teatro norte-americano, especialmente quando se escova a *história a contrapelo* (corroborando a máxima de Walter Benjamin), é um exercício revelador. Houve dramaturgos que buscaram expor a dinâmica que se ocultava por trás do véu otimista proferido no discurso de Reagan: David Mamet, David Rabe, Paula Vogel, Arthur Miller e Tony Kushner são alguns dos dramaturgos que permaneceram atentos à condição farsesca daquela década e aos seus efeitos letais que se desdobrariam posteriormente.

Para fazer uma crítica ao que se apresentava dentro e fora dos palcos, Arthur Miller, sempre muito atento às questões de seu tempo, retoma, uma vez mais, um de seus temas centrais: o *American Dream*. Desta vez, entretanto, como fizera em *The Creation of the World and Other Business* (1972), Miller recorre ao gênero cômico para fazer sua crítica a uma sociedade em que o consumo desenfreado deu início a uma decadência moral e a um processo de despolitização intensos. Com a aliança entre a ideologia neoliberal e o *capitalismo espetacular*¹², poder e competitividade foram levados a todos os setores da vida, inclusive em sua dimensão letal (pelo uso da força armada e do fanatismo religioso), como explicitou-se na gestão Bush Jr., e ao que parece, também na gestão Trump¹³.

A retórica otimista de Reagan enfatizava o materialismo, mesmo quando a situação real provava o contrário do que era dito. Esta dinâmica de afirmar algo contrário ao que se vê, ou seja, esta tentativa de falsear a realidade está na base etimológica da palavra *farsa*. É, portanto, inevitável fazer uma feliz comparação entre a máxima marxista de que a história se repete “*primeiro como tragédia, depois como farsa*”¹⁴, e a própria trajetória dramática de

¹² GILMAN-OPALSKY, Richard. *Spectacular Capitalism: Guy Debord and the Practice of Radical Philosophy*. Nova York: Autonomedia/Minor Compositions, 2011.

¹³ O posicionamento de Donald Trump em relação à Direita Cristã demonstrou ser bastante respeitoso, visto que em uma recente demonstração *da Ku Klux Klan*, o presidente dos Estados Unidos, ao invés de imediatamente condenar os atos racistas, disse ser necessário ouvir os dois lados da história. A reportagem está disponível em: <<http://www.newsweek.com/why-donald-trumps-charlottesville-response-will-continue-haunt-him-652670>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

¹⁴ MARX, Karl. *O Dezoito Brumário de Louis Bonaparte*. São Paulo: Centauro, 2006.

Miller, que aos olhos da crítica, passou de um *Un-American*¹⁵ a um cânone dispensável.

É justamente neste período farsesco do neoliberalismo (reforçado do outro lado do atlântico por Margaret Thatcher, a '*Dama de Ferro*') que Miller, talvez o maior carpinteiro teatral dos Estados Unidos, assim como seu mentor Henrik Ibsen o fora no mundo escandinavo e fora dele, fez uma escolha formal interessante e provocadora: o gênero cômico.

Miller captou com maestria a atmosfera simultaneamente farsesca e trágica dos anos da era Reagan e escreveu, em 1991, *The Ride Down Mt. Morgan* (cuja estreia se deu em Londres) e a revisou para a estreia nos Estados Unidos em 1998. A peça é, em todos os sentidos, um diagnóstico e um prognóstico da cultura política não somente dos anos da era Reagan, mas também do que ela viria a se tornar na Era Bush Jr.

Em março de 2001, em uma palestra, perante um público de 2500 pessoas (dentre as quais estavam *congressistas, políticos, senadores* e a *elite de Washington*), Miller ridicularizou com forte sarcasmo e ironia todos os políticos, mas mais especificamente Ronald Reagan e George W. Bush, vendo-os como atores, desesperados para se apresentarem de forma diferente de quem realmente eram.

No ano seguinte, em 2002, Miller apresenta *Resurrection Blues* para fazer uma *sátira política* ao espetáculo presente dentro da política, a qual viria a ser uma profecia do que viria a acontecer tanto no Afeganistão como no Iraque, posteriormente. Assim, em *The Ride Down Mt. Morgan* e em *Resurrection Blues*, Miller faz uma de suas críticas mais contundentes ao imperialismo, à despolitização e à espetacularização da sociedade, recorrendo a expedientes cômicos, no coração do neoliberalismo.

Miller propõe no texto (e no palco) um exercício de intensa reflexão e crítica para o leitor (e para o espectador), que precisa ir além daquilo que se

¹⁵ Termo dado a Arthur Miller quando este fora acusado de ter ligações com o comunismo durante a era macarthista dos Estados Unidos. Para maior explicação sobre o termo e seu contexto ver RUSSO, Thiago Pereira. *Análise formal de All My Sons e de An Enemy of the People, de Arthur Miller*. 2014. 225 f. Dissertação. (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

apresenta explicitamente. A genialidade de Miller está, novamente, em sua escolha formal (atrelada dialeticamente ao conteúdo de que trata) que desafia seu público a não se encantar com o que se apresenta na superfície (seja pela situação cômica, seja pela situação trágica, seja pelo riso ou pela lágrima), e conduzi-lo a um processo de investigação intensa sobre a dinâmica da sociedade, seus mecanismos e sua dialética. Com estas duas peças estamos de volta ao ibsenismo tão presente nas obras de Miller, e que o distingue de tantos outros dramaturgos. A escritura de tais peças, utilizando-se do que se verificou na era Reagan (1974-2008) em termos de ações e de suas consequências, é, como em todas as peças de Miller, um chamado à consciência. Desta vez, o exercício dramaturgico que seu teatro político nos propõe é simultaneamente ousado e bastante doloroso.

Esta tese, portanto, coloca-se como um projeto literário e político de resgatar a relevância, a força e a fúria presentes na dramaturgia de Arthur Miller. Ao trazê-lo para o centro do debate, procuraremos mostrar que sua dramaturgia é, de fato, uma necessidade em tempos nos quais a ética e a moral são valores para os quais as pessoas não têm tempo, tampouco interesse de se debruçar sobre eles.

1 – A ERA REAGAN: HISTÓRIA, POLÍTICA E TEATRO

1.1 – *Reaganomics*: neoliberalismo injetado nas múltiplas esferas da vida

O 40º presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, do Partido Republicano, foi certamente uma das figuras mais fundamentais para se entender a atual configuração geopolítica do mundo e seus efeitos sociais (conservadorismo) e econômicos (neoliberalismo) tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil.

Popularmente conhecido como o *Great Communicator*, Reagan empresta seu nome a rodovias, aeroportos, parques, inúmeras escolas, centros médicos, prédios comerciais e até a um porta-aviões da marinha. Reagan fora também porta-voz da *General Electric* (GE), onde somou quatro mil horas discursando para o público pelos Estados Unidos exaltando as virtudes do capitalismo, do progresso tecnológico, do livre mercado e alertando para o perigo do comunismo.

Sua poderosa oratória funcionara a seu favor, pois Reagan havia sido ator¹⁶ e, de fato, trouxe a arte da atuação para o campo da política, ironizada pelas palavras de Miller quando este afirmou que:

Reagan disarmed his opponents by never showing the slightest sign of inner conflict about the truth of what he was saying. Simpleminded as his critics found his ideas and remarks, cynical and manipulative as he may have been in actuality, he seemed to believe every word he said. He could tell you that atmospheric pollution came from trees, or that ketchup was a vegetable in school lunches, or leave the impression that he had seen action in World War II rather than in a movie he had made or perhaps only seen, and if you didn't believe these things you were still kind of amused by how sincerely he said them.¹⁷

¹⁶ Reagan atuou em diversos filmes, dentre eles, os mais conhecidos são: *Dark Victory* (1939); *Knut Rockne, All American* (1940); *Santa Fe Trail* (1940); *Kings Row* (1942); *Bedtime Bonzo* (1951) e *Law and Order* (1953).

¹⁷ Reagan desarmava seus oponentes, nunca mostrando o menor sinal de conflito interno sobre a verdade do que estava dizendo. Tão simplificado quanto seus críticos acharam suas ideias e comentários, cínico e manipulador, como ele deve ter sido na realidade, ele parecia acreditar em cada palavra que dizia. Ele podia te dizer que a poluição atmosférica vinha das árvores, ou que o *ketchup* era um vegetal nos almoços escolares, ou deixar a impressão de que ele tinha visto ação na Segunda Guerra Mundial, ao invés de um filme que ele fizera ou talvez apenas visto, e se você não acreditasse nessas

Eleito governador da Califórnia por duas vezes consecutivas (1967-1971 e 1971-1975), *Dutch*¹⁸ (como era conhecido durante sua adolescência) havia sido informante do FBI (sob o codinome de T-10) com sua então esposa e também atriz, Jane Wyman. Em 1946, eles forneceram ao *Federal Bureau of Investigation* nomes de atores da indústria cinematográfica que eles acreditavam serem simpatizantes do comunismo. Além disso, o homem que se tornaria o presidente que acreditava em discos voadores e que permitia que uma astróloga guiasse a agenda presidencial foi também, durante seis anos (1947-1951 e 1959), presidente do *Screen Actors Guild*¹⁹, onde implementou, em 1947, o *Taft–Hartley Act*²⁰.

Quando Reagan se lançou à campanha presidencial, suas ideias eram orientadas por dois princípios básicos: oposição ao comunismo em países estrangeiros e desejo de encolher um governo grande dentro de casa.

Quando eleito presidente, em 1980, já em sua primeira coletiva de imprensa, ao referir-se à União Soviética, Reagan dissera que “the only morality they recognize is what will further their cause, meaning they reserve unto themselves the right to commit any crime, to lie, to cheat”²¹. A retórica de Guerra Fria, endossada pelo ator de Hollywood, assumia um novo tom mais agressivo e direto. Nove meses depois, em Orlando, na Flórida, Reagan dissera: “I believe that communism is another sad, bizarre chapter in human

coisas você ainda ficava meio entretido com a sinceridade com que ele as dizia. MILLER, Arthur. *On Politics and the Art of Acting*. Nova York: Viking, 2001, p. 38, tradução nossa.

¹⁸ Seu apelido de ‘holandês’ fora dado por seu pai, pois quando criança Reagan tinha a aparência de um ‘garoto gordinho holandês’, cujo corte de cabelo era no estilo ‘*Dutchboy*’.

¹⁹ O *Screen Actors Guild* era um sindicato americano que representava mais de 100 mil diretores de cinema e televisão. Fundado em 1933 com o objetivo de acabar com a exploração trabalhista dos atores de Hollywood, o sindicato desde 2012 juntou-se à *Federação Americana de Artistas de Televisão e Rádio*, o *American Federation of Television and Radio Artists* (AFTRA).

²⁰ A *Lei de Relações de Gerenciamento do Trabalho* (1947), mais conhecida como *Lei de Taft-Hartley*, é uma lei federal que restringe as atividades e o poder dos sindicatos. A premissa é a de que existem práticas trabalhistas injustas, e que tais práticas deveriam ser proibidas, dentre elas: greves violentas, solidárias ou políticas, boicotes, piquetes, e doações monetárias de sindicatos para campanhas políticas.

²¹ “A única moralidade que eles reconhecem é a que avança sua causa, o que significa que se reservam o direito de cometer qualquer crime, de mentir, de trapacear” LESCAZE, Lee. Reagan Denounces Soviets but Speaks Gently of Iran. *The Washington Post*, 30 jan. 1981. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1981/01/30/reagan-denounces-soviets-but-speaks-gently-of-iran/87f96262-78b1-41d7-a409-49f0ac1b3dce/>>. Acesso em: 21 dez. 2019, tradução nossa.

history whose last pages even now are being written”²². Ele denunciou os impulsos agressivos do “*império do mal*”, inclusive recorrendo comicamente à figura de Darth Vader, de *Star Wars*, para ilustrar a seu público de maneira mais didática o que ele queria dizer. Em 1983, Reagan anunciou a criação do SDF (*Strategic Defense Initiative*), um programa apelidado de *Star Wars*, cuja ideia era criar uma espécie de escudo ou guarda-chuva montado no espaço para garantir que mísseis não alcançassem os Estados Unidos.

Em seu primeiro discurso presidencial, Reagan afirmara “in this present crisis, government is not the solution to our problem; government is the problem”²³. Tal frase, que se tornou um dos clichês preferidos dos conservadores da época (e de agora), é tão poderosa que ajudou a eleger figuras que estavam à margem da política para o centro: João Dória Jr. talvez seja o exemplo mais claro disto no Brasil, quando durante sua campanha para prefeito da cidade de São Paulo, em 2016, afirmava que políticos eram escória e que ele, mesmo tendo entrado para a política, era um gestor, um empresário e não um político. O atual e descarado desprezo à atividade política e aos que dela fazem parte, aquilo que Domenico Losurdo chamou de *Hipocondria da Antipolítica*²⁴, fora nutrido fortemente por Reagan durante toda sua carreira:

We are a nation that has a government – not the other way around. [...] our government has no power except that granted by the people. It is time to check and reverse the growth of government, which shows signs of having grown beyond the consent of the governed.²⁵

²² “Eu acredito que o comunismo é outro capítulo triste e bizarro da história da humanidade cujas últimas páginas estão sendo escritas até mesmo agora”. WALDMAN, Michael. *My Fellow Americans: The Most Important Speeches of America's Presidents from George Washington to Barack Obama*. Naperville: Sourcebooks, 2010, p. 253, tradução nossa.].

²³ Nesta crise atual, o governo não é a solução para o nosso problema; o governo é o problema. *First Inaugural Address*, Washington, D.C. January 20, 1981. In: Waldman, Michael. *My Fellow Americans: The Most Important Speeches of America's Presidents from George Washington to Barack Obama*. Naperville: Sourcebooks, 2010, p.249, tradução nossa.

²⁴ LOSURDO, Domenico. *A Hipocondria da Antipolítica: história e atualidade na análise de Hegel*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

²⁵ Nós somos uma nação que tem um governo – e não o contrário. [...] nosso governo não tem poder, exceto aquele concedido pelo povo. É hora de checar e reverter o crescimento do governo, o que mostra sinais de ter crescido além do consentimento dos governados. In: Waldman, Michael. *First Inaugural Address*. Naperville: Sourcebooks, 2010, p. 249, tradução nossa.

Apesar de as origens intelectuais do conservadorismo estarem fincadas na Guerra Fria dos anos 1950, as bases do movimento conservador aparecem como uma retaliação aos movimentos progressistas de contracultura dos anos 1960, como uma reação contra o legado do *New Deal* (criação de pensões de segurança social, compensação de desemprego, direitos sindicais e salário mínimo) e do liberalismo social. O conservadorismo endossado por Reagan nos anos 1980 buscou produzir mudanças em relação à tributação, regulação e ativismo governamental, trazendo a classe empresarial ao centro da política, por meio de políticas neoliberais conhecidas como *Reaganomics*. Waldman (2010) nos diz que: “[...] where Roosevelt chastised businessmen as moneychangers who had defiled civilization’s temple, Reagan extolled them as ‘heroes’”²⁶.

A falácia central contida na *Reaganomics*²⁷ é que os percalços econômicos dos anos 1970 (declínio de manufatura, alta taxa de desemprego e inflação ascendente) eram supostamente o resultado de regulação excessiva dos negócios, de gastos públicos desenfreados e de um sistema de tributação que castrava o espírito empreendedor. Uma comissão organizada pelo *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) reuniu cientistas sociais, especialistas em economia, tecnologia, gestão de negócios, e outras

²⁶ “[...] onde Roosevelt castigou os empresários como cambistas que corromperam o templo das civilizações, Reagan os exaltou como ‘heróis’” WALDMAN, Michael. *My Fellow Americans: The Most Important Speeches of America’s Presidents from George Washington to Barack Obama*. Naperville: Sourcebooks, 2010, p. 246, tradução nossa.

²⁷ Um dos pilares fundamentais da *Reaganomics* é a teoria econômica do *‘Trickle Down’*. Termo que em português é conhecido como *‘Teoria do Gotejamento’*, cuja crença é legitimar o capitalismo *laissez-faire* e os mais ricos. A teoria parte do pressuposto de que basicamente quem está no topo (os ricos) ajudarão quem está mais embaixo (os pobres). Assim, é necessário incentivar grandes empresários a ganhar muito dinheiro para que estes possam proporcionar oportunidades aos mais pobres. Assim, remetendo ao nome de tal crença, gotejam-se os lucros e oportunidades aos que estão mais embaixo economicamente na sociedade. Reagan apoiava-se firmemente nos ensinamentos do economista Milton Friedman, e quando estava em campanha era frequentemente visto com o livro *Capitalism and Freedom* (1962), do economista citado, debaixo do braço. Friedman ganhara o Nobel de economia em 1976, sob fortes vaias e protestos, devido às ideias letais que defendia em sua doutrina de livre mercado, além de seu apoio a Pinochet, no Chile. No dia da cerimônia de premiação dezenas de manifestantes protestaram em oposição à premiação por conta da associação de Friedman à ditadura militar no Chile. Cerca de 300 policiais foram chamados para manter o controle, mas falharam. Um dos manifestantes, vestido de acordo com as exigências requisitadas para entrar no evento, interrompeu a cerimônia gritando que Friedman fosse embora dali e desejou vida longa ao povo chileno. O vídeo da premiação encontra-se disponível em diversos canais do Youtube, e está amplamente relatado em: KARIER, Thomas. *Intellectual Capital: forty years of the Nobel Prize in Economics*. Nova York: Cambridge University Press, 2010.

especialidades, para produzir um estudo exaustivo sobre a situação econômica do país em 1986. Explicando o estudo Kleinknecht nos relata que:

[...] excessive taxes and regulation and high labor costs were not responsible for the loss of America's productive supremacy. Rather it was the myopia of the U.S. industry, the refusal to sacrifice short-term profits in the interest of long-term investment in plant and equipment. [...] the commission found that most of the American firms had lost their competitive position because of poor decisions by executives, not because of macroeconomic factors like taxes and regulation²⁸.

O diagnóstico falacioso de Reagan havia sido desbancado não somente pelos economistas keynesianos, aqueles que defendem um modelo de estado ativo na economia, mas também pela comissão supracitada que concluiu suas considerações apontando explicitamente para a culpabilidade de Reagan:

[...] the commission concluded that the Reagan administration's encouragement of mergers and rampant speculation was feeding into exactly what was wrong with U.S. industry. "Only an extraordinary optimist could believe that the current wave of takeover activity is an efficient way to deal with the organizational deficiencies of American industries," the commission said in its report. "In at least one respect, its tendency to favor short-term horizons, we believe it is part of the problem, not part of the solution"²⁹.

²⁸ [...] Impostos excessivos e altos custos trabalhistas não foram responsáveis pela perda da supremacia produtiva dos Estados Unidos. Pelo contrário, era a miopia da indústria americana, a recusa de sacrificar lucros de curto prazo no interesse de investimentos de longo prazo em instalações e equipamentos. [...] A comissão descobriu que a maioria das empresas americanas havia perdido sua posição competitiva por conta de decisões ruins, não por fatores macroeconômicos como impostos e regulamentação. KLEINKNECHT, William. *The Man Who Sold the World: Ronald Reagan and the Betrayal of Main Street America*. Nova York: Nation Books, 2008, p. xvii, tradução nossa.

²⁹ [...] a comissão concluiu que o incentivo do governo Reagan a fusões e especulações desenfreadas alimentava exatamente o que havia de errado com a indústria dos Estados Unidos. "Somente um otimista extraordinário poderia acreditar que a atual onda de atividades de aquisição é uma maneira eficiente de lidar com as deficiências organizacionais das indústrias americanas", afirmou a comissão em seu relatório. "Em pelo menos um aspecto, sua tendência a favorecer horizontes de curto prazo, acreditamos que seja parte do problema, não parte da solução". Ibid., p. xviii, tradução nossa.

Mesmo com o relatório apontando para os erros da ideologia reaganesca, os oito anos da presidência de Reagan (1981-1989) foram marcados por um crescimento absoluto de riqueza entre os que já eram ricos. Reagan avançou dizendo teimosa e falaciosamente que a economia progredia por conta de empresários bem intencionados que ofereciam empregos, e não por cidadãos preguiçosos que dependiam de vale-refeição e do Estado de bem-estar³⁰. Sua aversão a programas sociais (muitos revertidos em sua gestão) também se estampou em sua rejeição ao marxismo quando Reagan afirmou que “a marcha da liberdade e da democracia deixaria o marxismo-leninismo na pilha de cinzas da história³¹. Ironicamente, como no caso do Brasil atual de Jair Bolsonaro, Ronald Reagan nos lembra Jacoby (2009), tornou-se o primeiro candidato republicano a cortejar abertamente eleitores cristãos conservadores: “The movement of protestant fundamentalists into the Republican party represented a political shift of historic proportions, and political analysts who had ignored the right-wing religious undercurrents during the Other Sixties were taken by surprise”³².

Uma das maiores habilidades de Reagan, como mencionado anteriormente, era a atuação. Em outras palavras, o presidente fazia o que fosse necessário para atingir objetivos políticos. Para Wolin (2008), isto não se restringia apenas à esfera individual de um sujeito que cometia pequenas manipulações, mas tratava-se de efeitos diretos na esfera coletiva que alteraram profundamente a cultura política do país: “Reagan would come to symbolize the emergence of a

³⁰ Reagan frequentemente se apoiava em um caso de fraude, conhecido como ‘*Welfare Queen*’, de uma mulher do Estado do Tennessee, Linda Taylor, que fora acusada de fraude em U\$8.000 e de ter quatro identidades diferentes. Taylor foi condenada por obter ilegalmente 23 cheques da assistência social usando duas identidades falsas e foi condenada, em 1977, a dois a seis anos de prisão. Christopher Borrelli, jornalista do *Chicago Tribune*, comenta que Reagan, fazendo uso político do caso, comentava que ela usava 80 identidades falsas, 30 endereços e 15 números de telefone, o que não era verdade. BORRELLI, Christopher. Reagan used her, the country hated her. Decades later, the Welfare Queen of Chicago refuses to go away. *Chicago Tribune*, Washington, 10 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.chicagotribune.com/entertainment/ct-ent-welfare-queen-josh-levin-0610-story.html>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

³¹ Em um de seus discursos mais incendiários e reacionários Reagan proferiu essas palavras em 8 de junho de 1982: “[...] the march of freedom and democracy which will leave Marxism–Leninism on the ash heap of history [...]”. Disponível em: <<http://www.historyplace.com/speeches/reagan-parliament.htm>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

³² O movimento de fundamentalistas protestantes para o Partido Republicano representou uma mudança política de proporções históricas, e analistas políticos que haviam ignorado as correntes religiosas da direita durante os outros anos sessenta foram surpreendidos. JACOBY, Susan. *The Age of American Unreason*. Nova York: Vintage Books, 2009, p. 186, tradução nossa.

political culture in which lying was merely one component in a larger pattern wherein untruthfulness, make-believe, and actuality were seamlessly woven”³³.

Reagan interpretou o papel de um sujeito simples para conseguir conquistar seus eleitores. Sua retórica otimista, em contraste ao honesto pessimismo de seu adversário e candidato à presidência pelo Partido Democrata, Jimmy Carter, estava fortemente estampada em seu *slogan* de campanha ‘*Make America Great Again*’, recentemente plagiado por Donald Trump nas eleições de 2016, também no Partido Republicano. Carter em seu famoso discurso intitulado ‘*Malaise Speech*’ proferiu as seguintes palavras em 1979:

In a nation that was proud of hard work, strong families, close-knit communities, and our faith in God, too many of us now tend to worship self-indulgence and consumption. Human identity is no longer defined by what one does, but by what one owns. But we’ve discovered that owning things and consuming things does not satisfy our longing for meaning. We’ve learned that piling up material goods cannot fill the emptiness of lives which have no confidence or purpose.³⁴

Este era, de fato, um discurso que os americanos não queriam ouvir. Ronald Reagan estava muito mais sintonizado com o clima do público e com a ideia de negação da realidade. Ao invés de lamentar o superficial interesse próprio de muitos americanos, ele o celebrou como uma virtude. Ele ecoou os ensinamentos do economista conservador Milton Friedman e de seus discípulos da Escola de Economia da Universidade de Chicago, os *Chicago Boys* – que vieram à América Latina nos anos 1970 a fim de pregar o evangelho do mercado livre, e de implementá-lo em um contexto de ditadura –

³³ Reagan viria a simbolizar o surgimento de uma cultura política na qual a mentira era meramente um componente em um padrão mais amplo, em que a falsidade, o faz de conta e a realidade estavam harmoniosamente entrelaçados. WOLIN, Sheldon. *Democracy Incorporated: Managed Democracy and the Specter of Inverted Totalitarianism*. Princeton University Press, New Jersey, 2008, p. 271, tradução nossa.

³⁴ Em uma nação que estava orgulhosa do trabalho duro, de famílias fortes, de comunidades unidas e de nossa fé em Deus, muitos de nós agora tendem a venerar a autoindulgência e o consumo. A identidade humana não é mais definida pelo que se faz, mas pelo que se possui. Mas nós descobrimos que possuir e consumir coisas não satisfaz nosso desejo por sentido. Aprendemos que acumular bens materiais não pode preencher o vazio de vidas que não têm confiança ou propósito. KLEINKNECHT, William. *The Man Who Sold the World: Ronald Reagan and the Betrayal of Main Street America*. Nova York: Nation Books, 2008, p. xxii, tradução nossa.

e que sustentavam que a busca do ganho pessoal era o fundamento da prosperidade. Enquanto John F. Kennedy, em seu discurso inaugural em 20 de janeiro de 1961, havia pedido aos americanos: “Não pergunte o que seu país pode fazer por você. Pergunte o que você pode fazer pelo seu país³⁵”, Reagan virou esse mote de cabeça para baixo, e tirando o foco da esfera coletiva, perguntou em seu discurso de campanha: “Você está melhor do que estava há quatro anos?”³⁶.

Apresentando-se como um grande patriota Reagan apoiava-se no excepcionalismo americano e na imagem de “uma cidade brilhante em uma colina”³⁷. Reagan explicou o que queria dizer com isto:

[...] a tall, proud city built on rocks stronger than oceans, windswept, God-blessed, and teeming with people of all kinds living in harmony and peace; a city with free ports that hummed with commerce and creativity. And if there had to be city walls, the walls had doors and the doors were open to anyone with the will and the heart to get here. That's how I saw it, and see it still.³⁸

O que Reagan deixou de lado em sua utopia é que o solo em que tal cidade brilhante se desenvolveria seria aquele que privilegiaria não o povo, com suas lutas e conquistas, mas uma pequena elite com seus ganhos e privilégios. A impossibilidade de prosperidade igualitária independe de uma cidade

³⁵ Ask not what your country can do for you – Ask what you can do for your country. In: WALDMAN, Michael. *My Fellow Americans: The Most Important Speeches of America's Presidents from George Washington to Barack Obama*. Naperville: Sourcebooks, 2010, p.165.

³⁶ WALDMAN, Michael. *My Fellow Americans: The Most Important Speeches of America's Presidents from George Washington to Barack Obama*. Naperville: Sourcebooks, 2010, p.245.

³⁷ ‘A *Shining City upon a Hill*’ fora um termo usado em seu discurso de despedida, em referência a um peregrino, John Winthrop, para descrever a América que ele imaginava.

³⁸ [...] Uma cidade alta e orgulhosa, construída sobre rochas mais fortes que oceanos, varrida pelo vento, abençoada por Deus e repleta de pessoas de todos os tipos vivendo em harmonia e paz; uma cidade com portos livres, cheia de comércio e criatividade. E se houvesse muros na cidade, os muros teriam portas e as portas estariam abertas para qualquer um com vontade e coração para chegar aqui. Era assim que eu via, e ainda vejo. Discurso de Ronald Reagan em 11 de janeiro de 1989, disponível em: <<https://www.pbs.org/newshour/show/in-his-own-words-president-reagan-the-great-communicator>>. Acesso em: 21 dez. 2019, tradução nossa.

abençoada por Deus e com portas abertas a qualquer um com boa vontade e coração. Ela assim o é porque o solo em que tal cidade se desenvolve é, por natureza, antidemocrático e tem um nome: capitalismo³⁹.

Ken Khachigian, redator dos discursos do ator que ocupou a Casa Branca, atesta o poder de persuasão de Reagan atribuindo seu sucesso, assim como Miller também o dissera, por conta da atuação do presidente: “Ronald Reagan has a sense of theater that propels him to tell stories in their most theatrically imposing manner”⁴⁰.

Miller, comentando sobre a teatralidade do presidente, chegou a dizer que “Reagan had perfected the Stanislavsky method by making a complete fusion of his performance with his personality”⁴¹. A capacidade cínica e cênica de atuação do presidente o levou a um dos escândalos mais significativos da história americana: o caso *Iran-Contra*. Teoricamente sem o consentimento de *Dutch*, os assessores do presidente venderam secretamente armas e mísseis ao Irã em uma tentativa de trocar os reféns americanos por armas⁴². Simultaneamente, os Estados Unidos estavam apoiando as guerrilhas conhecidas como *Contras*, que tentavam derrubar o governo sandinista da Nicarágua. Mesmo com o governo tendo aprovado uma lei que impedia os Estados Unidos de financiar rebeldes, a *Boland Amendment*, os assessores de Reagan pegaram os lucros obtidos com a venda de armas para o Irã para financiar os *Contras*, violando descaradamente a lei. O presidente deu versões diferentes sobre o fato de que não se lembrava ao certo ter autorizado as vendas de armas ao Irã. Quanto ao desvio ilegal de verbas para os *Contras*, Reagan negou categoricamente ter ciência. A *Tower Commission*, que avaliou

³⁹ Neste sentido, os estudos de Ellen Wood, especialmente o que se apresenta em “*Democracia contra capitalismo: a renovação do materialismo histórico*”, são seminais para se entender esta questão. Tal estudo encontra-se nas referências bibliográficas desta tese.

⁴⁰ Ronald Reagan tem um senso de teatro que o leva a contar histórias de maneira mais imponente em termos teatrais. Khachigian, Ken. In: RAPHAEL, Timothy. *The President Electric: Ronald Reagan and the Politics of Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009, p. 207, tradução nossa.

⁴¹ Reagan tinha aperfeiçoado o método Stanislavski, fazendo uma fusão completa de sua performance com sua personalidade. Miller, Arthur. *On Politics and the Art of Acting*. Nova York: Viking, 2001, p.51, tradução nossa.

⁴² A crise dos reféns no Irã foi um impasse diplomático entre os Estados Unidos e o Irã. 52 diplomatas e cidadãos americanos foram mantidos reféns por 444 dias, de 4 de novembro de 1979 a 20 de janeiro de 1981, após um grupo de estudantes iranianos, que apoiavam a Revolução Iraniana, assumirem o controle da embaixada dos Estados Unidos em Teerã. Esta questão está colocada no filme *Argo* (2012), dirigido e estrelado por Ben Affleck.

o escândalo, emitiu um relatório severo em 26 de fevereiro de 1987, culpando Reagan pelo caos que se impunha na Casa Branca e ressaltando que: “It showed a president ignorant of details, unable to remember, and a staff running secret operations with little oversight”⁴³.

Reagan e suas falcatruas, em grande medida, nos remetem ao protagonista de *Mt. Morgan*, Lyman e a seus esquivos (e, metaforicamente, à própria era Reagan), que serão analisados posteriormente em nossa tese. Em 4 de março de 1987, em um pronunciamento na televisão, o presidente aceitou o veredito do relatório da *Tower Commission*, e disse que assumiria total responsabilidade pelas ações de seus subordinados, mesmo não tendo ciência do que estava sendo feito, muito à maneira como prosseguiu Lyman, alegando não compreender sua punição.

As políticas econômicas de Reagan (*Reagonomics*) exacerbaram a desigualdade econômica e social e aprofundaram uma mentalidade classista. O jornalista e comentarista político William Kleinknecht sumariza brilhantemente os efeitos da política de Reagan:

The bitter legacy of Reaganism – the subprime mortgage scandal, the near collapse of the financial system, widening income inequality, the emergence of Lockdown America, the obscene inflation of CEO compensation, the end of locally owned media, Market crashes, blackouts, drug company scandals, rampant greed and materialism – is all around us.⁴⁴

A situação, que ainda hoje é bastante comum especialmente em países onde o neoliberalismo triunfa, é desoladora. O governo Reagan, com seu corte de impostos para ricos e investimentos no setor militar, levou o país a um enorme

⁴³ Mostrava um presidente ignorante dos detalhes, incapaz de se lembrar, e uma equipe executando operações secretas com pouca fiscalização. WALDMAN, Michael. *My Fellow Americans: The Most Important Speeches of America's Presidents from George Washington to Barack Obama*. Naperville: Sourcebooks, 2010, p. 268, tradução nossa.

⁴⁴ O legado amargo do reaganismo – o escândalo das hipotecas, o quase colapso do sistema financeiro, a crescente desigualdade de renda, o surgimento de *Lockdowns*, a inflação obscena da remuneração de CEO, o fim de mídia com propriedade local, quedas de mercado, apagões, escândalos de empresas farmacêuticas, ganância desenfreada e materialismo – estão todos à nossa volta. KLEINKNECHT, William. *The Man Who Sold the World: Ronald Reagan and the Betrayal of Main Street America*. Nova York: Nation Books, 2008, p.ix, tradução nossa.

déficit orçamentário, além do retrocesso por conta de cortes de programas sociais, e eliminação de empregos bem remunerados da classe trabalhadora que eram a espinha dorsal do que havia de mais importante para o país. Reagan convenientemente se “esquecera” que do ponto de vista histórico a prosperidade dos Estados Unidos atingiu seus níveis mais altos em um momento em que havia ativismo governamental, materializado pelo *New Deal*⁴⁵. Ao que tudo indica, para Reagan e conservadores, grandes gastos são antiamericanos quando direcionados para programas sociais, mas patrióticos se canalizados para os beneficiários e defensores do estado corporativo.

Os efeitos sociais de fusões, desregulação⁴⁶, corte de impostos para os ricos, privatização e globalização, medidas adotadas por Reagan, promoveram o enfraquecimento, quando não a total aniquilação do senso de comunidade e, ironicamente, de família (um dos valores centrais para conservadores que, com tais políticas, afastaram o indivíduo do seio familiar para lançá-lo efetivamente à individualidade gananciosa). A consolidação do Estado corporativo em grande medida solapou o comércio gerenciado por pequenos proprietários ou

⁴⁵ Kleinknecht comenta que “Os Estados Unidos saíram da Segunda Guerra Mundial com o homem comum, um herói, o estado de bem-estar social firmemente protegido, e a influência dos sindicatos em um nível bem alto. E, ainda assim, foi também um período de alta formação de capital, aumento de lucros, aumento de produtividade e aumento dos padrões de vida, até mesmo para os pobres e a classe média”. In: KLEINKNECHT, William. *The Man Who Sold the World: Ronald Reagan and the Betrayal of Main Street America*. Nova York: Nation Books, 2008, p. xix, tradução nossa. America came out of World War II with the common man a hero, the welfare state firmly ensconced, and the influence of labor unions at an all-time high. And yet it was also a period of high capital formation, rising profits, rising productivity, and increasing living standards for even the poor and the middle class.

⁴⁶ Harvey comenta que “A desregulamentação permitiu que o sistema financeiro se tornasse um dos principais centros de atividade redistributiva através da especulação, predação, fraude e roubo. Promoções de ações, esquemas de ponzi, destruição estruturada de ativos por meio da inflação, remoção de ativos por meio de fusões e aquisições, promoção de níveis de encargos de dívida que reduziram populações inteiras, mesmo nos países capitalistas avançados, peonagem de dívida, para não dizer fraude corporativa, desapropriação de ativos (invasão de fundos de pensão e dizimação por ações e colapsos corporativos) por crédito e manipulação de ações – tudo isso se tornou uma característica central do sistema financeiro capitalista”. In: HARVEY, David. *Neoliberalism as creative destruction*. The Annals of the American Academy of Political and Social Science, vol. 610, 2007, p. 36-37. [Deregulation allowed the financial system to become one of the main centres of redistributive activity through speculation, predation, fraud and thievery. Stock promotions, ponzi schemes, structured asset destruction through inflation, asset stripping through mergers and acquisitions, the promotion of levels of debt incumbency that reduced whole populations, even in the advanced capitalist countries, to debt peonage, to say nothing of corporate fraud, dispossession of assets (the raiding of pension funds and their decimation by stock and corporate collapses) by credit and stock manipulations – all of these became central features of the capitalist financial system].

por famílias, e *Reagan*, como ironiza Kleinknecht [...] “blithely ushered in an age of impermanence”⁴⁷.

1.2 – O Teatro Norte-Americano na Era Reagan

Tendo enfraquecido leis trabalhistas, desfeito sindicatos e demitido mais de 11 mil controladores de voo por conta de uma greve em 1981, Reagan promoveu valores comerciais neoliberais para diversos setores da sociedade. Setores sem fins lucrativos, saúde, política, escolas públicas, rádio e televisão públicas e outros foram tomados pela ética mercadológica, e o neoliberalismo viu-se injetado nas múltiplas esferas da vida. Ao invés de políticas públicas influenciarem o setor corporativo para atender às necessidades da sociedade, a sociedade passou a ser moldada para atender às necessidades do setor corporativo. Kleinknecht comenta em uma entrevista à rádio *Ring of Fire*⁴⁸, em 2009, que Reagan traiu inclusive os ideais mais tradicionais dos conservadores:

Os conservadores tradicionais na primeira metade deste século desconfiavam de grandes corporações tanto quanto desconfiavam do governo e do trabalho, porque o que as grandes corporações fazem é pisotear nos valores naturais deste país, e eles não se orgulham de negócios e propriedades privadas pequenas.⁴⁹

A contrarrevolução de Reagan e sua mudança política e social puderam também ser vistas em diversos setores da cultura: no teatro, no cinema, na televisão e em programas de rádio. Os palcos americanos não passaram ilesos por este processo e, em grande medida, tornaram-se um espelho da ideologia

⁴⁷ [...] alegremente inaugurou uma era de impermanência. KLEINKNECHT, William. *The Man Who Sold the World: Ronald Reagan and the Betrayal of Main Street America*. Nova York: Nation Books, 2008, p. xii, tradução nossa.

⁴⁸ O *Ring of Fire* começou como um programa semanal de rádio em 2004, com o objetivo de expor bandidos de *Wall Street*, criminalidade ambiental, falha na mídia corporativa e histórias políticas raramente encontradas na grande mídia. Desde sua formação tem se expandido em uma rede multimídia para receber as últimas notícias, comentários e análises progressistas. Fonte: <<https://www.trofire.com/>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

⁴⁹ Transcrição e tradução nossa de um trecho da entrevista de Kleinknecht concedida a Mike Papantonio, advogado, escritor, apresentador de televisão e de rádio. Disponível em: <<https://youtu.be/abjSW-iJcNA>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

reaganista. Um fato notório é que o teatro comercial mudou decisivamente assim como sua contraparte não comercial, o teatro regional sem fins lucrativos.

Tal mudança não diz respeito somente ao conteúdo das peças apresentadas, mas trata da própria atividade teatral. Em entrevista a Chris Hedges, a dramaturga e diretora texana Karen Malpede expôs a situação do teatro desde o início da era Reagan:

When Ronald Reagan was elected [president] in 1980, he immediately ordered National Endowment of the Arts grants to small — read leftist — theaters be abolished. Reaganism eroded the public perception that a great democracy deserves great art. “Without government support for funding innovation and the non-commercial, the theater began to institutionalize and to censor itself,” Malpede went on. “The growing network of regional theaters became ever more reliant upon planning subscription seasons which would not offend any of their local donors, and the institutional theaters began to function more and more as social clubs for the wealthy and philanthropic. Sometimes, there was a breakthrough. ‘Angels in America’ was one — the result, too, of an aggressive gay activist movement. But to a large degree, the theater no longer wanted to shake people up. The institutional theaters began to ‘develop’ plays — a process geared to securing grants from the few foundations which still, in our age of austerity, fund the arts”.⁵⁰

No Brasil recente também há um movimento similar em que pessoas, refletindo uma má formação de público, e também a ideologia vigente, vão ao teatro em busca de escapismo ou de peças esvaziadas de conteúdos críticos, especialmente *musicais* e comédias *stand-up*, visando beleza visual, efeitos especiais, danças, músicas e o riso pelo riso. O teatro comercial está majoritariamente ancorado nestes elementos e, em geral, vê-se atrelado à ideia de lugares em que pessoas endinheiradas frequentam, o que se aproxima ao

⁵⁰ Quando Ronald Reagan foi eleito [presidente] em 1980, ele imediatamente ordenou a abolição de doações da *National Endowment of the Arts* para pequenos teatros, leia-se esquerdistas. O reaganismo corroe a percepção pública de que uma grande democracia merece grande arte. “Sem o apoio do governo para financiar a inovação e o teatro não comercial, o teatro começou a se institucionalizar e a se autocensurar”, continuou Malpede. “A crescente rede de teatros regionais tornou-se cada vez mais dependente do planejamento de temporadas de assinaturas, que não ofenderiam nenhum de seus doadores locais, e os teatros institucionais começaram a funcionar cada vez mais como clubes sociais para os ricos e filantropos. Às vezes, havia um avanço. ‘Angels in America’ foi um deles – o resultado, também, de um movimento ativista gay agressivo. Mas, em grande medida, o teatro não queria mais sacudir as pessoas. Os teatros institucionais começaram a ‘desenvolver’ peças – um processo voltado para garantir subsídios das poucas instituições que ainda, em nossa era de austeridade, financiam as artes” HEDGES, Chris. *Death of Liberal Class*. Nova York: Nation Books, 2010, p. 97, tradução nossa.

conceito supracitado por Malpede de teatros enquanto “clubes sociais para os ricos”. As recentes megaproduções de musicais na cidade de São Paulo, dentre elas, *O Rei Leão* (2014), *My Fair Lady* (2016), *Os Miseráveis* (2017), *Billy Elliot* (2019) e *O Fantasma da Ópera* (2019) foram todas produzidas em teatros pertencentes a marcas de automóveis ou bancos. Correntistas, a propósito, pagam mais barato, e se forem membros *Gold, Platinum, Premium* ou de qualquer outra nomenclatura que soe falsamente importante, muitas vezes ganham ingressos VIP diretamente de seus gerentes de contas. O futuro do teatro comercial, em tempos bolsonaristas, parece ser ainda mais sombrio e perigoso do que o cenário recente citado acima: fundamentalismo cristão, aliado a autoritarismo fascista, marca o retorno da censura⁵¹ em uma nova versão de um dos períodos mais tenebrosos de nossa história em que o conservadorismo reacionário volta a ser protagonista⁵².

Um dado curioso em relação ao teatro americano da era Reagan é que o teatro comercial refletiu a aparente prosperidade nacional dos anos em que o ator comandava o país, projetando uma renda de bilheteria inicial de U\$194.481.091 para U\$263.364.442. Os números, entretanto, são enganosos quando olhados quanto a seu contexto: o aumento radical da arrecadação de bilheteria se deu, não pelo aumento de frequência ou da produção, mas por conta de preços mais altos de ingressos. Woods nos diz que: “Tickets had

⁵¹ O edital de fomento cancelado para séries com temática LGBT para TV é apenas um dos exemplos recentes. Mais informações em: “*Censura, um efeito cascata que corrói a arte no Brasil de Bolsonaro*”, por Beatriz Jucá. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/17/politica/1568751185_533748.html>. Acesso em: 21 dez. 2019.

⁵² O dramaturgo Roberto Alvim, secretário de cultura do governo Bolsonaro e ex-diretor do Centro de Artes Cênicas da Funarte, convocou artistas conservadores para criar uma lista de artistas esquerdistas que têm trabalhos voltados contra os interesses do atual governo. Buscando reacender uma caça às bruxas, Alvim propõe censura a espetáculos liberais e progressistas. Para entender o caso veja: *Roberto Alvim convoca artistas conservadores para criar uma máquina de guerra cultural*, por Jan Niklas, Alessandro Giannini, e Gustavo Maia. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/roberto-alvim-convoca-artistas-conservadores-para-criar-uma-maquina-de-guerra-cultural-23747444>>. Acesso em: 21 dez. 2019. Recentemente Alvim chamou Fernanda Montenegro de sórdida e disse nutrir desprezo pela atriz. O caso, que se tornou um dos mais polêmicos na classe artística pode ser entendido em: “*Apoiador de Bolsonaro, dramaturgo Roberto Alvim ataca Fernanda Montenegro*”. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/apoiador-de-bolsonaro-dramaturgo-roberto-alvim-critica-fernanda-montenegro-e-fala-em-desprezo-pela-atriz.shtml>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

averaged \$17.97 in 80-81. By 88-89, the average had almost doubled to \$32.88. Well beyond 25% in the cost of living”⁵³.

As produções do *The Great White Way*⁵⁴ caíram de 67, em 1980-81, para 29, em 1989. Enquanto 19 novos musicais foram produzidos entre 1980-81, apenas 7 o foram em 1989. É importante notar que as peças em cartaz à época refletiam uma série de tendências e preocupações da era Reagan, sendo expressão direta do neoliberalismo reaganista:

Commercial theatre, traditionally, reinforces the views of its paying customers, rather than challenging them. The views presented during the Reagan era were not dissimilar to those presented by Ronald Reagan himself. The American theatre retreated from the social and political activism of the late 1960s and 1970s as firmly as the general population, reflecting at least an attempt to invalidate a simpler view of society than had been present at the beginning of the decade. With its emphasis on sentimental reworkings of the past, the presentation of ersatz nostalgia and spectacles virtually devoid of meaning, the commercial theatre reinforced many of the themes central to the Reagan Revolution.⁵⁵

Ao invés de provocar o público, os musicais da década como *O Fantasma da Ópera* e *Cats* – respectivamente a primeira e quarta peças com mais tempo em

⁵³ WOODS, Alan. “Consuming the Past: Commercial American Theatre in the Reagan Era”. In: *The American Stage: Social and Economic Issues from the Colonial Period to the Present*. Ed. Ron Engle and Tice L. Miller, Nova York: Cambridge University Press, 1993, p.253. [Os ingressos tinham a média de U\$17,97 em 80-81. Em 88-89, a média quase dobrou para US\$32,88. Muito além de 25% no custo de vida].

⁵⁴ *The Great White Way* é um apelido para uma parte da Broadway no centro de Manhattan, mais especificamente a parte que abrange o *Theater District* (entre as ruas 42 e 53) e a *Times Square*.

⁵⁵ O teatro comercial, tradicionalmente, reforça a visão de seus clientes pagantes, em vez de desafiá-los. As opiniões apresentadas durante a era Reagan não foram diferentes das apresentadas pelo próprio Ronald Reagan. O teatro americano se retirou do ativismo social e político do final das décadas de 1960 e 1970 tão firmemente quanto a população em geral, refletindo pelo menos uma tentativa de invalidar uma visão mais simples da sociedade do que tinha estado presente no começo da década. Com ênfase em refazimentos sentimentais do passado, a apresentação de ersatz nostalgia e espetáculos praticamente desprovidos de significado, o teatro comercial reforçou muitos dos temas centrais da Revolução Reagan]. O termo *ersatz* vem do alemão e significa uma substância artificial usada para substituir algo genuíno ou natural. WOODS, Alan. “Consuming the Past: Commercial American Theatre in the Reagan Era”. In: *The American Stage: Social and Economic Issues from the Colonial Period to the Present*, ed. Ron Engle and Tice L. Miller, 252-266. Nova York: Cambridge University Press, 1993, p.263-264, tradução nossa.

cartaz em toda a história da Broadway⁵⁶ – apresentavam um entretenimento caro e ostentador, cuja maior atratividade não se encontra no enredo ou na ação dramática, mas no espetáculo visual esvaziado de sentido, como um fim em si mesmo. O otimismo de Reagan e as imagens idílicas a que este recorria em seus discursos, especialmente durante a campanha de reeleição presidencial do ator que ocupava a Casa Branca com *It's morning again in America*⁵⁷, encontraram expressão teatral em musicais elaborados com enredos e diálogos simplificados e esvaziados de conteúdo.

A nostalgia, como mencionada por Woods, também foi um elemento que se mostrou presente (e que é a força motriz da retrotopia contida em *'Make America Great Again'*). Houve também *revivals* de peças importantes da dramaturgia americana que serviram como um lembrete das conquistas do teatro no passado.

Muitas das questões sociais que se apresentavam para os americanos na vida cotidiana foram sumariamente marcadas pela quase total ausência nos palcos da Broadway. Não houve, por exemplo, menção a questões relativas ao aborto nas peças comerciais. Enquanto a questão dos sem-teto se apresentou na fracassada produção de *Eastern Standard* (1988), de Richard Greenberg, assuntos sobre o mercado de ações e altas finanças, presentes em *Serious Money* (1988), de Caryl Churchill, eram centrais.

Houve, entretanto, produções que buscaram fazer críticas afiadas ao materialismo autocentrado dos anos 1980 e ao reaganismo. *The Oldest Profession* (1981), de Paula Vogel; *Hurlyburly* (1984), de David Rabe; *Glengarry Glen Ross* (1984) e *Speed-the-Plow* (1988), de David Mamet; e *Angels in America*, de Tony Kushner, são exemplos de trabalhos afiados quanto à percepção do reaganismo e de seus efeitos letais. As produções das

⁵⁶ Dados atualizados em 2019 pelo site oficial da Playbill. “*Longest-Running Shows on Broadway*”, May 5, 2019. Disponível em: <<http://www.playbill.com/article/long-runs-on-broadway-com-109864>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

⁵⁷ *'It's morning again in America'* foi um comercial de campanha política para a reeleição de Reagan, feito em 1984, em que pessoas saindo de suas casas grandes em bairros harmoniosos iam felizes para o trabalho. Algumas dirigindo carros, outras andando de bicicleta. Tudo cercado por um cenário idílico e com uma música melodiosa ao fundo. Pessoas participam de casamento, sorriem e festejam a prosperidade americana, reafirmada pela voz de Reagan ao fundo que narra aos americanos a melhoria do país, concluindo que a nação está mais orgulhosa, mais forte e melhor. O comercial é um retrato fiel do oposto do que a realidade era. O vídeo encontra-se disponível em: <https://www.washingtonpost.com/video/politics/ronald-reagan-morning-in-america-campaign-1984/2018/09/10/e42badbc-b525-11e8-ae4f-2c1439c96d79_video.html>. Acesso em: 21 dez. 2019.

peças de Rabe e de Mamet (com *Speed-the-Plow*) precisaram contar com grandes estrelas em seus elencos como estratégia para atrair público: a primeira com as atrizes Sigourney Weaver e Cynthia Nixon, e a segunda com a cantora Madonna⁵⁸.

Na mesma década em que Reagan traía o cidadão médio americano em prol do setor empresarial e que Thatcher, do outro lado do atlântico, na Inglaterra, afirmava que “there is no such thing as society”⁵⁹, Miller decidiu escrever uma de suas peças mais interessantes que faz um chamado à consciência e à responsabilidade, recorrendo à análise de ações individuais no coletivo: *The Ride Down Mt. Morgan*. Miller dissera que a peça fora escrita em 1991 por uma motivação política, como uma resposta aos anos 1980 de Reagan, quando a ganância se apresentava como boa e o egoísmo como uma virtude. Isto, aliás, confirmado nos discursos de campanha de Reagan, como apontamos anteriormente. E, de fato, Lyman Felt, o protagonista da peça, se aproxima a uma caricatura de invencibilidade, assim como *Peer Gynt*, o anti-herói de Ibsen e imperador de si mesmo.

A afirmação jocosa de Miller de que Reagan havia aperfeiçoado o método Stanislavski refletia uma preocupação genuína do dramaturgo:

Admittedly, we live in an age of entertainment – but is it a good thing that our political life, for one, be so profoundly governed by the modes of theatre, from tragedy to vaudeville to farce? Political leaders everywhere have come to understand that to govern, they must learn how to act.⁶⁰

Entendendo a profunda essência teatralizada e farsesca de Reagan como uma figura que manipulará a realidade para impor à sociedade sua agenda política, Miller escreve uma tragédia farsesca que mostra o reaganismo injetado nesta

⁵⁸ Vale ressaltar que pouco tempo após Madonna ter saído do elenco, a peça encerrou a temporada, o que indica que o público, mesmo buscando uma peça com um conteúdo mais crítico, enchia a peça por conta da presença da cantora no palco. Até hoje, o sistema de estrelas atrai espectadores que querem ver seus ídolos pessoalmente, pagando preços exorbitantes para isso.

⁵⁹ Essa coisa de sociedade não existe. In: HUTCHINSON, Colin. *Reaganism, Thatcherism and the Social Novel*. Nova York: Palgrave, 2008, p.82, tradução nossa.

⁶⁰ Reconhecidamente vivemos em uma era de entretenimento – mas é bom que nossa vida política, por exemplo, seja tão profundamente governada pelos modos de teatro, da tragédia ao vaudeville e à farsa? Os líderes políticos em todos os lugares passaram a entender que, para governar, precisam aprender a atuar. MILLER, Arthur. *On Politics and the art of acting*. Nova York: Viking, 2001, p.4, tradução nossa.

mesma sociedade. Ao mapear e expor a essência do homem dos anos 1980 através das personagens de *Mt. Morgan*, Miller expõe a dinâmica de como as políticas conservadoras e reacionárias de Reagan penetraram o tecido social, modificando relações interpessoais, a psique e a cultura política dos Estados Unidos para sempre. Miller nos traz uma de suas peças mais interessantes (e mais negligenciadas pela crítica e pelo público) e faz dela um importante instrumento para se entender a condição atual que marca nossa contemporaneidade.

2 – *THE RIDE DOWN MT. MORGAN*: UMA TRAGÉDIA FARSESCA

2.1 – *O caminho dramático de Arthur Miller: de 1964 à subida no Monte Morgan*

Arthur Miller, o renomado dramaturgo norte-americano nascido em 1915, teve uma carreira bastante sólida e que resistiu às questões críticas, às questões comerciais e à censura imposta pela HUAC⁶¹, que o acusou de comunismo e o apelidou de *Un-American*, o dramaturgo antiamericano.

Miller permaneceu fiel, ao longo de sua carreira de dramaturgo, a uma tradição de dramaturgia pautada no estudo de Ibsen e de grandes tragediógrafos gregos e é, assim, considerado um dos intelectuais mais importantes dos Estados Unidos. Desde o tempo em que estudava na *Universidade de Michigan* (1934-1938), ainda como graduando, Miller já dava sinais de seu apreço por tal tradição e desenvolveu seu trabalho apoiado em uma relação dialética entre *forma* e *conteúdo*. Em sua trajetória dramática, experimentalismo formal e seu atrelamento a temas específicos são marcas fortes de sua arte que busca sempre retirar as pessoas da letargia, explicitando não somente o que a sociedade é, mas também seu funcionamento⁶². Em *All My Sons* (1947), por exemplo, Miller se utilizou do *realismo Ibseniano* para criticar a guerra e o lucro que se fizera com ela; em *Death of a Salesman* (1949), do *expressionismo*, para falar sobre o capitalismo e suas consequências; e em *The Crucible* (1953), de *recursos épicos* para falar sobre macarthismo e herança puritana. Mesmo com críticas, sua carreira dentro dos Estados Unidos e fora dele ganhara grande destaque e lhe conferia certo *status* como um dos autores canônicos do drama moderno americano, principalmente por suas peças conhecidas como “The Big Four⁶³”: *All My Sons*

⁶¹ HUAC é o termo que designa a ‘House Un-American Activities Committee’, cuja correspondência em português é ‘Comitê de Atividades Antiamericanas’.

⁶² Sua dramaturgia, comumente chamada de “social”, é, segundo Mason (2011, p. 2), “política”, visto que “enquanto o drama social é sobre a sociedade, então o drama político é sobre sua dinâmica: suas lutas, sua dialética e sua evolução”.

⁶³ Termo frequentemente mencionado em referência às peças que foram escritas no período de 1947 a 1956, também conhecidas entre os críticos de Miller como “early plays”, ou “peças iniciais”. Tony Kushner as compilou em um único volume e as publicou pela editora *Library of America* em 2006, sob o

(1947), *Death of a Salesman* (1949), *The Crucible* (1953) e *A View from the Bridge* (1956). Tais peças, apesar de criticadas em um momento inicial, posteriormente, receberam diversos prêmios, tiveram adaptações fílmicas e televisivas, diversas produções especiais e até hoje recebem reencenações que normalmente esgotam temporadas inteiras mesmo antes de estrear⁶⁴.

Entretanto, ao mesmo tempo em que Miller é leitura obrigatória nos currículos escolares e acadêmicos de seu país natal, ele é, simultaneamente, um desconhecido no que diz respeito às peças posteriores a 1956. Chamaremos de *primeira fase* o período que engloba as peças conhecidas como *early plays* ou *The Big Four*, e a *segunda fase* é o período que engloba as peças de 1964–2004, e que constitui o que os críticos convencionaram chamar de *late plays*, ou *peças tardias*⁶⁵.

Pesquisadores mundo afora e conterrâneos de Arthur Miller conhecem, publicam e discorrem sobre as peças da *primeira fase* como se sua carreira (e suas preocupações sociopolíticas engendradas em sua dramaturgia) se encerrasse após *A View from the Bridge*, em 1956⁶⁶. Entretanto, como nos diz Christopher Bigsby, crítico literário britânico e biógrafo de Arthur Miller, as peças mais importantes e instigantes estão justamente na *segunda fase*: período no qual o ativismo político e literário de Miller encontrou ampla expressão e reconhecimento em solo europeu, principalmente na Inglaterra⁶⁷. Bigsby inclusive mapeia a situação de Miller dentro e fora dos Estados Unidos, apontando que:

título de “*Arthur Miller: Collected Plays 1944-1961*”, que traz também o conto “*The Misfits* (1961)”. Todas as peças desta fase possuem tradução em língua portuguesa, respectivamente sob os títulos de: *Todos eram Meus Filhos* (1947), *Morte de um Caixeiro Viajante* (1949), *As Bruxas de Salém* (1953) e *Um Panorama visto da Ponte* (1956).

⁶⁴ Parte do sucesso de tais reencenações, conhecidas como ‘*revivals*’, pode ser também atribuído ao *star system*, tão presente na indústria cultural norte-americana. Uma das mais recentes reencenações de ‘*A View from the Bridge*’ em 2010, por exemplo, trouxe Scarlett Johansson aos palcos da Broadway e lhe rendeu um ‘*Tony Award*’ como melhor atriz.

⁶⁵ O termo apresenta-se problemático, mesmo sendo usado pelos estudiosos de Miller, visto que apresenta uma noção de atraso ou de posterioridade. Aqui, quando utilizado, se refere às peças escritas após o ano de 1956.

⁶⁶ Chama-nos a atenção a quantidade de coletâneas, estudos, simpósios, palestras, filmes e encenações dedicados às peças da *primeira fase* de Miller e a escassez desses estudos considerando a *segunda fase* de produção do dramaturgo.

⁶⁷ Na virada do milênio, dramaturgos, atores, diretores e críticos britânicos elegeram Arthur Miller como o dramaturgo mais significativo do século XX, com duas de suas peças (*Death of a Salesman* e *The Crucible*) na lista de dez melhores peças.

[...] curiously he had fallen out of favour in his native America for the previous thirty years. His new plays were not well received even as his classic plays of the 1940s and 50s were taught in schools and universities and regularly revived. Elsewhere in the world, however, his plays of the 1970s, [19]80s and [19]90s found a ready audience.⁶⁸

Um exemplo significativo do que nos afirma Bigsby sobre essa rejeição por parte dos americanos é a peça *The Ride Down Mt. Morgan* (1991), um dos objetos desta tese, que teve sua estreia em Londres e chegou aos Estados Unidos somente sete anos depois, em 1998. *Broken Glass*, escrita em 1994 sobre a *Kristallnacht*, a *Noite dos Cristais*⁶⁹, também teve fora do solo americano maior abertura e melhor acolhimento. Enquanto *Broken Glass* teve uma recepção crítica pobre em Nova York, a mesma peça ganhou o *Oliver Award*, na Grã-Bretanha, como melhor peça do ano.

O período posterior a 1956 foi marcado por momentos mais ousados na forma de Arthur Miller se comportar (seu ativismo político e suas preocupações humanitárias tornam-se mais explícitos) e na sua forma de escrever (experimenta novas formas e novos gêneros como o *vaudeville* e a *comédia*). Sua posição, próxima a uma espécie de *existencialismo humanitário*, tem como tema central a questão da responsabilidade, e se combina à posição política ímpar de Miller e a seu talento extraordinário em traduzir isto para a forma de suas peças.

Falando sobre tal período, que se inicia em 1964 com a escritura de *After the Fall*, tal mudança é notada e explicada por Bigsby nos seguintes termos:

Once, in the 1930s, he had embraced a chiliastic view, looking for an immediate transformation of society, a redemptive revolution of thought and action such as that advocated by

⁶⁸ [...] curiosamente ele havia caído em desuso em sua América natal pelos trinta anos anteriores. Suas novas peças não foram bem recebidas, mesmo quando suas peças clássicas dos anos 1940 e anos 50 eram ensinadas nas escolas e universidades e regularmente reencenadas. No resto do mundo, no entanto, suas peças dos anos 1970, 80 e 90 encontraram um público pronto. BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: a critical study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 1, tradução nossa.

⁶⁹ A “*Noite dos Cristais*” ficou historicamente conhecida, pois na noite de 9-10 de novembro de 1938, diversos pogroms (perseguições) ocorreram pela Alemanha e Áustria, resultando em destruição de sinagogas, de lojas judaicas, e agressões contra judeus.

Norman Thomas, six times socialist candidate for the presidency of the United States, whose cry was 'Socialism in our time'. Now, he had moved to what Max Weber called an ethic of responsibility. This remained his position, but in the context of the Holocaust (as reflected in *After the Fall*, *Incident at Vichy*, *Playing for Time* and *Broken Glass*) he was prepared to grant its moral complexity. (...) The progressive vision that had driven him through the 1930s, 40s and 50s, had seemingly foundered [...].⁷⁰

Na verdade, como procuraremos demonstrar, a ética da responsabilidade sempre esteve presente em Miller e isto sempre o manteve muito próximo à matriz dramatúrgica do pai do drama moderno, Henrik Ibsen. Na década de 1960 isto se evidenciou fortemente em três peças do dramaturgo e que foram, contudo, atacadas por críticos norte-americanos que diziam que Miller parecia estar em descompasso e fora de sintonia com seu tempo. Ao invés de falar sobre o *Vietnã* ou sobre os *direitos civis*, Miller escolheu falar sobre o *Macarthismo* e o *Holocausto*, em *After the Fall* (1964) e em *Incident at Vichy* (1964); e sobre a *depressão econômica* em *The Price* (1968)⁷¹. Entretanto, Miller argumenta em *Timebends* (sua autobiografia escrita em 1987), que a *negação*, presente nas três peças, era o problema central daquele momento. Era justamente a negação que estava por trás da atitude americana perante a questão da raça, e que facilitou também a realização de uma guerra imoral no sudeste da Ásia⁷². Seu posicionamento político-dramatúrgico causara grande

⁷⁰ Uma vez, na década de 1930, ele havia abraçado uma visão quase que sagrada, buscando uma transformação imediata da sociedade, uma revolução redentora de pensamento e de ação, como a defendida por Norman Thomas, seis vezes candidato socialista à presidência dos Estados Unidos, cujo grito era "socialismo em nosso tempo". Agora, ele tinha mudado para o que Max Weber chamou de uma *ética da responsabilidade*. Esta permaneceu sua posição, mas no contexto do Holocausto (como refletido em *After the Fall*, *Incident at Vichy*, *Playing for Time* e *Broken Glass*), ele estava preparado para conceder sua complexidade moral. [...] A visão progressista que ele tinha conduzido durante os anos 1930, 40 e 50 anos, tinha aparentemente naufragado [...]. BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: 1962-2005*. The University of Michigan Press: Ann Harbor, 2013, p. 13, tradução nossa.

⁷¹ Sua peça de maior sucesso nos anos 1960 é justamente *The Price*, que simultaneamente se aproxima da arrebatedora *Death of a Salesman* e de *All My Sons*, na qual o passado é lentamente revelado, típico da *técnica analítica*, de Henrik Ibsen. Recentemente a companhia *Roundabout Theatre Company* encenou a peça em Nova York, sob direção de *Terry Kinney*, durante o primeiro semestre de 2017 (de fevereiro a maio).

⁷² Os anos 1960 foram anos em que Arthur Miller se envolveu profundamente no movimento antiguerra. A *Universidade de Michigan*, a de *Yale* e *West Point* o convidaram para falar sobre a guerra. Em 1965, por exemplo, Miller tornou-se presidente do PEN International (uma organização literária

incompreensão em diversos de seus críticos, que não se esforçaram para compreender o que estava além do aparente. Bigsby (2005) comenta os efeitos de tal posicionamento, apontando que:

As a consequence, for some he seemed the product of another age [...]. In Europe, however, where the past is never dead, where history lives on the pulse and totalitarianism has either been centre stage or standing in the wings awaiting its cue, Miller's seems in every way a modern voice. [...] He stages the lives of those baffled by an existence whose meaning frequently evades them but whose struggle to understand and prevail is one of the justifications for an art which itself seeks form in seeming chaos⁷³.

Acreditamos que a abertura e aclamação à dramaturgia tardia de Miller por parte dos europeus possa revelar algo mais profundo, seja das obras em questão, seja daqueles que a acolhem. Um fato curioso e igualmente instigante é que justamente as peças da *primeira fase* de Arthur Miller, inicialmente atacadas frontalmente por críticos de renome como Eric Bentley e Robert Brustein, posteriormente transformaram Miller em um dos maiores dramaturgos dos Estados Unidos. O mesmo potencial, argumenta o biógrafo de Miller, encontra-se nas *“late plays”*:

[...] Critics failed to acknowledge the radicalism of his theatre. He was regarded by some as deeply unfashionable, at odds with the times. Robert Brustein, Richard Gilman, Philip Rahv, John Simon dismissed his new plays as, in the 1940s, Mary McCarthy, Eric Bentley and Eleanor Clarke had rejected his earlier ones.⁷⁴

internacional que advoga por uma imprensa livre e contra a censura e opressão de escritores), tornando-se o primeiro americano a alcançar tal posto. A sigla PEN refere-se a ‘Poets, Essayists and Novelists’.

⁷³ Como consequência, para alguns ele parecia o produto de outra era [...]. Na Europa, no entanto, onde o passado nunca está morto, onde a história é latejante e o totalitarismo ou foi o centro do palco ou está à espreita esperando uma deixa, Miller parece em todos os sentidos uma voz moderna. [...] Ele encena a vida daqueles confusos por uma existência cujo significado frequentemente lhes escapa, mas cuja luta para entender e prevalecer é uma das justificativas para uma arte que busca forma no aparente caos. BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: a critical study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 2, tradução nossa.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 1 [...] Os críticos falharam em reconhecer o radicalismo de seu teatro. Ele foi considerado por alguns como profundamente fora de moda, em descompasso com o tempo. *Robert Brustein, Richard*

Este fato chama a atenção e pode ser de extrema relevância para a reflexão e o amadurecimento no campo dos estudos literários. Os britânicos, de modo geral, têm sido aqueles que enxergam as peças de Miller da segunda fase como trabalhos visionários de um mestre, enquanto a crítica americana tem sido relutante e chorosa em relação a elas, habitualmente dispensando-as e pedindo que Miller retorne a um éden perdido. Um deles, Gerald Weales (1977), chega inclusive a suplicar a Arthur Miller (na ocasião da estreia de *The Archbishop's Ceiling*, em 1977), pedindo pateticamente: "I will settle for the playwright of earlier days. Come home, Arthur Miller, and rediscover the American Maya"⁷⁵.

Por contraste, na Inglaterra, como afirmamos anteriormente, a reputação de Miller só crescia e o tornava um dramaturgo respeitado. Michael Billington (1990)⁷⁶, buscando compreender a diferença, escreveu para o *The Guardian* fornecendo a seguinte crítica cultural:

[Miller] retains to this day . . . the liberal's faith in human perfectibility. But, for all the quintessential American-ness of his themes, he has the European dramatist's belief in the need to ask daunting questions rather than provide comforting answers. In the end, that to me is what makes him such a fascinating writer: he remains totally anchored in American life while challenging almost all of the values and beliefs that make the society tick. He is the late twentieth century's most eloquent critic of the devalued American dream.⁷⁷

Gilman, Philip Rahv, John Simon dispensaram suas novas peças como, na década de 1940, *Mary McCarthy, Eric Bentley e Eleanor Clarke* haviam rejeitado suas peças anteriores.]

⁷⁵ Eu opto pelo dramaturgo de dias anteriores. Venha para casa, Arthur Miller, e redescubra o Maya americano. WEALES, Gerald. "Come Home to Maya: The Stage", *Commonwealth*, 8 de julho 1977, p. 432, tradução nossa. A referência a *Maya* liga o comentário de Weales a "*maya*", significando o poder de criar ilusões.

⁷⁶ Considerado o mais antigo crítico de teatro da Grã-Bretanha, Michael Billington, que também é biógrafo de Harold Pinter, escreve para o *The Guardian* desde 1971.

⁷⁷ [Miller] mantém até hoje... a fé liberal na perfectibilidade humana. Mas, apesar de toda a quintessência da americanidade de seus temas, ele tem a crença do dramaturgo europeu na necessidade fazer perguntas assustadoras, em vez de fornecer respostas reconfortantes. No final, isso para mim, é o que faz dele um escritor tão fascinante: ele permanece totalmente ancorado na vida americana, ao mesmo tempo desafiando quase todos os valores e crenças que fazem a sociedade se mover. Ele é o crítico mais eloquente da segunda metade do século XX do decadente sonho americano. BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller and Company*. Londres: Methuen, 1990, p. 189, tradução nossa.

De um lado, podemos entender esse desinteresse ou cegueira por parte da crítica americana a partir do que Billington coloca, e de outro por meio de um ensaio que o dramaturgo norte-americano Elmer Rice escreve em seu livro *Teatro Vivo* (1962), no qual explica que o teatro nos Estados Unidos nasceu não com origens eclesiásticas, palacianas ou estatais, mas como empreendedorismo comercial e assim se manteve (e se mantém) ao longo dos tempos. O teatro, enquanto atividade comercial acima de atividade de cidadania, rende-se aos ditames das leis de mercado e da demanda do público, que, cada vez mais alienado e despolitizado, busca o entretenimento e o escapismo.

Martin Gottfried, um outro importante crítico e estudioso norte-americano, busca explicações para a diferença entre a melhor aceitação e o acolhimento das peças de Miller por parte dos ingleses do que por parte dos americanos, recorrendo à história do teatro nos dois países. Para tanto, esclarece:

One explanation might lie in the nature of the dramatic experience. Emotional power and theatricality count for much on the American stage, while the dramatic tradition in England is more mental and linguistic. From Shakespeare to the Restoration playwrights and on to Shaw, Wilde, Coward, Orton, Stoppard and Pinter, the British drama has rested on language and ideas. That might explain why word-and-theme-conscious American playwrights such as T.S. Eliot, S. N. Behrman and more recently David Mamet made the transition so successfully. Miller's gift for stageworthy, idiomatic, *characteristic* dialogue was consistently underrated in his own country.⁷⁸

⁷⁸ Uma explicação pode estar na natureza da experiência dramática. Poder emocional e teatralidade contam muito no palco americano, enquanto a tradição dramática na Inglaterra é mais intelectual e linguística. De *Shakespeare* aos '*Dramaturgos da Restauração*' e a *Shaw, Wilde, Coward, Orton, Stoppard* e *Pinter*, o drama britânico apoiou-se em linguagem e ideias. Isso poderia explicar por que dramaturgos americanos de palavra e tema conscientes, tais como *T.S. Eliot, S.N. Behrman* e, mais recentemente *David Mamet* fizeram a transição com tanto sucesso. O dom de Miller para um diálogo merecedor de estar no palco, idiomático, típico foi consistentemente subestimado no seu próprio país. GOTTFRIED, Martin. *Arthur Miller: His Life and Work*. Nova York: Da Capo, 2003, p. 425, tradução nossa.

Comentando esta questão, Robert Brustein⁷⁹ inclusive faz uma comparação dizendo que George Bernard Shaw uma vez declarou que “a Inglaterra e os Estados Unidos são duas nações divididas por uma língua comum”. Com Miller, o crítico ironiza, “nós somos duas nações divididas por um dramaturgo comum”. Ao longo de sua carreira, Miller teve uma relação complexa com a crítica. Sua noção cultural, ideológica e social de crítica – enquanto atividade filosófica, que pensa formal e conteudisticamente os diferentes temas da sociedade – conflitava de maneira direta com as dimensões críticas de teatro vigentes que visavam (e até hoje visam) as questões comerciais e ideologicamente as profetizavam como sucesso ou fracasso.

Para se ter uma breve ideia do que estamos falando, até o final dos anos 1960, até mesmo um crítico de peso como Walter Kerr⁸⁰ declarava que peças que desenvolvessem conceitos sociais e morais, ao invés de buscar simplesmente entreter, por fim levariam o público para fora dos teatros. Miller, todavia, posicionava-se radicalmente contra um teatro que tivesse como proposta somente o entretenimento. No prefácio à sua adaptação da peça *Um Inimigo do Povo*, de Henrik Ibsen, escrito por Miller em 1951, o “antiamericano” chegou a afirmar que a tarefa vital de um dramaturgo era a de “entertain with his brains as well as his heart”⁸¹. Este espírito mais politizado e menos voltado às questões comerciais de seu país nativo fora levado em conta por diversos críticos britânicos⁸² de teatro, que normalmente não tinham a questão comercial no cerne da criação e da produção dramaturgica⁸³.

Miller, assim como seus dramaturgos contemporâneos e não contemporâneos, fora vítima da abordagem psychologizante e biográfica, em que Daniel, seu filho

⁷⁹ BRUSTEIN, Robert. *Millennial Stages: Essays and Reviews, 2001-2005*. New Haven: Yale University Press, 2006, p. 251.

⁸⁰ Walter Kerr foi um prominente e importante crítico da Broadway que também escrevia e dirigia peças e musicais.

⁸¹ “Entreter com o cérebro bem como com o coração”. MILLER, Arthur. *An Enemy of the People*. Nova York: Penguin Books, 1979, prefácio, tradução nossa.

⁸² Na história do drama britânico, o “*In-Yer-Face Movement*”, cujos maiores representantes são *Mark Ravenhill*, *Sarah Kane* e *Anthony Neilson*, é um claro e contemporâneo exemplo de como o teatro britânico apropriou-se das questões de seu tempo para, dramaturgicamente desconstruir e revolucionar um teatro que, desde seus primórdios, já tem em seu bojo um espírito revolucionário. *William Shakespeare*, *George Bernard Shaw* e *Oscar Wilde* são exemplos claros desse espírito que já desde cedo conferiam ao drama britânico uma voz crítica.

⁸³ Martin Gottfried inclusive comenta em seu “*Arthur Miller: His Life and Work*” (op.cit) que o sucesso ou fracasso de uma peça na Inglaterra não dependem de uma avaliação crítica na *London Review*.

com síndrome de Down, e Marilyn Monroe ocupam lugar central⁸⁴. Ao invés de olhar para o objeto, a crítica enxergava aspectos superficiais, ignorando o que havia de mais primordial e central na dramaturgia de Miller: a essência política de suas peças. Stephen Barker oferece outra interessante explicação para a rejeição dos americanos às peças da *segunda fase*, compreendendo que:

America finally does not want to be told that innocence can ever be lost, that a condition of "After the Fall" exists, and so cannot accept Miller's worldview; in America, Miller's vision is thus incompatible with individualistic (yet mask-oriented) American dream. But, in Miller's latter works, the expansive capacities of the individual are increasingly attended to [...].⁸⁵

Tal posicionamento dramaturgicamente sempre pareceu uma contracorrente aos pressupostos culturais norte-americanos *mainstream*, que têm o presente como único período para o qual voltar às atenções⁸⁶. Esta discrepância entre a percepção daquilo que a dramaturgia apresenta e aquilo que é efetivamente enxergado nos leva ao seguinte questionamento: o teatro, talvez, desempenha um papel diferente em diferentes culturas? Houve um momento em que Miller acreditou que, de fato, a Broadway era a prova final, mesmo ele denunciando os produtores da Broadway, a economia do *Great White Way* e o poder

⁸⁴ A tabloidização é tamanha que recentemente, em 2018, o dramaturgo Bernard Weinraub escreveu uma peça chamada *Fall* (Queda) que dramatiza a vida pessoal de Miller e de sua esposa Inge Morath, explorando os motivos pessoais que os levaram a colocar Daniel em uma instituição para cuidados especiais, recomendada pelo médico do recém-nascido. A peça mergulha em um universo pessoal para satisfazer um público ávido por respostas ou informações da esfera privada de Miller. Para Joshua Polster, no entanto, *Fall* foi escrita por um dramaturgo com formação em plágio e estética de imprensa marrom, cujas informações são indocumentadas e sensacionalistas. Sua análise da peça, que se transformou em palestra na University of Ashland, na qual dei uma palestra em outubro de 2019, foi baseada em seu artigo esclarecedor disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/arthmillj.13.2.0129>. Acesso em: 22 dez. 2019.

⁸⁵ A América definitivamente não quer que lhe digam que a inocência pode ser perdida, que a condição de "Depois da Queda" existe, e por isso não pode aceitar a visão de mundo de Miller; na América, a visão de Miller é, portanto, incompatível com o individualista (também mascarado) sonho americano. Mas, nas últimas obras de Miller, as capacidades expansivas do indivíduo são cada vez mais atendidas. BARKER, Steven. "*Critic, Criticism, Critics.*" In: *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge: Cambridge, 1999, p. 270, tradução nossa.

⁸⁶ Nesse sentido, como descobrimos em nossa pesquisa de mestrado, *All My Sons*, por exemplo, fora frequentemente criticada principalmente porque retratava excessivamente o passado e por possuir um ritmo mais lento em que um diálogo aparentemente trivial trazia pouca ou nenhuma ação. Entretanto, o passado e suas consequências são justamente o tema sobre o qual Miller escolheu falar e tornam-se a própria ação, evocada por meio do diálogo pela *técnica analítica* ibseniana.

decisivo do *The New York Times*, cuja posição determinava se uma peça ficaria ou sairia de cartaz, se uma produção de fora da cidade iria para Nova York ou não. Miller não era o único nesta posição: por algum tempo Edward Albee manteve-se firme à crença de que a Broadway fosse seu hábitat natural, por fim reconquistando-a via *teatros regionais* e *Off-Broadway*. Sam Shepard, ao contrário, manteve distância de tal crença. Um fato curioso que o britânico Bigsby destaca é que: “a number of the contemporary male American playwrights, including Sam Shepard, Tracy Letts, Neil Labute and Wallace Shawn, started their careers in England and Sam Shepard continued his career in England [...]”⁸⁷.

O poder da indústria cultural é gigantesco e determinante na história do teatro (e de outras produções culturais). Terry Eagleton, em *A função da crítica*, oferece uma lúcida explicação para a adesão em massa da crítica aos ditames do sucesso comercial, salientando que: “a própria crítica incorporou-se à indústria cultural, como uma espécie de relações públicas sem remuneração, uma parte dos requisitos necessários a qualquer grande empreendimento corporativo”⁸⁸.

Somente a título de contextualização, exploraremos brevemente aqui como se firmou a dramaturgia “tardia” de Arthur Miller, em um curto panorama histórico, durante os anos de 1964 a 1990, para familiarização do leitor.

Como já mencionado, os anos 1960 foram anos em que Miller fora acusado de estar em “descompasso com o tempo”⁸⁹. Contudo, Janet Balakian afirma que talvez Miller seja, de fato, um autor apropriado para a década de 1960:

⁸⁷ Vários dramaturgos americanos contemporâneos, incluindo Sam Shepard, Tracy Letts, Neil Labute e Wallace Shawn, começaram suas carreiras na Inglaterra e Sam Shepard continuou sua carreira na Inglaterra. INNES, Christopher et al. *Introduction*. In: *The Methuen Drama Guide to Contemporary American Playwrights*. Plays and Playwrights series. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2014, p. xiii, tradução nossa. Todos os quatro dramaturgos supracitados estão ligados a um mesmo teatro, o *Royal Court*, conhecido por apoiar o teatro de *John Osborne* (e o novo drama britânico dos anos 1950 e 1960), e que também se tornou um lar para dramaturgos pioneiros como *Caryl Churchill*, *David Edgar*, *David Hare*, *Howard Brenton* e *Timberlake Wertenbaker*. Nos anos 1990, promoveu frequentemente os dramaturgos do movimento ‘*In-Yer-Face*’, em especial *Sarah Kane*.

⁸⁸ EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 99.

⁸⁹ BETTI, Maria Sílvia. *No Compasso do Tempo: Arthur Miller (1915-2005)*. São Paulo: Oficina de Informações, 2005, p. 31-33.

Perhaps Miller's tragic sensibility made him a more appropriate playwright for the sixties than those who wrote for the various avant-garde companies. For him denial was the besetting sin and a confrontation with the past a moral necessity as well as a key to present failures. Avant-garde groups apotheosised the present moment, acknowledging the past only at the level of myth. Arthur Miller, however, shaped by the Greeks and by Ibsen, felt compelled to explore a character's connection with his past and thereby his union with a larger destiny. In Miller's plays of the sixties, as in all of his work, the birds come home to roost, and one's character determines one's fate.⁹⁰

Assim sendo, ao contrário do que afirma a crítica majoritária americana, Miller não estava nem fora de sincronia com seu tempo e nem abandonou sua matriz dramaturgical de antes, como demonstraremos com nossos dois objetos centrais de pesquisa. O fato é que em algumas peças o dramaturgo utilizou-se de outras estruturas formais incomuns ao estilo de escrita que a crítica idealizou. Este, aliás, pode ter sido outro fator (junto ao ideológico) que contribuiu para que a crítica norte-americana o enxergasse como um dramaturgo que perdera sua força, por não se utilizar somente do assim chamado realismo⁹¹.

Nos anos 1960, apesar de Miller estar ativamente envolvido em protestar contra a *Guerra do Vietnã*, em servir como delegado da *Convenção Nacional do Partido Democrático*, e em proteger os direitos dos escritores como

⁹⁰ Talvez a sensibilidade trágica de Miller fez dele um dramaturgo mais apropriado para os anos sessenta do que aqueles que escreveram para os vários grupos de vanguarda. Para ele negação era o pecado constante e um confronto com o passado uma necessidade moral, bem como uma chave para apresentar falhas. Grupos de vanguarda idolatravam o momento presente, reconhecendo o passado apenas no nível do mito. Arthur Miller, no entanto, moldado pelos gregos e por Ibsen, sentiu a necessidade de explorar a ligação de uma personagem com seu passado e, assim, sua união com um destino maior. Nas peças de Miller dos anos sessenta, como em toda a sua obra, os pássaros voltam para o poleiro, e o caráter de uma personagem determina seu destino. BALAKIAN, Janet. *The Holocaust, the Depression, and McCarthyism: Miller in the sixties*. In: *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge: Cambridge, 1999, p. 136, tradução nossa.

⁹¹ Em sua tese de doutorado, Fulvio Torres Flores (2013) constatou, ao estudar a recepção crítica de *Tennessee Williams*, que este só fora "bom" para a crítica americana enquanto escreveu peças que pudessem ser associadas, ainda que de maneira forçada, ao assim chamado "realismo psicológico" e a "dramas familiares", cujos termos a crítica americana usava (e ainda usa) em excesso. Todo o resto ou é parte de uma "experiência juvenil" ou de uma "fase decadente". Parece-nos que Arthur Miller também está atrelado a este padrão de análise que reduz substancialmente o conteúdo sócio-histórico e político de suas peças a um nível em que a busca por uma suposta profundidade psicológica, por assim dizer, e por dados biográficos que fascinam os olhares críticos e muitas vezes excluem o que o texto traz de mais relevante.

presidente do PEN, ele continuou a escrever sobre a *Depressão*, o *Holocausto* e o *Macarthismo*⁹². Conforme já mencionado, tais temas representavam a mesma negação que o envolvimento americano no Vietnã e o racismo revelaram.

A importância em se contextualizar a consolidação desse período inicial da dramaturgia negligenciada de Miller, reside no fato de que tal período foi fundamental para as décadas seguintes (1970, 1980 e 1990) em que Miller apareceria na Europa como um dos dramaturgos mais relevantes do século. Todas as peças, é importante lembrar, fazendo parte de um “círculo crítico desdenhoso” norte-americano, mas que merecem atenção primeiramente porque fora do “círculo” tiveram êxito (na Europa e principalmente na Inglaterra) e porque no Brasil e nos Estados Unidos – tanto no circuito acadêmico, quanto no escolar e no teatral – tais obras seguem na escuridão.

Comentando os anos da década de 1970, o professor de estudos teatrais da Louisiana State University, William Demastes, explica que tal período:

[...] was a decade of nearly devastating turmoil for the United States from which America is in many ways recovering. The American incursion into Cambodia leading to the bloody protests at Kent State University, the withdrawal from Vietnam after years of divisive protest at home, South Vietnam's eventual collapse, Watergate, and the resignation of a president under disgrace all shook the very foundation of a United States that was anything but united.⁹³

⁹² Bigsby (1999) aponta que enquanto na Inglaterra *Tom Stoppard* estava interessado nas possibilidades dramáticas dos múltiplos níveis de realidade e de identidades, Miller com *'After the Fall'* e *'The Price'* estava mais preocupado com suas implicações morais e filosóficas. Enquanto, *Harold Pinter* rejeitava a noção de que eventos pudessem ser verificados, cada uma das peças de Miller dos anos 1960 afirma que existe uma verdade a ser conhecida, caso nos esforcemos ou nos interessemos em buscá-la.

⁹³ [...] foi uma década de turbulência quase devastadora para os Estados Unidos do qual a América está, em muitos aspectos se recuperando. A incursão americana ao *Camboja* levando a protestos sangrentos na *Kent State University*, a retirada do Vietnã depois de anos de protesto divisionista interno, o eventual colapso do *Vietnã do Sul*, *Watergate* e a renúncia de um presidente sob desonra, balançaram o próprio alicerce de um Estados Unidos que não estava em nada unido. DEMASTES, William W. *Miller's 1970s "power" plays*. In: *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge: Cambridge, 1999, p. 139, tradução nossa.

Miller criou nessa década dois trabalhos para o palco que confrontaram e expandiam a divisão cultural de então e de agora: *The Creation of the World and other Business* (1972), em que produz uma espécie de “paródia religiosa”, e *The Archbishop’s Ceiling* (1977). A década de 1980 é aquela em que o dramaturgo escreve diversas peças, e é um período em que particularmente coloca críticas ferozes ao comportamento humano enquanto submetido ao imperativo do dinheiro e suas consequências. Miller escreveu: *The American Clock* (1980), *Elegy for a Lady* (1982), *Some Kind of Love Story* (1984), *I Can’t Remember Anything* (1987) e *Clara* (1987) que provocam o leitor/espectador pela ousadia temática e formal. Talvez o melhor exemplo disso seja *The American Clock* que, em plenos anos 1980, colocou no palco questões referentes à *Depressão Econômica*, na forma épica, com dança e músicas, no estilo *Vaudeville*. Em 1991, refletindo a década que se passara e a questão do reaganismo, Miller nos revela *The Ride Down Mt. Morgan*, e nela faz críticas que até o presente momento não são exploradas por muitos críticos americanos e do mundo todo. A primeira peça que trataremos nesta tese é, sem dúvida, um valioso instrumento de crítica e um testemunho de que o dramaturgo tem um corpo de trabalho coerente, importante e necessário, especialmente em tempos nos quais o neoliberalismo triunfa imperialmente.

2.2 – ESCRREVENDO MT. MORGAN

Dado este panorama introdutório, decidimos então, para esta tese, direcionar o estudo a duas das peças de Miller (*Mt. Morgan* e *Resurrection Blues*) que são, em todos os sentidos, expressões máximas do posicionamento do dramaturgo frente às questões sociais, históricas e políticas que se apresentaram, ao mesmo tempo em que, formalmente, tornaram-se mais complexas, dentro de um cenário que atraiu alguns e repeliu outros. Neste capítulo, nos debruçaremos sobre *Monte Morgan*, cujo conteúdo em certo grau polêmico fora fruto de enorme má compreensão e negligência principalmente por parte dos conterrâneos de Arthur Miller. Para se ter uma breve ideia do que estamos

falando e reforçando o que dissemos até aqui, a peça só chegará aos Estados Unidos sete anos depois de ter sua estreia na Inglaterra. *The Ride Down Mt. Morgan* é um exemplo bastante pungente de uma peça que reflete a falha de críticos (acadêmicos ou não) em reconhecer o radicalismo do teatro de Miller e que não levam em conta, ou não conseguem enxergar, a fascinante dialética entre *forma* e *conteúdo* engendrada nesta peça que lhe rendeu o *Mellon Bank Award* no mesmo ano de sua estreia, em 1991.

A importância em se estudar tal peça reside no fato de que novamente a crítica, e desta vez até o próprio Christopher Bigsby, cai na armadilha psicologizante e autobiográfica, ressaltando pontos que em pouco ou em nada contribuem para a compreensão da força literária de Miller. O biógrafo de Miller nos diz que um dos fatores que pode ter levado Miller a escrever *Mt. Morgan*, além de sua crítica à era Reagan, parece ter sido uma referência a seu amigo e rival Elia Kazan⁹⁴. Bigsby (2005) chega inclusive a fazer referências ao apetite sexual do famoso diretor, insinuando que a personagem Lyman é uma analogia clara a ele, que manteve durante certo tempo um caso extraconjugal. Outro pesquisador importante de Miller, Robert Scanlan, categoriza *Mt. Morgan* em um ciclo que ele próprio nomeou de “*Peças das Esposas Feridas*”⁹⁵, insinuando que a peça focava não na questão da essência do homem da era Reagan e a conexão intrínseca entre as esferas *privada* e *pública* das quais este homem é parte, mas em mulheres que tinham seus corações despedaçados pelos homens. As (des)leituras, por fim, são muitas. Iná Camargo Costa (2001) parece mais do que certa quando menciona que, *com a exceção de Szondi* “[...] e dos ensaios do próprio dramaturgo [...], a crítica da dramaturgia de Arthur Miller ainda tem muito trabalho pela frente”⁹⁶.

Por ora, podemos dizer que a obra se estrutura ao redor do tema da responsabilidade social e materializa-se no texto inserindo crítica de modo simultaneamente farsesco e trágico. Nossa análise levará em conta sua

⁹⁴ A rivalidade mencionada refere-se ao fato de que ambos passaram um longo período sem se falar, pois Kazan havia denunciado supostos comunistas ao *Comitê de Atividades Antiamericanas* (HUAC), incluindo nomes de amigos e escritores. Arthur Miller, felizmente, não fora citado pelo diretor.

⁹⁵ SCANLAN, Robert. *The Late Plays of Arthur Miller*. In: Arthur Miller's America: Theater and Culture in a Time of Change, ed. Enoch Brater. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

⁹⁶ COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin, 2001, p. 141-142.

categorização como simultaneamente próxima à *comédia* e à *tragédia*, investigando seus procedimentos e suas estratégias formais, e sua relação dialética com o conteúdo e sua essência histórico-política e social. Levantaremos elementos constitutivos do texto dramático, tais como: *construção de personagens, tempo, espaço e rubricas*, e analisaremos qual o efeito de tais expedientes na articulação com o conteúdo e sua materialidade histórico-crítica.

O fato de que a peça passou por um longo período de censura nos Estados Unidos possivelmente nos trará reflexões sobre o posicionamento dos críticos literários daquele país ou até mesmo sobre o público (de leitores e/ou espectadores) norte-americanos. O que o contexto europeu tem de diferente em sua representação artística, ou mesmo moral, que fez com que a mesma peça fosse bem acolhida e premiada, enquanto em seu país natal a peça não gerou interesse? Como explicar o fato de que Miller é descartado por seus conterrâneos⁹⁷, ao mesmo tempo em que o maior número de peças do *The National Theatre* de Londres, com a exceção de Shakespeare, é de Arthur Miller?

Quatro anos após a estreia da peça em Londres, ou seja, em 1995, Miller comenta que a peça havia feito sucesso na Alemanha e na França, mas ainda não apresentava interesse por parte dos americanos. A peça havia sido rejeitada pelo *Manhattan Theatre Club* e por um teatro regional, o *Seattle Repertory Theatre*. Bigsby nos conta que Miller acredita ter sido o *politicamente correto* o fator que impediu a peça de chegar em solo americano:

He thought it might be a case of political correctness: the women in the play, he suspected, would be seen as too much the playthings of the male protagonist. They should both, by current standards, have instantly rejected him. 'One day', he observed, 'somebody is going to do a production of it, and they

⁹⁷ É curioso notar que, em alguma medida, o mesmo acontece no Brasil. Augusto Boal (1931–2009), frequentemente estudado nas escolas de artes cênicas de diversos países (incluindo nos Estados Unidos), é, em grande medida, negligenciado por aqui. Sua morte em 2009 recebeu pouca menção nos jornais e veículos midiáticos.

will wonder why it was thought objectionable. However, life is long, but art is longer, and it will come around.⁹⁸

Ben Brantley, do *The New York Times*, escreveu que a peça, recém-chegada aos Estados Unidos, e apresentada no *Williamsworth Festival* em 1996 consistia em:

A fascinating testament to one author's constancy of vision and his abiding willingness to experiment [in order] to put it over. In an age in which ethics and styles are changed like underwear, there is something reassuring about both the consistency and ferocity of this playwright.⁹⁹

A crítica de Brantley conseguiu enxergar em Arthur Miller o potencial que, até então, desde praticamente 1956, havia sido decretado como esgotado por boa parte dos críticos norte-americanos, que encerravam a carreira e o talento de Miller em sua primeira fase. A partir de então, os *teatros regionais* e *off-Broadway* começam, aos poucos, a recolocar Miller no centro das atenções¹⁰⁰.

O reconhecimento do radicalismo de uma peça como *The Ride Down Mt. Morgan* lançou uma peça tão rica e complexa (em termos formais e de conteúdo) à obscuridade. Esta obra prima de Arthur Miller precisa urgentemente ser estudada em tempos nos quais o narcisismo político e a alienação condenam o homem a repetir a história constantemente. A escolha de Miller por um estilo simultaneamente *trágico* e próximo à *farsa* certamente não é aleatória e merece ser investigada. Compreendendo este cenário desolador como parte constituinte da filosofia/ideologia da Broadway, as obras

⁹⁸ Ele pensou que pudesse ser um caso do politicamente correto: as mulheres na peça, ele suspeitava, seriam vistas como brinquedos do protagonista masculino. Ambas deveriam, pelos padrões atuais, tê-lo rejeitado instantaneamente. 'Um dia', observou ele, 'alguém fará uma produção da peça', e eles se perguntarão por que ela foi pensada em ser censurável. No entanto, a vida é longa, mas a arte é mais longa, e isso virá à tona. BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: 1962–2005*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 2013, p. 413, tradução nossa.

⁹⁹ Um testemunho fascinante à constância de visão de um autor e sua vontade permanente de experimentar [com a finalidade de] levá-la a cabo. Em uma época em que a ética e estilos são mudados como muda-se de roupa íntima, há algo reconfortante tanto sobre a consistência quanto a ferocidade deste dramaturgo. BRANTLEY, Ben. "Arthur Miller, Still Feeling the Pain After the Fall". In: *The New York Times*, July 25 1996, Section C, p.13, tradução nossa.

¹⁰⁰ A peça chega de fato aos Estados Unidos em 1998, com o texto revisado e modificado, e com *Patrick Stewart* protagonizando Lyman. O ator britânico famoso também por sucessos no cinema funcionou bem para que o público lotasse os espetáculos e voltasse as atenções à peça de Miller, o que o recolocaria nos holofotes da dramaturgia norte-americana.

de Miller se inserem na contramão do poder hegemônico e excludente de tal mentalidade.

Os anos 1980¹⁰¹ foram anos que definiram a essência de *The Ride Down Mt. Morgan* e foram anos estáveis para Arthur Miller em seu lado pessoal. É justamente nesta década que Miller externaliza e intensifica sua desilusão e seu repúdio à mentalidade comercial do teatro de seu país natal, e declara que aquele polo poderoso (a Broadway) o desencorajava a continuar a escrever peças. Em um ensaio de 1988 para o *US News and World Report*, Miller confessara que ele havia: “gotten too tired to scream about the situation any more”¹⁰², tendo expressado sua insatisfação com o teatro comercial desde 1952. Politicamente, entretanto, como nos lembra Schlueter:

In the 1980s, the man who had challenged the House Un-American Activities Committee in the McCarthy era and been outspoken in his support of social causes remained an active and consistent voice for human rights and freedom of speech. In 1980, for example, he signed a letter with other American Jews protesting the Begin government's expansion of settlements on the West Bank and joined several other writers, including Edward Albee, John Updike, and Bernard Malamud, in a letter of support for the Polish Solidarity movement.¹⁰³

Miller felizmente permaneceu fiel a seus ideais políticos e à carreira de dramaturgo até 2004, um ano antes de seu falecimento. A carreira de escritor de *Henrik Ibsen* estendeu-se por mais ou menos quarenta e sete anos; a de *August Strindberg*, mais de trinta e sete; e a de *Anton Tchekhov*, vinte anos. Em 2002, sessenta e seis anos se passavam desde *No Villain* (1936), uma

¹⁰¹ Miller produziu durante esta década diversas peças, como as já supracitadas: *The American Clock* (1980), *Elegy for a Lady* (1982), *Some Kind of Love Story* (1984), *I Can't Remember Anything* (1987) e *Clara* (1987).

¹⁰² “Estou cansado demais de gritar sobre a situação”. *US News and World Report*, 11 de janeiro de 1988, p. 55, tradução nossa.

¹⁰³ Nos anos 1980, o homem que havia desafiado o Comitê de Atividades Antiamericanas na era McCarthy e que havia apoiado abertamente causas sociais permaneceu uma voz ativa e consistente para os direitos humanos e para a liberdade de expressão. Em 1980, por exemplo, ele assinou uma carta com outros judeus americanos protestando a expansão do governo *Begin* de assentamentos na *Cisjordânia* e juntou-se a vários outros escritores, incluindo *Edward Albee*, *John Updike* e *Bernard Malamud*, em uma carta de apoio ao movimento polonês solidariedade. SCHLUETER, June. *Miller in the eighties*. In: *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge: Cambridge, 1999, p. 152, tradução nossa.

peça universitária que Arthur Miller escrevera quando ainda se graduava na *Universidade de Michigan* (e que ganhara dois prêmios), e *Resurrection Blues* (2002), eleita a melhor peça produzida pela primeira vez fora de Nova York. Miller, apesar de diversos fatores, permaneceu, até o fim de sua vida, em uma posição de destaque e de lucidez, contribuindo com ideias tanto dentro quanto fora do teatro.

Mt. Morgan, escrita em 1991, apresenta a história de Lyman Felt, um homem típico dos anos 1980, e epítome da “*cultura do apetite*”, que manteve uma vida dupla, casado com duas mulheres: Theodora, casada com Lyman durante trinta anos; e Leah, casada com Lyman durante nove anos. Ambas tornaram-se mães, sendo que Theodora, de Bessie (que na peça já aparece como filha adulta); e Leah, de Benjamin. A peça tem início quando ambas as mulheres são notificadas que Lyman havia sofrido um acidente e encontrava-se no hospital perto do Monte Morgan. É neste cenário que a peça se desenvolverá e apresentará de que maneira o passado se estruturou na vida de Lyman, que reencenará as memórias do passado, misturando-as a projeções suas que oscilam entre consciência e delírio, enquanto Lyman sai da cama para mostrar ao público sua defesa de como viveu assim. Na peça há também a presença do advogado de Lyman, um homem apaixonado por Theodora, e de Logan, uma enfermeira negra. *Mt. Morgan* tem início com o encontro das duas esposas no mesmo espaço.

Uma característica com relação à estrutura da peça que nos chama a atenção instantaneamente é o deslocamento do eixo temporal. A peça avança e retrocede no tempo a todo momento: em um momento Leah está falando com o advogado Tom, no outro está junto a Lyman em Reno nove anos antes, para comemorar seu “divórcio” de Theodora e o casamento com Leah. Nesse sentido, a peça se aproxima formalmente de *Death of a Salesman*, em que os *flashbacks*, os lapsos no tempo e a narrativa da personagem Willy Loman trazem à cena a simultaneidade temporal.

Esta é uma peça cujo enredo teria um grande potencial para ser uma comédia sobre confusões de família e poderia inclusive ser facilmente transformada em uma *pièce bien faite*. Mas, nas mãos de Miller, ela assume um tom político extremamente relevante e importante em relação ao que se evidenciava na

década de 1980, e as questões presentes nela exigiram uma complexidade formal absolutamente fascinante. A visão de Miller nesta peça é a de que não somente o dinheiro, mas o “*self imperial*” tornara-se triunfante. Ao olharmos para a década de 1980 dos Estados Unidos, lembraremos que tal período tem início com a derrota de *Jimmy Carter*, candidato democrata à presidência da república, para o ex-ator *Ronald Reagan*, candidato republicano para o cargo. *Reagan* cumpriria dois mandatos (oito anos) no poder e marcaria o país com enorme instabilidade, conservadorismo direitista e implementação de políticas neoliberais, que transformaram profundamente as estruturas psicossociais e políticas de muitos países¹⁰⁴. A ideologia neoliberal (explorada no capítulo 1) ascendeu fortemente e distorceu os reais motivos pelos quais as pessoas estavam com baixo poder aquisitivo, recorrendo à ideia antiga do *American Dream* de que melhores salários e sucesso estavam ao alcance de todos e dependiam somente do esforço individual. O historiador Sean Purdy (2011), ao explorar o conservadorismo político da administração Reagan, argumenta que:

O ex-ator de Hollywood Ronald Reagan aproveitou-se do discurso da ‘liberdade americana’ para criticar programas sociais e econômicos voltados a trabalhadores e pobres, argumentando que a prosperidade do país dependia da saúde de empresas [...]. Cortes sucessivos nos programas sociais voltados para a população carente caminharam ao lado de acordos de livre comércio negociados em nível internacional para abolir restrições à expansão de mercados internacionais.¹⁰⁵

A crença e desejo de lucro e de bens materiais estavam associados não somente ao *self imperial*, sobre o qual Miller fala em *The Ride Down Mt. Morgan*, mas à ideologia política neoliberal do período em questão. Como já mencionamos, Lyman Felt acredita poder ter tudo o que quer, sem ter de pagar um preço por isso. Imediatamente, já conseguimos fazer uma analogia com a situação dos anos 1980: no ímpeto de desenvolver-se como superpotência bélica, a política dos anos Reagan teve, como Purdy (2011) brilhantemente

¹⁰⁴ É neste contexto, por exemplo, que Reagan buscou evitar a ascensão da esquerda na América Latina e mergulhou sua nação em uma corrida bélica que se preocupava em manter uma estrutura externa de poder, enquanto a estrutura interna encontrava-se fragmentada e fraturada.

¹⁰⁵ PURDY, Sean. “O Século Americano”. In: KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 158.

sumarizou e como exploramos anteriormente, de cortar verbas de programas sociais e isto aprofundou a crise interna. Bigsby reforça esta ideia, complementando que esta era uma década em que “a presunção tornara-se um ato de fé” e, portanto, a sociedade encontrava-se intensamente naquilo que o historiador e crítico social Christopher Lasch chamou de *Cultura do Narcisismo*¹⁰⁶. Como um sintoma desta cultura, Lyman abandona o compromisso (contrato social) para engajar-se com seus próprios sentimentos e instintos. Ele é, simultaneamente, hipócrita e honesto e vê no desejo uma fonte vital para legitimar sua existência. Como Arthur Miller esclareceu, ele “cai na própria vida”¹⁰⁷, uma ideia associada à tragédia, na qual a “Queda”¹⁰⁸ levará inexoravelmente à consciência.

Comentando a questão formal da peça, o biógrafo de Arthur Miller explicita a complexidade e riqueza presentes em *Mt. Morgan*. Ele comenta que a peça:

[...] walks a difficult edge between a sometimes whimsical, sometimes ironic humour and genuine introspection and seriousness. It is a fable. Stylistically it moves from scenes in which the characters are products of Felt's imagination, to others in which they seem to have a degree of autonomy.¹⁰⁹

Além de possuir um conteúdo cujo teor ético e político é indispensável, o desafio de estudo de *Mt. Morgan* é justamente a questão da forma. O próprio Miller, quando escreveu a peça, não ficou totalmente satisfeito com suas escolhas formais e fez algumas alterações no formato da peça, para apresentá-la, em versão definitiva, em Nova York em 1998. Tanto a versão de 1991

¹⁰⁶ O livro fora um marco no campo dos estudos sociais, pois retirou o conceito de narcisismo (até então voltado à psicologia e à psiquiatria) de seu campo mais comum, e o aplicou ao campo cultural, entendendo seus efeitos na política, na economia e no rumo da história. LASCH, Christopher. *The Culture of Narcissism: American life in an age of diminishing expectations*. Nova York: Norton & Co, 1991.

¹⁰⁷ Entrevista informal concedida a Christopher Bigsby mencionada em: BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: a critical study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p.366.

¹⁰⁸ É preciso lembrar que a “queda” não é no sentido teológico, mas sim no sentido do despertar da consciência. Sua peça de 1964, *After the Fall*, é uma das que mais reflete essa ideia já prenunciada pelo próprio título e que remete também à obra de Albert Camus, *A Queda* (1956).

¹⁰⁹ [...] Caminha por uma borda difícil entre um humor por vezes excêntrico e irônico, e introspecção genuína e seriedade. É uma fábula. Estilisticamente ele se move a partir de cenas em que as personagens são produtos da imaginação de Felt, para outras em que elas parecem ter um grau de autonomia. BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: a critical study*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 367, tradução nossa.

quanto a de 1998 encontram-se publicadas, mas a definitiva é nosso objeto de estudo. Isto não nos impede de voltarmos à versão anterior para compararmos em que pontos Arthur Miller achou necessário fazer mudanças formais e quais seus efeitos dramaturgicos em relação dialética com o conteúdo engendrado na peça. *Mt. Morgan*, para o dramaturgo, possui uma “*maré trágica*”, mas é, também, por vezes, patética e beira o estilo da *farsa*¹¹⁰ e da comédia. Aprofundando a questão da complexidade da estrutura da peça, Christopher Bigsby (2005) esclarece que:

It was that style, that alternating rhythm, that was difficult to capture, not least because at different moments in the play it moves from ostensibly realistic scenes to memories, to fantasies, each sliding over one another as Lyman lapses into semi-consciousness, recalls an actual past or animates other people quite as if they were indeed no more than performers in his personal play.¹¹¹

De fato, o estilo alternado da peça é o que permite que o leitor/espectador oscile por diferentes sentimentos e reflexões, sendo convidado a não permanecer em um estado letárgico. O que para Miller pareceu uma contradição é o fato de que, segundo ele, os críticos possuem enorme afeição por termos como *poético, lírico, não linear, espectral e surreal*, enquanto lutam para explicar as divergências a partir de um presumido patamar do realismo. Quando Miller se utilizou de estruturas formais complexas e que quebraram fortemente com aquilo que pudesse ser minimamente associado ao assim chamado *realismo*, o dramaturgo foi considerado como distante daquela figura presente no imaginário do que deveria ser um autor canônico. Ironicamente, o que hoje se considera canônico, no caso de Miller, e no de outros dramaturgos,

¹¹⁰ Szondi (2004) em seu estudo do drama burguês oferece a definição que Lessing (2004) fornecera ao gênero farsa: “a farsa quer somente levar ao riso; a comédia lacrimosa quer só comover; a comédia verdadeira quer as duas coisas”. LESSING, Gotthold Ephraim. In: SZONDI, Peter. *A Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 148.

¹¹¹ Fora aquele estilo, aquele ritmo alternado, que era difícil de capturar, até porque em diferentes momentos da peça, há mudança de cenas ostensivamente realistas para as memórias, para fantasias, cada uma deslizando sobre a outra enquanto lapsos de Lyman em semi-consciência, lembra um passado real ou anima outras pessoas como se elas fossem de fato não mais do que atores em sua peça pessoal. BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: a critical study*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 368, tradução nossa.

romancistas¹¹² e poetas, outrora também fora abominado pelos críticos dos Estados Unidos. Uma pequena anedota se faz necessária neste momento somente para ilustrar tal ponto e buscar compreender que muitas vezes a ideologia política tem fator de peso, mas há casos em que também vem acompanhada de um certo bairrismo vingativo e imaturo que infelizmente tem papel determinante em uma cultura motivada pela competição e pela imagem. Robert Lewis, o importante diretor que convidou Miller a adaptar *Um Inimigo do Povo* para o contexto macarthista em 1950, oferece um depoimento bastante curioso em seu livro de memórias *Slings and Arrows: Theater in My Life*. Buscando encontrar respostas para a hostilidade de dois críticos americanos importantes, Robert Brustein e John Simon, o diretor comenta sobre um evento em Yale no qual Miller conversou com alunos de graduação. Quando Miller decidiu, junto a Lewis, assistir a uma das mesas em que Brustein apresentava Simon, o diretor revela que:

After a few minutes of John's lecture, Arthur uncurled himself, whispering, 'Come on, I can't listen to any more of this shit.' As we escaped through the rear door I noticed the eyes of both Simon and Brustein catching our precipitous departure. I have often tried to measure how much this incident contributed to the particular pleasure the two critics seem to experience when murdering everything Miller puts his hands to. One day, at Brustein's house, when Bob was making a case for the proposition that everything Miller ever wrote was dishonest, I asked, 'Including *Death of a Salesman*?' 'Yes,' said Bob. Even his wife took exception to that.¹¹³

¹¹² Na esfera do romance, figuras como James Baldwin (1924–1987) e William Faulkner (1897–1962) foram acolhidos pelos franceses muito mais do que pelos americanos.

¹¹³ Depois de alguns minutos da palestra de John, Arthur desenrolou-se, sussurrando: “Vamos lá, eu não consigo mais ouvir essa merda.” Enquanto escapávamos pela porta de trás, notei os olhos dos dois Simon e Brustein pegando nossa partida precipitada. Muitas vezes tentei medir o quanto esse incidente contribuiu para o prazer particular que os dois críticos parecem sentir quando assassinam tudo em que Miller põe suas mãos. Um dia, na casa de Brustein, quando Bob defendia a afirmação de que tudo o que Miller já escreveu era desonesto, eu perguntei: 'Incluindo *Morte de um Caixeiro-Viajante*?' 'Sim', disse Bob. Até a esposa dele protestou contra isso. LEWIS, ROBERT. *Slings and Arrows: Theater in My Life*. Nova York: Stein & Day, 1984, p. 347, tradução nossa.

2.3 – PRIMEIRO COMO TRAGÉDIA, DEPOIS COMO FARSA, OU ARTHUR MILLER: COMEDIÓGRAFO?

Em *The Ride Down Mt. Morgan* e em *Resurrection Blues*, Miller recorre à comédia para construir uma crítica às políticas imperialistas e neoliberais das eras *Reagan* e *Bush Jr.* Para tanto, Miller, como em todas as suas peças, se utilizará do “pessoal como político”¹¹⁴. O dramaturgo mostra situações em que as ações e o estado presente das personagens estão subordinados ao passado, seja pelas escolhas que fizeram ou das que deixaram de fazer. Neste sentido, Miller permanece bastante sartreano, pois a questão da escolha orienta a liberdade ou escravidão do indivíduo que, assim como nas peças de Ibsen, terá de enfrentar no presente as consequências de tais escolhas. O chamado à consciência é um grande fator em todos os escritos do dramaturgo, desde seus ensaios sobre teatro e política (espalhados em diversos veículos, especialmente no *The New York Times*) a seus contos e peças.

Nas peças de Miller, ao apontar as consequências das escolhas feitas ou não feitas, mais do que chamar o indivíduo à consciência e educá-lo criticamente (elucidando o que este indivíduo foi, o que ele é, e o que poderia ter sido), Miller se distancia um pouco do solipsismo sartreano para buscar uma solução mais camuseana¹¹⁵. Em última instância, só a reflexão crítica para Miller não basta, visto que isto pode abrir possibilidade de se clamar por inocência. Assim sendo, a queda é inevitável, e é justamente ela o elemento que traz não somente consciência, mas também responsabilidade. Miller, como bem nos lembra Feldman, se engaja em uma construção dramaturgica dentro da qual: “[...] o conhecimento por si só não é suficiente se não vier acompanhado, como definido por Levinas, de uma ética da responsabilidade anterior à liberdade: o reconhecimento do outro antes do eu”¹¹⁶.

¹¹⁴ Conceito amplamente estudado por Jeffrey Mason em ‘*Stone Tower: The political theater of Arthur Miller*’. As informações completas encontram-se nas *referências bibliográficas*.

¹¹⁵ A solução camuseana busca promover uma reflexão mais ampla que vem acompanhada da queda.

¹¹⁶ FELDMAN, Alexandre Daniel. *O Éden de Arthur Miller*. Elementos bíblicos e existencialistas na peça *A Criação do Mundo e Outros Negócios: seriedade e crítica em uma obra cômica*. 2006. Tese 279 f. (Doutorado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 192.

Ao enxergarmos o que eles poderiam ter sido e feito, enxergamos a própria dinâmica da sociedade, visto que seus personagens são essencialmente produtos da sociedade em que se inserem, participando dela, conscientemente ou não. Joe Keller, de *All My Sons* (1947), por exemplo, ao justificar seu ato ilícito de vender peças defeituosas à força aérea, ressalta a necessidade de moldar seus atos de tal maneira. Como ele mesmo diz a seu filho Chris Keller: “It's dollars and cents, nickels and dimes; war and peace, it's nickels and dimes, what's clean?”¹¹⁷. Abigail Williams, personagem icônica de *The Crucible* (1953), também justifica suas ações e manipulações: “I never knew what pretense Salem was, I never knew the lying lessons I was taught by all these Christian women and their covenanted men! And now you bid me tear the light out of my eyes? I will not, I cannot”¹¹⁸. Na realidade, ao invés de Miller retratar uma psicologia individual de personagens, ele se utiliza dela para fazer sua crítica à sociedade e à natureza humana que a ela adere sem levar em conta o contrato social. Com atos individuais de personagens enxergamos o quão letal são alguns ditames da sociedade, e o quanto eles alienam o progresso. Isto não quer dizer que Miller culpe somente a sociedade pelos males, justamente porque, conforme já afirmado aqui, o conhecimento por si não basta para o dramaturgo, sendo necessária a *queda*.

Miller admite que se afastou do solipsismo quando comentou o desfecho de sua adaptação de *An Enemy of the People*, de Henrik Ibsen, feita em 1951, argumentando que deveria, assim como seu mentor escandinavo, ter dito que “o mais forte é o que permanece mais sozinho”, no entanto, Miller diz em seu livro de memórias, *Timebends*: “[...] the Jew in me shied from private salvation as something close to sin”¹¹⁹.

Assim sendo, é importante reconhecer que a responsabilidade (inclusive sobre o outro) é necessária. Parte do efeito cômico empregado tanto em *The Ride*

¹¹⁷ São dólares e centavos, níqueis e moedas de dez centavos; guerra e paz, são níqueis e moedas de dez centavos, o que é limpo? MILLER, Arthur. *All My Sons: a play in three acts*. Londres, Penguin Books, 2000, p. 82.

¹¹⁸ Eu nunca soube o fingimento que Salém era, nunca soube as lições e mentiras que me foram ensinadas por todas essas mulheres cristãs e seus homens pactuados! E agora você me manda arrancar a luz dos meus olhos? Eu não vou, eu não posso. MILLER, Arthur. *The Crucible: a play in four acts*. Londres: Penguin Books, 1953, p.22.

¹¹⁹ [...] o judeu em mim se afastou da salvação privada como algo próximo ao pecado. MILLER, Arthur. *Timebends: A Life*. Nova York: Harper and Row Publishers, 1987, p. 314.

Down Mt. Morgan quanto em *Resurrection Blues* está dentro desta lógica do não reconhecimento (deliberado ou não) de atos que prejudicam o outro, uma espécie de *tentação da inocência*¹²⁰. Miller se utiliza de elementos da comédia, como a sátira, a ironia e o humor para promover questionamentos sobre as consequências irrefletidas do capitalismo espetacular, endossado pelas políticas neoliberais.

A prova cabal da genialidade de Miller e que atesta a dialética entre forma e conteúdo já preconizada por Adorno reside na afirmação de que “ironia e humor são formas de sátira cuja comicidade se realiza no desvio da atenção do conteúdo do discurso”¹²¹. Como veremos em nossa análise, Miller utilizou-se de recursos textuais aliados ao expediente cômico como maneira de subverter valores e opiniões. Ao utilizar-se do tom cômico e da ironia para questionar preceitos e ideologias neoliberais, Miller subverte a realidade tornando-a algo simultaneamente risível e doloroso.

A tentativa em opor os termos ‘tragédia’ e ‘comédia’ é algo que vem da teoria dos gêneros, e que possui uma essência meramente ideal. Tal questão se dá por conta da quase impossibilidade de uma pureza de um dos dois gêneros em uma obra. Como Marvin Carlson (1997) explica no prefácio de seu *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*¹²², a teoria do teatro raramente ou nunca existe em forma *pura*, portanto a idealização da pureza de gênero também é plástica. Historicamente falando, desde a antiguidade clássica as diferenças entre tragédia e comédia são discutidas. A presença simultânea do trágico e do cômico (como inúmeras vezes acontece em *Mt. Morgan* e em *Resurrection*) é, de acordo com as unidades e regras que orientam as tradições, algo próximo à heresia. Desde a *Poética* de Aristóteles, provavelmente registrada entre 335 a.C. e 323 a.C., tem-se observado com rigor as características que buscaram consolidar uma teoria sobre o purismo dos gêneros. A comédia é um gênero frequentemente mal visto, pois é entendido como supérfluo ou inferior, e na própria *Poética* esta questão está

¹²⁰ Termo que dá o título a um dos estudos mais importantes e relevantes sobre as obras de Arthur Miller, feito por Terry Otten. As informações completas encontram-se nas *referências bibliográficas*.

¹²¹ PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992, p. 46.

¹²² CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

presente, sendo que enquanto a tragédia é exaltada a níveis próximos do sublime, a comédia aparece descrita como:

[...] uma imitação de personagens de um tipo inferior, não propriamente no pleno sentido da palavra mau, visto o cômico ser apenas uma mera divisão do feio. Consiste em algum defeito ou fealdade não dolorosa e não destrutiva. Para nos servirmos dum exemplo evidente, a máscara cômica é feia e distorcida, mas não implica dor.¹²³

Esta visão sobre o cômico, até o final do século XVIII, era concebida como oposição ao trágico e, portanto, incapaz de suscitar compaixão, segundo a ideologia contida em tal visão. A partir do século XIX, o riso passou a ser tema de estudos filosóficos e psicanalíticos, em especial pelas figuras de Friedrich Nietzsche¹²⁴ e Sigmund Freud¹²⁵.

Muitos dos críticos do século XX, presos à ideologia desta pureza de gênero, não conseguiram enxergar o potencial de muitas peças que abarcaram diferentes formas de expressão teatral. Como consequência, grandes dramaturgos consagrados com o tempo foram expostos a avaliações que equivocadamente desmereciam e descartavam obras que formal e conteudisticamente ousaram quebrar padrões. Entretanto, na segunda metade do século XX, como nos lembra Alberti¹²⁶, surge a caracterização do *riso trágico*, o qual se dirige à dor e aos eventos negativos, e demonstra que ele não necessariamente deve estar associado a um valor positivo.

Aos poucos, teóricos da segunda metade do século XX, dentre os quais destacamos James Thurber (1960), Cyrus Hoy (1964) e Karl Guthke (1966),

¹²³ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 3 ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992, p. 8.

¹²⁴ Em seu estudo sobre o riso, *George Bataille* cita uma frase de *Nietzsche*, presente em *Vontade de Poder* (1901): "Talvez eu saiba melhor que ninguém por que o homem é o único ser que sabe rir; só ele sofre profundamente o bastante para ter sido forçado a inventar o riso. O mais infeliz, o mais melancólico de todos os animais é, como convém, o mais alegre". In: BATAILLE, George. *Sobre Nietzsche: vontade de chance – Seguido de Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo*. Trad. Fernando Scheibe. Suma ateológica, Volume III, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 38.

¹²⁵ Um dos mais relevantes estudos de Freud sobre este assunto é "*O Chiste e Sua Relação com o Inconsciente*", de 1905.

¹²⁶ ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 20-24.

passaram a discorrer e apontar que a comédia em muito se assemelha à tragédia, e que a fusão de ambos não constitui um empobrecimento artístico ou uma heresia.

Para James Thurber, em seu *The Case for Comedy*, a fusão entre o trágico e o cômico representa “o verdadeiro equilíbrio de vida e arte, a redenção da mente humana tanto quanto do teatro”¹²⁷. Citando Thurber no prefácio de seu *Gallows Humor* (1961) e ampliando tal explanação, o dramaturgo americano Jack Richardson comenta que a comédia não é algo “categoricamente separado da lamentação da vida”, um “antídoto inócuo e insípido aos efeitos dissolventes da tragédia”¹²⁸, porém uma parte igualmente essencial da existência. Assim sendo, a verdadeira comédia tem muito em comum com a tragédia.

Salientando também aspectos relevantes, Cyrus Hoy nos diz que a fusão de tragédia e comédia ocorre na ironia quando o herói se torna consciente de seu inevitável conflito e transmite essa consciência à plateia. Esta característica é permanente nas comédias de Miller, especialmente quando Lyman, diante de uma situação inevitável, invoca sua fantasia e torna-se diretor da própria farsa (ordenando que suas mulheres deitem-se, o beijem e inclusive dando as falas de cada uma delas). Em *Resurrection*, como veremos no capítulo 4, isto também acontecerá com a inserção do prólogo. Hoy conclui que esta fusão do trágico com o cômico apresenta “[...] numa única imagem incongruente a grandeza a que o homem aspira e a degradação a que é perversamente conduzido”¹²⁹.

Em *Modern Tragicomedy*, Karl Guthke considera que a fusão de tragédia e comédia não constitui uma disputa de qual gênero se sobressai ou busca expelir o outro, mas criar um clima unificado ainda que contraditório: nós “rimos com um olho e choramos com o outro”¹³⁰. É deste modo, *ipsis litteris*, que Lyman termina em *Monte Morgan*, e é também como as personagens de

¹²⁷ THURBER, James. *The Case for Comedy*, Atlantic, v. 206, nov. 1960, p. 90.

¹²⁸ RICHARDSON, Jack. *Gallows Humor: a play in two parts*. Nova York: E.P. Dutton, 1961, p. 8-9.

¹²⁹ HOY, Cyrus. *The Hyacinth Room: An investigation into the Nature of Comedy, Tragedy and Tragicomedy*. Londres: Chatto & Windus, 1964, p. 232.

¹³⁰ [...] we laugh with one eye and weep with the other. GUTHKE, Karl. *Modern Tragicomedy*. Nova York: Random House, 1966, p. 59.

Resurrection Blues reagem à partida (ao mesmo tempo triste e feliz) do salvador que escapou da morte.

Quando decidimos historicizar as questões formais, como o crítico literário húngaro Peter Szondi (2001) o fez em *Teoria do Drama Moderno*¹³¹, entendemos a necessidade da transformação do gênero dramático. Seu seminal estudo histórico-crítico leva em consideração a crise e as tentativas de salvamento do drama. Dentro de sua perspectiva (amplamente contemplada em nossa dissertação de mestrado¹³²), Szondi aponta que dramaturgos como Henrik Ibsen, Anton Tchekhov e August Strindberg, com suas novas temáticas, precisaram modificar a forma do drama, visto que esta não era capaz de absorver e representar os novos e diversos temas. Assim sendo, formas foram ganhando diferentes recursos e expedientes, e cada vez mais passaram a incorporar conteúdos importantes que permaneciam fora do debate público.

Miller, que sempre pensou na relação dialética entre forma e conteúdo de suas peças, constantemente enxergava muitas das questões históricas dos Estados Unidos como próximas à comédia, dado o absurdo a que os cidadãos eram submetidos. Relatando uma conversa que tivera com Miller, o crítico literário e biógrafo Christopher Bigsby observou:

[...] there are times when he wishes he had chosen to write an absurd comedy rather than *The Crucible*, this being closer to his sense of a world in which rational principles were in abeyance. Indeed, he recalls the fate of two young men from Boston who were arrested when they responded to one of the more egregious idiocies of the Salem trial by laughing. These two figures, indeed, appear in an early draft of the film script in a scene subsequently deleted.¹³³

¹³¹ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno: 1880-1950*. Trad, Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

¹³² RUSSO, Thiago Pereira. *Análise formal de All My Sons e de An Enemy of the People, de Arthur Miller*. 2014. 225 f. Dissertação. (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

¹³³ [...] há momentos em que ele desejava ter escrito uma comédia do absurdo ao invés de *Bruxas de Salém*, esta estando mais próxima a seu senso de um mundo em que os princípios racionais estavam em suspensão. De fato, ele se lembra do destino de dois jovens de Boston que foram presos quando responderam a uma das idiotices mais notórias do julgamento de Salem rindo. Essas duas figuras, de fato, aparecem em um rascunho inicial do roteiro do filme em uma cena posteriormente excluída,

O senso de humor e sarcasmo de Miller sempre estiveram presentes em suas obras, entretanto, Miller não ousou se aventurar de maneira mais explícita dentro do gênero até a escritura de *The Creation of the World and Other Business* (1972). Para Arthur Miller, humor é coisa séria, e o autor sempre investiu em diálogos que provocassem um leve riso, pelo uso da ironia ou do sarcasmo. O dramaturgo britânico Noël Coward (2000) escreveu em seu diário pessoal sobre Miller: “[...] The cruelest blow life has dealt him is that he hasn’t a grain of humour”¹³⁴.

A declaração de Coward (2000) comprova que Miller foi bastante mal compreendido não somente por seus conterrâneos, que rejeitaram praticamente tudo o que ele escreveu depois de 1956, talvez com a exceção de *The Price* (1968), mas também por parte de alguns britânicos, o que não é muito comum. A questão central, que o crítico parece não levar em conta, ou não considera como sendo legítima, é que para Miller o humor é coisa séria.

Optamos, em nossa tese, por analisar a questão com apoio nas ideias de Thurber, Hoy e Guthke, que buscaram conjugar, e não opor, os dois gêneros. A dificuldade em categorizar peças em gêneros específicos é tão grande que quando Ibsen terminara de escrever seu *En Folkefiende* (1882), escreveu uma carta à mão para Hegel na qual afirmava: “I finished my new drama yesterday. It is entitled ‘An Enemy of the People’ and is in five acts. I am still somewhat uncertain as to whether to call it a comedy or a drama; it has many of the features of a comedy, but a serious idea behind it”¹³⁵.

tradução nossa. BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: a critical study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 164.

¹³⁴ “[...] o golpe mais cruel que a vida lhe deu é que ele não tem um grão de humor”. COWARD, Noël. *The Noël Coward Diaries*. Ed. Graham Payn & Sheridan Morley. Londres: Da Capo Press, 2000, p. 558, tradução nossa.

¹³⁵ Eu terminei meu novo drama ontem. É intitulado “Um Inimigo do Povo” e é em cinco atos. Ainda estou um pouco incerto quanto a chamá-lo de comédia ou de drama; ele tem muitos dos recursos de uma comédia, mas uma ideia séria por trás”. O manuscrito original de Ibsen para Hegel encontra-se disponível em: <http://www.dokpro.uio.no/cgi-bin/litteratur/ibsenvisfaks.pl?stykke=Brev&path=/litteratur/ibsen/ms/brev/eiere/kbkbh&fil=b82021&sider=1-3&siffer=2&side=0&ms=Fr.+Hegel+82+21/6&foto=Foto:+Det+Kongelige+Biblioteks+Fotoatelier.+Kommerrell+bruk+kun+etter+avtale+med+biblioteket>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

A confissão de Ibsen a Hegel sobre a dificuldade em categorizar a peça em determinado tipo de gênero apresenta o mesmo desafio, mas com posições díspares em uma discussão entre Tchekhov e Stanislavski, na qual, falando sobre *Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras*, Tchekhov as classifica como comédias, enquanto o diretor encenou-as como tragédias. Stanislavski (2003) em suas memórias escreve: “what shocked him most of all and what he could not reconcile himself to was that his *Three Sisters* and, later, *The Cherry Orchard* were perceived as heavy dramas about Russian life. He was convinced that he wrote cheerful comedy, almost vaudeville”¹³⁶.

Martin Esslin, por sua vez, diverge da tentação à pureza de gênero, e em seu *An Anatomy of Drama*, explica que:

[...] a play like *The Cherry Orchard* can be treated as comedy or as tragedy. The way in which Mme Ranevskia loses her property through sheer incompetence and indecisiveness can be shown to be silly and therefore funny... but one could produce the play as a deeply sad account of the downfall of the last 'truly civilized people in a society which is being engulfed by commercialism, vulgarity and mass barbarism.’¹³⁷

No caso de *Mt. Morgan*, em uma entrevista a Janet Balakian, e que nos lembra a carta de Ibsen a Hegel, Miller também se mostra indeciso quanto à classificação da peça:

Even in 1989, after working on the play for eleven years, and some two years before its premiere in London in 1991, Miller told Janet Balakian that “I’m not sure whether this will end up a tragedy or a comedy”. He describes it as “viewing people at tragic distance again, but with a certain

¹³⁶ O que mais o chocou e o que ele não conseguiu se reconciliar foi o fato de *Três Irmãs* e, mais tarde, o *Jardim das Cerejeiras* serem percebidas como dramas pesados sobre a vida russa. Ele estava convencido de que ele escrevera uma comédia alegre, quase vaudeville. STANISLAVSKI, Constantin. In: ULEA, Vera. *A Concept of Dramatic Genre and the Comedy of a New Type: Chess, Literature and Film*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2003, p. 114, tradução nossa.

¹³⁷ [...] Uma peça como *O Jardim das Cerejeiras* pode ser tratada como comédia ou tragédia. A maneira pela qual madame Ranevskia perde sua propriedade por pura incompetência e indecisão pode ser mostrada como boba e, portanto, engraçada... mas alguém poderia produzir a peça como um relato profundamente triste da queda das últimas 'pessoas verdadeiramente civilizadas em uma sociedade que está sendo engolida pelo comercialismo, vulgaridade e barbárie em massa. ESSLIN, Martin. *An Anatomy of Drama*. Nova York: Hill and Wang, 1977, p. 69, tradução nossa.

forbearance, even a comic despair.” Yet even with its twists, turns, and frets, its comic situations and eruptions of humor, the drama moves to a tragic rhythm. It “is still asserting that while we are weak the rules of life are powerful,” Miller continues, “and they exist. And that’s a tragic view, and therefore hopeful”.¹³⁸

Na primeira versão de *Monte Morgan* ele coloca uma ‘*Staging Note*’ que nos informa o seguinte: “The play veers from the farcical to the tragic and back again and should be performed all-out in both directions as the situation demands, without attempting to mitigate the extremes”¹³⁹.

A oscilação entre um tom farsesco e trágico permite que o leitor/espectador não categorize a peça definitivamente. O dinamismo contido na estrutura da peça faz com que quem a leia ou veja entenda que, como uma fatia da realidade, ela não acontece na oposição, mas na simultaneidade dos referidos tons. Uma definição comum da farsa, e que expomos aqui é que: “[...] the situations in a farce do not mean anything... farce is by its own nature one-dimensional... commonplace. Any farce... fails, by being fundamentally off-centre, to challenge greatness, or even seriousness”¹⁴⁰.

Certamente Miller desafia a seriedade da situação com o uso de ironia e do duplo sentido, mas está longe de não querer dizer nada, ou de ser unidimensional, como Brooks e Heilman definiram. O fato de que Miller mostra passado e presente já faz cair por terra a unidimensionalidade e a falta de sentido, visto que o passado auxilia a compreensão mais ampla da situação atual. É importante que nos lembremos que o adultério, como veremos a

¹³⁸ Mesmo em 1989, depois de trabalhar na peça por mais de onze anos, e cerca de dois anos antes de sua estreia em Londres em 1991, Miller disse a Janet Balakian que “não tenho certeza se isso acabará em tragédia ou comédia”. Ele descreve como “vendo pessoas a uma distância trágica novamente, mas com certa indulgência, até um desespero cômico”. No entanto, mesmo com suas reviravoltas, viradas e atritos, suas situações cômicas e erupções de humor, o drama se move para um ritmo trágico. “Ainda está afirmando que, enquanto somos fracos, as regras da vida são poderosas”, continua Miller, “e elas existem. E essa é uma visão trágica e, portanto, esperançosa”. BALAKIAN, Janet. *A Conversation with Arthur Miller*. Michigan Quarterly Review 29 fev., 1990, p. 162.

¹³⁹ A peça muda do ridículo para o trágico e vice-versa e deve ser executada em todas as direções, conforme a situação exigir, sem tentar mitigar os extremos. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Nova York: Penguin Books, 1999, p. 204, tradução nossa.

¹⁴⁰ [...] as situações em uma farsa não significam nada... a farsa é, por sua própria natureza, unidimensional... comum. Qualquer farsa... falha, por ser fundamentalmente descentralizada, em desafiar a grandeza, ou mesmo a seriedade. BROOKS, Cleanth; HEILMAN, Robert B. *Understanding Drama: Twelve Plays*. Nova York: Henry Holt & Co, 1945, p. 138-139, tradução nova.

seguir, é tema comum nas farsas. De acordo com o *The Oxford Companion to Theatre and Performance*: “[...] the word farce is applied to a full-length play dealing with some absurd situation hinging generally on extra-marital relations; hence the term bedroom farce”¹⁴¹.

A *farsa de alcova*, cujo maior expoente talvez seja Georges Feydeau, que encantou o público parisiense em 1890, é também conhecida como *sex farce* e caracteriza-se frequentemente por situações de coincidências, diálogo com conteúdo ridículo, batimento de portas, confusões e adultério. Entretanto, o adultério, que é um dos eventos centrais de *Monte Morgan*, em sentido algum funciona como um elemento do *riso pelo riso* ou da *confusão pela confusão*. Este elemento, que muitos enxergam como um evento privado e passível de uma comédia sobre os desencontros e enganações conjugais, nas mãos de Miller ganha contornos trágicos. O adultério em si é visto, não em termos de um acontecimento privado pela libido exacerbada de Lyman, mas como uma metáfora para a “libido” que marcou os anos da era Reagan nos quais o apetite sexual é apenas a ponta do *iceberg*. No bojo de seu ato de traição revela-se a quebra do contrato social, a trapaça, a ganância e os próprios mecanismos de funcionamento do imperialismo norte-americano. O caso extraconjugal serve apenas como pretexto para se investigar a dinâmica da traição, que se estende não somente ao cônjuge envolvido, mas a si mesmo e a todo um coletivo.

Assim sendo, os elementos formais que Miller injeta na peça se relacionam diretamente ao conteúdo do qual trata: a imoralidade reaganesca é simultaneamente farsesca e trágica, daí chamarmos *Mt. Morgan* de *uma tragédia farsesca*.

Mesmo com as cenas e os diálogos de humor (que serão analisados no item sobre o enredo), a peça vai caminhando para um desfecho em que a posição do protagonista é de queda (que normalmente acontece com as personagens da tragédia milleriana), mas riso e lágrima se dão de forma simultânea (e não sobreposta). Ao final da peça, o humor certamente declina e dá lugar ao

¹⁴¹ [...] a palavra farsa é aplicada a uma peça longa que trata de alguma situação absurda que depende geralmente de relações extraconjugais; daí o termo farsa de alcova. KENNEDY, Dennis. *The Oxford Companion to Theatre and Performance*. Londres: Oxford University Press, 2010, p. 198, tradução nossa.

reconhecimento da derrota, mas uma derrota que é confortada por frases otimistas e de encorajamento.

Miller, falando sobre o destino de Lyman na peça, explica que:

I have to consent to him [...] and condemn him. He is telling a truth. There is a reptilian mind in us that predates all morality. It is the force of nature... And that is immune to education. It's what we rely on for a creative act but which has to be disciplined or we will destroy each other. It is both holy and dangerous. Moral systems are there to discipline that force... but you need the artist, the chaos maker. The transaction is tragic.¹⁴²

Dianne Greene Mahony também compreende a irresponsabilidade de Lyman e a associa ao comportamento dos anos 1980, dizendo que: “his crime [...] is that he refuses to say ‘no’ to himself, regardless of whom he destroys along the way. [it is] [...] the tragedy of the 1990s. Or was that the 1980s?”¹⁴³.

Miller nos coloca diante de uma situação paradoxal: quanto mais as memórias (marcadas pelo sucesso no contexto de enganação e de trapaça) de Lyman se apresentam, mais elas frustram a ideia de liberdade para a qual o protagonista clama dedicar sua vida.

No final da peça, Lyman não carrega o mesmo destino de *Joe Keller*, *Willy Loman*, *John Proctor* ou *Eddie Carbone*. Lyman é condenado a um destino em que a angústia e a necessidade de enfrentar as consequências de seus atos não são aliviadas pela morte. O reconhecimento de seus atos não mais lhe permite enganar os outros ou a si mesmo. Assim como nas peças de Ibsen, causalidade e consequência estão evidentes e, como o próprio Miller afirma na

¹⁴² Eu tenho que consentir com ele [...] e condená-lo. Ele está dizendo uma verdade. Existe uma mente reptiliana em nós que antecede toda a moralidade. É a força da natureza... E isso é imune à educação. É com isso que contamos para um ato criativo, mas que deve ser disciplinado ou nós destruiremos um ao outro. É ao mesmo tempo sagrado e perigoso. Os sistemas morais existem para disciplinar essa força... mas você precisa do artista, do criador de caos. A transação é trágica. MILLER, Arthur. In: BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: a critical study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 379, tradução nossa.

¹⁴³ Seu crime é [...] que ele se recusa a dizer "não" a si mesmo, independentemente de quem ele destrói ao longo do caminho. [é] [...] a tragédia dos anos 90. Ou foi a da década de 1980? MAHONY, Dianne Greene. “*Arthur Miller, Ride down Mt. Morgan*”. *Library Journal*, September 1, 1992, p. 175, tradução nossa.

rubrica “all strategies collapse”. Mesmo com tal reconhecimento, Miller parece nos dizer que, apesar de em essência Lyman reconhecer a sua queda, um discurso otimista pode ajudá-lo a seguir adiante. O *ethos* excessivamente otimista da era Reagan marca a fala de Lyman de que ele precisa se animar. Tal ânimo, entretanto, está marcado por lágrimas, e é o reconhecimento duplo da derrota e da esperança.

Miller prova-se mais uma vez um ibseniano, visto que o presente interroga o passado, e o passado se infiltra impiedosamente no presente, revelando a própria estrutura social em sua crueza.

2.4 – UM ENREDO REAGANESCO: DIAGNÓSTICO E PROGNÓSTICO DA CULTURA POLÍTICA NORTE-AMERICANA

The Ride Down Mt. Morgan estrutura-se em dois atos: o primeiro contém três cenas e o segundo, duas. Miller coloca uma *production note* na qual indica que: “the play follows Lyman Felt’s mind through scenes in real time as well as in memory and dream. The set must therefore be an open one to allow scenes to move fluidly without pause excepting as noted in the text”¹⁴⁴.

A peça, que segue a mente de Lyman no tempo presente, bem como na memória e no sonho, já apresenta de início a estrutura não dramática que se seguirá. Em dados momentos, a peça recorrerá ao passado por meio de *flashbacks* (as memórias invadem o presente para tentar explicá-lo), enquanto os sonhos e as fantasias de Lyman buscam escapar deste mesmo presente e revelam a própria estrutura psíquica da era Reagan. Esses dois recursos formais são expressão do conteúdo de que trata: a dificuldade do sujeito da era neoliberal de distinguir *ilusão* de *realidade*. Enquanto os *flashbacks* buscam escavar a realidade, as *fantasias* e os *sonhos* buscam enterrá-la.

¹⁴⁴ A peça segue a mente de Lyman Felt através de cenas em tempo real, além de memórias e sonhos. Portanto, o cenário deve ser aberto para permitir que as cenas se movam fluidamente sem pausa, exceto quando indicado no texto. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, *production note*, tradução nossa.

Como normalmente ocorre nas peças de Arthur Miller, quando a peça se inicia, a ação principal já se passou. Estruturalmente, a peça nos remete a *After the Fall*, em que o passado será evocado sempre que a necessidade de compreensão e de confronto da realidade for necessária. Miller frequentemente afirmava que a estrutura de suas peças é sempre sobre como: “the chickens come home to roost”, revelando assim as consequências dos atos. A genialidade de Miller reside justamente no fato de que ele se filia a uma tradição de tragediógrafos e, em especial, a Henrik Ibsen, em que o passado não é um elemento de nostalgia ou sentimentalismo. Miller se utiliza dele em suas peças (de diversas maneiras) quase que como um personagem que estimula a crítica e a reflexão a serem feitas. É por meio dele que se pode compreender o presente que, longe de ser um momento isolado, sem raízes e sem causa, é resultado direto de decisões tomadas ou da falta delas.

O entrelaçamento entre recursos formais (elementos farsescos, uso de ironia, *flashbacks*, sonhos, memórias e elementos trágicos) e o conteúdo (a crítica ao homem da era Reagan e à decadência de valores éticos e morais promovidos pelo neoliberalismo) funcionam dialeticamente, revelando a habilidade de Arthur Miller em fazer uma crítica extremamente pungente, e utilizando-se simultaneamente dos gêneros trágico e cômico (este, incomum ao dramaturgo).

A peça abre com uma cena muito interessante em que Lyman Felt está hospitalizado, devido a um acidente que tivera na noite anterior, com seu Porsche, na estrada do Monte Morgan. A ação que se apresenta inicialmente ao leitor/espectador acontece no hospital *Clearhaven Memorial*, no tempo presente, momento do qual o dramaturgo se utilizará para mostrar as consequências das ações passadas, e será o solo em que as reflexões e críticas – a análise – acontecerão.

A primeira fala de Lyman, ao mesmo tempo em que nos dá pistas importantes sobre quem é esta personagem, escancara a genialidade de Miller ao fornecer características essenciais do homem dos anos 1980:

LYMAN, *his eyes still shut*. Thank you, thank you all very much. Please be seated. Nurse turns, looks toward him. We have a lot

of... not material... yes, material... to cover this afternoon, so please take your seats and cross your... no...no... *Laughs weakly*... not your legs, just take your seats...¹⁴⁵

Mesmo estando dormindo na cama, na busca por eloquência, Lyman demonstra simultaneamente uma retórica recheada de masculinidade e de valores do mundo dos negócios. Ao pedir que as mulheres cruzem as pernas, e logo em seguida que não as cruzem, Miller define, já na primeira fala da peça, o tom cômico e reaganesco desta tragédia farsesca. Lyman prossegue em seu estado de sonho (semiconsciência), novamente nos possibilitando enxergar sua caracterização, e pelo uso do humor (a palavra material podendo referir-se a um 'assunto' ou a 'algo material'), identificar o outro contexto em que a fala ganha significado:

LYMAN, *for a moment he sleeps, snores, then...*: Today I would like you to consider life insurance from a different perspective. I want you to look at the whole economic system as one enormous tit. *Nurse chuckles quietly*. So the job of the individual is to get a good place in line for a suck. *She laughs louder*. Which gives us the word 'suckcess'. Or... or not.¹⁴⁶

Esta segunda fala, além da explícita masculinidade e do tom empresarial, é também uma poderosa metáfora que condensa o lema dos adeptos do conservadorismo endossado pelo ator que ocupou a Casa Branca de 1981 a 1989. A retórica profundamente antirooseveltiana¹⁴⁷ de Lyman é expressão máxima da ideologia neoliberal endossada por Reagan, e Miller a apresenta

¹⁴⁵ LYMAN, *com os olhos ainda fechados*: Obrigado, muito obrigado a todos. Por favor fiquem sentados. *Enfermeira se vira, olha para ele*. Temos muito... não material... sim, material... para cobrir esta tarde, então, por favor, sentem-se e cruze as suas... não... não... *Ri fracamente*... não suas pernas, apenas sentem-se... Ibid., p.1, tradução nossa.

¹⁴⁶ LYMAN, *por um momento ele dorme, ronca e depois...*: Hoje eu gostaria que vocês considerassem o seguro de vida a partir de uma perspectiva diferente. Eu quero que você olhe para todo o sistema econômico como uma enorme teta. *A enfermeira ri baixinho*. Portanto, o trabalho do indivíduo é conseguir um bom lugar na fila para chupar. *Ela ri mais alto*. O que nos dá a palavra "suckcess" (chupar e ter sucesso). Ou... ou não. Ibid., p.1, tradução nossa.

¹⁴⁷ Vale reiterar, como exploramos no capítulo 1, que Roosevelt ficou conhecido por ter adotado medidas econômicas e sociais (*New Deal*) para tirar os Estados Unidos da *Depressão Econômica*. Dentre as medidas que utilizou destacamos: criação de salário-desemprego para aliviar a miséria dos desempregados, legalização de sindicatos, manutenção de preços de produtos e a criação da previdência social.

pelo humor, contido no duplo sentido de “I want you to consider the whole economic system as one enormous tit”. Além da referência à ‘teta’ de uma mulher, que “impele” o indivíduo a pegar um bom lugar na fila para uma chupada, a palavra ‘tit’ em gíria militar, refere-se também ao botão que se aperta para disparar uma bomba ou uma arma. Podemos inferir aqui que, apesar do tom jocoso e crítico a pessoas que se beneficiam ou “sugam” coisas do Estado (como os mais reacionários gostam de reforçar), podemos também compreender que Miller sugere que o sistema econômico é uma arma apontada para o indivíduo, que aguarda na fila para uma hora ser atingido (o que se provou mais do que verdadeiro com a Depressão Econômica¹⁴⁸, com as diversas recessões e as inúmeras turbulências que o capitalismo sempre apresentou). Para reforçar este ponto e corroborar a máxima de Slavoj Žižek, o “capitalismo não está em crise, o capitalismo é a crise”. O trocadilho da palavra ‘suckcess’ também apresenta a visão endossada pelos políticos conservadores (tão presentes nos anos 1980 e nos dias atuais) que enxergavam no sistema um meio do qual pessoas pudessem tirar proveito¹⁴⁹.

A cena transcorre ainda com um tom cômico e irônico, com a descoberta por parte de Lyman de que a enfermeira Logan é negra. Na tentativa de vender uma imagem amigável, dirige-se a ela novamente como um porta-voz da doutrina neoliberal, querendo mostrar afinidade com um ícone do cenário musical afroamericano (Earl Hines), e diz que James Baldwin, a quem se refere como ‘Jimmy’, um dia dissera que ele era, no fundo, negro. Lyman afirma sua importância para os negros, ressaltando que: “LYMAN: [...] I’ve got the biggest

¹⁴⁸ Para Miller, a *Depressão Econômica* foi um dos eventos que mais teve influência em sua vida e em sua dramaturgia, pois revelou aos americanos a dimensão real do que o sistema econômico poderia fazer com as pessoas.

¹⁴⁹ Tais políticos normalmente criticam programas sociais, sob o argumento unilateral e alienado de que, corroborando a fala de Lyman, *o indivíduo fica na fila para sugar dinheiro do governo*. Em termos populares, os conservadores dizem que os indivíduos gostam de “mamar nas tetas do Estado”, o que novamente remete à fala do protagonista de *Mt. Morgan* ao referir-se ao sistema econômico como uma teta. No Brasil, os que se opõem ao programa social *Bolsa Família*, por exemplo, também proferem argumentos deste tipo e revelam seu mais profundo desconhecimento da complexidade das realidades social, histórica, econômica, racial, política e, especialmente, de classe do país. O programa consiste na transferência direta de renda e privilegia famílias em situação de pobreza e de extrema pobreza no país todo, buscando reduzir e superar situações mais sub-humanas.

training program of any company for you guys. And the first one that ever put them in sales”¹⁵⁰.

Esta fala promove duas ideias curiosas: ela não só afirma que Lyman tem poder (com o maior programa de treinamento para negros), como também afirma que a empresa faz inserção de negros no mercado, o que lega ao empresário (a figura privilegiada na era Reagan) e não ao Estado esta função. Sean Purdy (2011) nos lembra que entre as décadas de 1980 e 1990: “[...] um terço da população negra ficou abaixo da linha da pobreza, sem recursos suficientes para educação e outros serviços públicos, carente de emprego, treinamento e oportunidade¹⁵¹.

Aqui já se presentifica uma das maiores obsessões da classe empresarial: *a de vender sua imagem e seu produto*. As ideias de treinamentos, qualificações, gerenciamento e empreendedorismo são jargões comuns da classe empresarial que ao expandir sua presença, reforçam também a ideologia de que suas ações sociais são indispensáveis¹⁵².

Lyman pergunta a Logan se Eisenhower ainda é presidente. Tal fala é bastante sintomática, visto que o 34º presidente dos Estados Unidos, do Partido Republicano, ficou conhecido por não se utilizar de sua autoridade moral para ajudar no avanço dos direitos civis dos negros. Quando Emmett Louis Till foi linchado aos quatorze anos no Mississippi por ter assobiado a uma mulher branca, em 1955, sua mãe escrevera uma carta a Eisenhower pedindo apoio. Além de seu pedido ter sido ignorado por ‘Ike’¹⁵³, o FBI informara ao jornalista Simeon Booker que a mãe de Till era um instrumento de subversão comunista. Em outro caso, Eisenhower deixou explícito seu descaso em relação às questões dos direitos civis dos negros, em um episódio desta vez envolvendo

¹⁵⁰ LYMAN: [...] Eu tenho o maior programa de treinamento de qualquer empresa para vocês. E o primeiro que os colocou em vendas. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 2, tradução nossa.

¹⁵¹ PURDY, Sean. “O Século Americano”. In: KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. 3 edª edição. São Paulo: Contexto, 2011, p. 265.

¹⁵² Temos visto uma situação recorrente em que a classe empresarial, composta em grande parte por lobistas, utiliza-se da política e do Estado para execrar tanto a função quanto o veículo pelo qual se faz a política. Figuram como exemplos, tal qual dissemos anteriormente em nossa tese, *João Dória Jr.*, ex-prefeito da cidade de São Paulo e atual governador do estado de São Paulo, e *Donald Trump*, atual presidente dos Estados Unidos. Ambos, curiosamente, advindos do programa televisivo ‘*O Aprendiz*’.

¹⁵³ O apelido de Dwight Eisenhower era ‘*Little Ike*’ enquanto seu irmão, Edgar, fora apelidado de ‘*Big Ike*’.

um dos mais importantes ícones da luta pela igualdade racial, Dr. Martin Luther King Jr. O ativista enviou um telegrama ao presidente pedindo apoio à luta contra a violência que os negros estavam sofrendo, e:

Eisenhower's public comment on King's telegram was dismissive. The president, sounding as if he would rather play golf than discuss civil rights, told the press he had "a pretty good and sizable agenda" on his desk, and "I insist on going for a bit of recreation every once in a while, and I do that because I think it is necessary to keep up to the state of fitness essential to this job." Eisenhower maintained that he had expressed himself on civil rights in both the North and the South and "I don't know what another speech would do about the thing right now".¹⁵⁴

O enredo avança quando Lyman descobre pela enfermeira que sua mulher, Theo, e sua filha, Bessie, encontram-se no hospital. A questão espacial ganha uma dimensão interessante, pois as rubricas indicam que:

"Frozen in anguish, he stares straight ahead as music is heard. His mood changes as he is caught by his catastrophic vision" e em seguida, "His wife, Theo, and daughter, Bessie, are discovered seated on a waiting room settee. A burst of weeping from Bessie. He is not looking directly at them but imagining them".¹⁵⁵

É justamente na simultaneidade de cenas que o efeito cômico acontece. Ao mesmo tempo em que Theo e Bessie procuram por notícias de Lyman, ocorre

¹⁵⁴ O comentário público de Eisenhower sobre o telegrama de King foi desdenhoso. O presidente, soando como se preferisse jogar golfe do que discutir direitos civis, disse à imprensa que tinha "uma agenda bastante boa e considerável" em sua mesa e "eu insisto em me divertir um pouco de vez em quando, e faço isso porque acho que é necessário manter a forma essencial para esse trabalho."

Eisenhower sustentou que havia se expressado sobre os direitos civis no norte e no sul e "não sei o que outro discurso faria sobre a coisa agora". NICHOLS, David A. *A Matter of Justice: Eisenhower and the Beginning of the Civil Rights Revolution*. Nova York: Simon & Schuster, 2007, p. 148, tradução nossa.

¹⁵⁵ "Congelado em angústia, ele olha para frente enquanto a música é ouvida. Seu humor muda quando ele é pego por sua visão catastrófica" e em seguida, "Sua esposa, Theo, e sua filha, Bessie, são descobertas sentadas em um sofá na sala de espera. Uma explosão de choro de Bessie. Ele não está olhando diretamente para elas, mas imaginando-as". MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p.5, tradução nossa.

o desencontro entre o dito e o não dito. Lyman, como uma espécie de diretor, entra na cena das duas, e comenta. Enquanto Bessie lamenta o estado do pai, Theo exala um otimismo reaganesco. Ao mesmo tempo em que a realidade se impunha de forma implacável, o discurso buscava afirmar o contrário. Este artifício, em todos os sentidos, nos faz lembrar da própria etimologia da palavra *farsa*¹⁵⁶. Theo, assim como Reagan o fazia, evoca um passado idílico (que na verdade se apoia em um solo de mentiras, trapaças e enganos) e pede que a filha lembre-se de toda a felicidade, da risada do pai e de seu amor pela vida. Ela diz à filha que tudo se encaixará, e para o bem. Em um ímpeto de confortar sua filha, ela suplica: “Now come, Bessie – Remember what a wonderful time we had in Africa? Think of Africa”¹⁵⁷.

Mais do que otimismo, a fala de Theo revela que para animar a filha, ela deve recorrer à felicidade que seu pai proporcionou às duas em uma viagem à África (que será mostrada posteriormente na peça na forma de memória). Theo recorre não à figura de Lyman como um ser, mas pelas coisas que ele fez. Lyman assiste a tudo com certa admiração pela devoção e submissão das mulheres à sua figura, como um espectador.

O enredo avança ainda mais quando Leah (a outra mulher de Lyman) entra em cena e pede à enfermeira para vê-lo. Lyman, ainda assistindo a tudo que acontece, reage de maneira cômica à visão que se impõe, suplicando para que isto não vá adiante: “Lyman, *imploing himself, his eyes clamped shut*: Think of something else. Let’s see now – the new Mercedes convertible... that actress, what’s her name...?”¹⁵⁸.

A cena transcorre com conversas gerais até que Lyman, que até então se comportava como um diretor de cena, fazendo comentários e mostrando certa aflição (mesmo parecendo gostar do que vê), a interrompe:

¹⁵⁶ Apesar da complexidade etimológica da palavra, levamos em conta a definição de Bernadette Rey-Flaud, que associa o substantivo ‘farsa’ ao verbo ‘*farcer*’, que no francês antigo significaria ‘enganar’.

¹⁵⁷ Agora venha, Bessie – Lembra que tempo maravilhoso que tivemos na África? Pense na África. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 6, tradução nossa.

¹⁵⁸ Lyman, *implorando, seus olhos se fecharam*: pense em outra coisa. Vamos ver agora – a nova Mercedes conversível... aquela atriz, qual é o nome dela...? *Ibid.*, p. 9, tradução nossa.

Now the women go motionless.

Lyman, *marveling*: What strong, admirable women they are! What definite characters! Thank God I'm only imagining this to torture myself... But it's enough! *Starts resolutely toward the bed, but caught by his vision, halts.* Now what would they say next?

*The women reanimate.*¹⁵⁹

A cena prossegue, mas Lyman não possui controle sobre ela. O desejo imperialista de Lyman é frustrado e, em alguns momentos, ainda com efeito cômico, ele grita para que elas parem, gesticula para o céu, pedindo à divindade que intervenha a seu favor. Esse tipo de comportamento (apoiado em gesticulações e humor físico) em grande medida é uma característica da farsa, mas longe de provocar o 'riso pelo riso', busca impedir que a verdade venha à superfície. O embate entre Leah e Theo torna-se inevitável quando ambas descobrem serem esposas de Lyman. Theo tenta falsear a realidade, apelando novamente para o passado e para as viagens que fez com o marido para o Quênia e para a Nigéria. A cena termina com um tom cômico, também comum na farsa, quando a enfermeira aparece dizendo que o médico gostaria de falar com a *Senhora Felt*. Ambas permanecem imóveis, e quando levantam Theo desmaia.

¹⁵⁹ *Agora as mulheres ficam imóveis.* Lyman, *maravilhado*: Que mulheres fortes e admiráveis elas são! Que caracteres definidos! Graças a Deus eu só estou imaginando isso para me torturar... Mas é o suficiente! *Começa resolutamente em direção à cama, mas capturado por sua visão, para.* Agora, o que elas diriam a seguir? *As mulheres reanimam.* Ibid., p. 11, tradução nossa.

CENA 2

Na segunda cena, Miller investe mais ainda na ironia para dar um tom mais cômico à sua tragédia. Leah encontra-se ao telefone com seu irmão e diz querer fazer negócios com a *Uniroyal*¹⁶⁰. Leah, buscando uma explicação para ter sido enganada em relação a não ter visto um certificado de divórcio, invoca o passado. Este é o primeiro momento da peça em que o recurso do *flashback* é acionado, justamente para buscar elucidar o que se passou, para logo em seguida analisar-se a ação. É preciso esclarecer que passado e presente fundem-se em um tempo único. Miller explicou, em relação a *Death of a Salesman*, que os *flashbacks* não marcam a separação de dois tempos (passado e presente), mas sua simultaneidade. Em *Introduction to the Collected Plays*, Miller nos diz que: “There are no flashbacks in this play but only a mobile concurrency of past and present, and this, again, because in his desperation to justify his life Willy Loman has destroyed the boundaries between now and then [...]”¹⁶¹.

O recurso foi bastante utilizado por Miller em duas de suas grandiosas peças: *Death of a Salesman* (1949) e *After the Fall* (1956). Em ambas se recorre ao passado como tentativa de compreender e confrontar a situação presente, e em *Mt. Morgan*, ele busca também jogar luz em pontos que passaram como um acontecimento comum, mas cujas entrelinhas revelam seu sentido mais profundo. Leah, explicando a Tom sobre nunca ter visto o certificado de divórcio de Lyman e Theodora, fala no presente, e Lyman entra em cena junto a ela, mas no passado. O pequeno diálogo entre os dois vale a pena ser analisado:

¹⁶⁰ A *Uniroyal* foi fabricante de pneus, inaugurada em 1982, adquirida pela empresa *Michelin* em 1990. Quando levamos em consideração o *slogan* deles “*United States tires are good tires*”, e pensando no incidente de Lyman, querer fazer negócios com a empresa torna-se uma referência próxima ao humor macabro. Ou será que a referência de Miller, além de sarcasmo, carrega ironia? Estaria Miller apontando o ‘*trust*’? Em português, traduzido como ‘*truste*’, é a fusão de diversas empresas no intuito de formar um monopólio, e assim dominar um setor específico do mercado, uma estratégia neoliberal bastante comum e presente cada vez mais, como maneira de afirmar poder e garantir lucros.

¹⁶¹ Não há *flashbacks* nesta peça, mas apenas uma simultaneidade móvel do passado e do presente, e isso, uma vez mais, porque, em seu desespero para justificar sua vida, Willy Loman destruiu os limites entre agora e o passado [...]. MILLER, Arthur. In: *The Collected Essays of Arthur Miller*. Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2017, p.122, tradução nossa.

LEAH: *shaking her head*: God! – my gullibility! – I was curious to see what a decree looked like, so...

Lyman enters, wearing a short-sleeved summer shirt and cowboy hat.

No particular reason, but I'd never seen one...

LYMAN: I threw it away.

LEAH, *with a surprised laugh*: Why!

LYMAN: I don't want to look back, I feel twenty-five! *Laughs*. You look stunned!

LEAH: I guess I never believed you'd marry me, darling.

LYMAN, *he draws her to him*: Feeling is all I believe in, Leah – you're making me see that again. Feeling is chaos, but any decent thing I've ever done was out of feeling, and every lousy thing I'm ashamed of came from careful thinking.¹⁶²

Esta entrada de Lyman com um chapéu de *cowboy* é um elemento simbólico de extrema importância. Um breve olhar para o histórico desta figura mítica tão presente no cinema (inclusive por papéis que o próprio Ronald Reagan interpretou) aponta para o fato de que o *status* elevado do *cowboy* dentro da cultura norte-americana se deu, em grande medida, por conta do ex-presidente Theodore Roosevelt. O 26º presidente dos Estados Unidos fora rancheiro na Dakota do Norte e do Sul por um período pequeno, e passou a escrever de maneira idealizada sobre esta figura arquetípica americana em que botas, chapéu, calças jeans e camisa xadrez eram adereços essenciais. Eric Hobsbawm, em seu livro seminal *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century*¹⁶³, ressalta que este ícone idealizado, do ponto de vista literário, foi uma criação romântica tardia, mas: “[...] in terms of social content, he had a double function: he represented the ideal individualistic freedom

¹⁶² LEAH: *balançando a cabeça*: Deus! – minha ingenuidade! – Eu estava curiosa para ver como era um decreto, então... *Lyman entra, vestindo uma camisa de verão de mangas curtas e um chapéu de cowboy*. Nenhuma razão em particular, mas eu nunca tinha visto uma.../ LYMAN: Joguei fora./ Leah, *com uma risada surpresa*: Ora!/ LYMAN: Não quero olhar para trás, em me sinto com vinte e cinco anos! *Risos*. Você parece surpresa! LEAH: Acho que nunca acreditei que você se casaria comigo, querido. LYMAN, *ele a atrai para si*: sentimento é tudo em que acredito, Leah – você está me fazendo ver isso de novo. Sentir é caos, mas qualquer coisa decente que eu já fiz foi a partir do sentimento, e todas as coisas ruins das quais eu tenho vergonha vieram de um pensamento cuidadoso. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 20, tradução nossa.

¹⁶³ HOBBSAWM, Eric. *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century*. Londres: Hachette, 2013.

pushed into a sort of inescapable jail by the closing of the frontier and the coming of the big corporations”¹⁶⁴.

A era Reagan reacendeu profundamente o *status* de super-herói do *cowboy*. A virilidade, valentia e masculinidade encabeçadas por essa figura também se traduziu nas inúmeras produções cinematográficas da época, todas focadas em um heroísmo viril, que ia de *Rambo* e *Exterminador do Futuro* a *RoboCop* e John McClane (de *Duro de Matar*). Hoje a intensificação de produções cinematográficas focadas no heroísmo também esgota ingressos de cinema, por vezes antes mesmo da estreia. Recentemente foram feitos filmes do: *Capitão América*, *Thor*, *Super-Homem*, *Homem-Aranha*, *Homem de Aço*, *Batman* e, inclusive, *Homem-Formiga*. Há casos em que a mulher figura como super-heroína, como na produção recente de *Mulher Maravilha* (2017), mas é preciso lembrar que ela é normalmente exaltada por ter qualidades admiráveis que são classicamente associadas ao comportamento masculino.

Lyman, com seu chapéu masculinizante e com jovialidade, celebra sua euforia emocional revelando a quintessência do homem dos anos 1980: seu engajamento com sentimentos e emoções, a celebração de tal posicionamento, e a racionalização e explicação para tal atitude. Miller retrata nesta fala o *self imperial*, epítome de uma das décadas em que o imperialismo norte-americano utilizou-se da força e do poder no mundo, e que colonizou ideologicamente os próprios americanos com projeções de grandiosidade, otimismo, e um apetite sem limites, especialmente para coisas materiais. Quando Lyman diz que: “e cada coisa vil da qual eu me envergonho veio de um pensamento cuidadoso”, a fala cheia de significados revela não somente algo que vai ajudar Leah a compreender o fato de ter sido enganada (no presente), mas também joga luz na própria justificativa da política norte-americana quando precisou legitimar o engajamento em suas “intuições”. A intuição, a propósito, tem sido um denominador comum na justificativa dos atos mais nefastos da história. Deus tem sido, desde sempre, uma justificativa para a “intuição” (uso político) de muitos dos presidentes, especialmente na cruzada contra os radicais islâmicos,

¹⁶⁴ “[...] em termos de conteúdo social, ele tinha uma dupla função: ele representava a liberdade individualista ideal empurrada para uma espécie de prisão inescapável pelo fechamento da fronteira e pela chegada das grandes corporações. Ibid., p. 321, tradução nossa.

como veremos no capítulo sobre *Resurrection Blues*. Ronald Reagan, por exemplo, em seu discurso de posse em 20 de janeiro de 1981, proferiu as seguintes palavras:

I'm told that tens of thousands of prayer meetings are being held on this day, and for that I'm deeply grateful. We are a nation under God, and I believe God intended for us to be free. It would be fitting and good, I think, if on each Inaugural Day in future years it should be declared a day of prayer.¹⁶⁵

O discurso que busca legitimar a intuição de Reagan de que Deus quer que o povo americano seja livre e de que um dia de oração deveria ser declarado sempre na posse de presidentes futuros foi rechaçado firmemente por Arthur Miller em um artigo no *The New York Times*¹⁶⁶, em março de 1984. Miller disparou um artigo atacando propostas para que houvesse um período de oração antes do início das aulas, nas escolas. O dramaturgo lembrou-se de sua perplexidade ainda enquanto criança, ao ser forçado a fazer o *Juramento de Fidelidade*¹⁶⁷ todos os dias. Para ele, o juramento e a oração eram simplesmente estratégias para reforçar o patriotismo, a obediência e a conformidade.

Utilizar-se da ideia de Deus tornou-se uma racionalização da onipotência para fins políticos e recebeu um especial apoio da direita conservadora (mais abertamente na gestão Bush Jr.), como veremos adiante em nossa tese, e recentemente marcou a história do Estado de São Paulo de maneira bizarra no dia 1 de agosto de 2019. João Dória Jr., atual governador do Estado, instituiu

¹⁶⁵ Me disseram que dezenas de milhares de reuniões de oração estão sendo realizadas neste dia, e por isso estou profundamente agradecido. Somos uma nação sob Deus, e acredito que Deus pretendeu que sejamos livres. Seria apropriado e bom, eu acho, se em cada dia de posse nos próximos anos fosse declarado um dia de oração. Trecho retirado do *discurso de posse* de Ronald Reagan, proferido em 20 de janeiro de 1981, tradução nossa. Disponível em: <<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=43130>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

¹⁶⁶ *Op-Ed: School Prayer: A Political Dirigible*, de Arthur Miller. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-prayer.html>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

¹⁶⁷ Em 1790 os Estados Unidos criaram o *juramento de fidelidade* ao país que deve ser feito por imigrantes que se utilizam da *Lei de Naturalização*, como maneira de garantir que seus cidadãos apoiem a Constituição.

no calendário oficial o “dia de oração pelas autoridades da nação”¹⁶⁸, julgando ser necessário um dia especial para este fim, visto que, segundo ele, o país necessita, mais do que nunca, de orações, o que implica o reconhecimento de que o comando do país esteja mais nas mãos de uma entidade divina do que de seus próprios dirigentes.

Retornando à peça, na esteira de uma retórica que se aproxima de um palestrante motivacional, Lyman, querendo colocar-se como onipotente perante Leah, promete a ela combater todos os seus próprios medos, um a um, até que seja um homem livre “I’m going to wrestle down one fear at a time till I’ve dumped them all and I am a free man”. Esta fala, entretanto, vai além do clichê motivacional do super-heroísmo e da afirmação da masculinidade da personagem. Para Lyman, não ter medo é ser livre, é não ter limites. Uma fala que poderia ter sido de Lyman, mas que fora proferida pelo próprio Reagan em seu discurso sobre o Estado da União, em 1987, traz: “The calendar can’t measure America because we were meant to be an endless experiment in freedom, with no limit to our reaches, no boundaries to what we can do, no end point to our hopes”¹⁶⁹.

Esta fala megalomaniaca, que reflete bem o comportamento interno e externo dos Estados Unidos durante a década de 1980 (especialmente quando nos lembramos de episódios emblemáticos como o Iran-Contra), parece, de fato, ter sido retirada da boca do protagonista de *Mt. Morgan*. Buscando compreender o que se passara e tentando junto a Leah descobrir a razão da mentira de Lyman, o advogado recorre a uma ocasião em que, para legitimar seus desejos e sua ousadia, Lyman o consulta sobre bigamia. Novamente, o tom cômico da peça ganha força por meio do recurso do *flashback*, quando Lyman, interessado em saber detalhes legais sobre bigamia, deixa explícito seu interesse em criar um *Plano de Proteção contra a Bigamia*, em especial

¹⁶⁸ Lei sancionada por Doria institui o 'dia de oração pelas autoridades da nação' em SP. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/08/01/lei-institui-o-dia-de-oracao-pelas-autoridades-da-nacao-em-sp.ghtml>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

¹⁶⁹ O calendário não consegue medir a América, porque fomos feitos para ser um experimento infinito em liberdade, sem limites para nossos alcances, sem limites para o que podemos fazer, sem ponto final para nossas esperanças. CONLEY, RICHARD. *Historical Dictionary of the Reagan-Bush Era*. Second Edition. Lanham: Rowman & Littlefield, 2017, p. 359, tradução nossa.

para mulheres de minorias¹⁷⁰. Quando olhamos nas entrelinhas da comicidade contida nesse duplo significado de sua busca, há também um retrato bastante engenhoso de Miller ao mostrar que a classe empresarial, privilegiada e celebrada nesta época, com a desculpa de fazer negócios para o coletivo, tinha interesses próprios. A fé de Lyman no materialismo se explicita no desejo de compensar a vítima com dinheiro, como se o dano moral fosse reparável apenas com compensação monetária.

Lyman diz a Tom que já traiu Theo, e reaganescamente explica que “uma nova mulher tem sempre sido uma costa desconhecida”, o que justifica seu ímpeto em buscar novos “territórios”, e que simultaneamente nos faz pensar na própria ação norte-americana com suas políticas imperialistas, abastecidas pelo neoliberalismo. Lyman prossegue sua justificativa como algumas personagens icônicas de Arthur Miller, como Joe Keller, de *All My Sons*, que sabe do contrato social, mas não enxerga culpabilidade em atos que possam prejudicar outros. Lyman diz que: “[...] boredom is a form of deception, isn't it. And deception has become like my Nazi, my worst horror – I want nothing now but to wear my own face on my face everyday till the day I die”¹⁷¹.

A fala evidencia seu posicionamento de que seu ato não é dos mais exemplares, mas justifica a necessidade de viver de acordo com seu desejo. O que Lyman afirma, em outras palavras, mesmo sabendo que prejudica ou fere outros, privilegia a ética da liberdade, assim como o neoliberalismo também defende o livre mercado, mesmo às custas de sucateamento do trabalhador, de empobrecimento de condições de trabalho, de trapaças etc., dando corpo ao que Christian Laval e Pierre Dardot (2016) definiram como o *desmanche neoliberal*.

O enredo reaganesco vai ganhando cada vez mais força na medida em que conceitos e preceitos do neoliberalismo se fazem evidentes na fala de Lyman.

¹⁷⁰ A era Reagan, período em que os empresários assumiram para si a tarefa de manter (e investir) no bem-estar “social”, foi um momento em que se utilizaram da retórica da *responsabilidade social* a fim de promover o crescimento da economia e de gerar empregos. O que se viu na prática foi favorecimento a empresas e empresários cujo objetivo central, obter lucro, manteve-se.

¹⁷¹ [...] o tédio é uma forma de engano, não é? E o engano tornou-se como meu nazista, meu pior horror – agora não quero nada a não ser usar meu próprio no meu rosto todos os dias até o dia em que eu morrer. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 24, tradução nossa.

Em outro momento, ele invoca a figura de seu pai (uma figura presente em cena na primeira versão da peça) como maneira de reforçar a importância do trabalho, e mais ainda, do otimismo:

LYMAN: I keep thinking of my father – how connected he was to life; couldn't wait to open the store every morning and happily count the pickles, rearrange the olive barrels. People like that knew the main thing. Which is what? What is the main thing, do you know?¹⁷²

Lyman, mesmo perante a crise que se impõe, decide ignorá-la, e ressalta um certo otimismo nostálgico¹⁷³ (típico do conservadorismo político, especialmente aquele dos anos 1980), focando no fato de que seu pai trabalhava. Sendo assim, trabalhar, especialmente de maneira alegre, como Lyman coloca, é a coisa principal a se fazer, mesmo que isto signifique falsear a realidade. Torna-se inevitável, por comparação, evocar um dos discursos mais asquerosos proferidos pelo então presidente interino do Brasil, Michel Temer que, em 2016, após o afastamento da presidenta da República Dilma Rousseff, ordenou aos cidadãos brasileiros em seu primeiro discurso no cargo, com tom autoritário e certamente farsesco: “Não fale em crise, trabalhe!”¹⁷⁴. De maneira análoga, a fala de Lyman parece também privilegiar o esquecimento deliberado da crise em que se encontra, para encontrar na figura trabalhadora do pai méritos que possam atestar seu caráter. Como ele mesmo diz, seu pai estava sempre muito conectado à vida pelo simples fato de sempre levantar alegremente para trabalhar. Se “não pensar em crise e trabalhar” permite conexão com a “coisa principal da vida”, certamente a frase nos portões de Auschwitz, ‘*Arbeit Macht Frei*’ parece fazer sentido tanto para Lyman quanto para Michel Temer, assim

¹⁷² LYMAN: Eu continuo pensando em meu pai – como ele era conectado à vida; mal podia esperar para abrir a loja todas as manhãs e contar alegremente os pickles, reorganizar os barris de azeitona. Pessoas assim sabiam sobre a coisa principal. Que é o quê? Qual é a coisa principal, você sabe? *Ibid.*, p. 26, tradução nossa.

¹⁷³ Já salientamos no capítulo 1, mas vale a pena relembrar que o *slogan* de campanha de Reagan era *Make America great again*, plagiado por Donald Trump nas eleições de 2016.

¹⁷⁴ Frase que se tornou *slogan* do Governo Federal sob a gestão de Michel Temer, e que em muito se assemelha às inscrições presentes no portão de entrada do campo de extermínio de Auschwitz, ‘*Arbeit Macht Frei*’, em português ‘*O trabalho liberta*’. A esse respeito, ver artigo disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/05/1771069-citada-por-temer-placa-nao-fale-em-crise-fica-em-posto-desativado.shtml>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

como para aqueles que colocam a ética do trabalho no epicentro da existência, e especialmente para aqueles que lucram com a própria crise.

Quando Leah revela a Lyman que está grávida e diz não querer ser mãe solteira, ele a convence não somente de que ela deve ter o bebê (do sexo masculino, certamente), como escolhe inclusive seu nome: Benjamin. O tom cômico se intensifica quando Lyman utiliza-se de uma retórica aparentemente filosófica e cultural para convencer (manipular) Leah a manter a gravidez:

LYMAN: The Russians – this is an ancient custom – before an important parting, they sit for a moment in silence. Give Benjamin this moment.

LEAH: He’s not Benjamin, now stop it!

LYMAN: Believe in your feelings, Leah, the rest is nonsense.¹⁷⁵

Neste trecho, Lyman soa como os gurus da psicologia positivista, pelos quais vendedores, gestores, empreendedores e *coaches* possuem verdadeira devoção, e que bem caracterizou a retórica política de Reagan. Lyman, como um vendedor, avança na técnica de persuasão, e Miller utiliza-se de um clichê ironicamente para tentar dar motivos para Leah manter sua gravidez: “Lyman: [...] he has a horoscope, stars and planets; he has a *future!*”¹⁷⁶.

Miller fecha a cena de maneira brilhante, exaltando que o filho terá um futuro, mas curiosamente (ou estrategicamente?) não o coloca em termos de materialismo, mas em uma perspectiva metafísica (que trata de *horóscopo*, *estrelas* e *planetas*). É inevitável olhar para os vocábulos ‘horóscopo’ e ‘estrelas’ e não os associar a Reagan que, como mencionamos anteriormente, modulara sua agenda presidencial consultando uma astróloga, e que propusera um programa de defesa, o SDF (*Strategic Defense Initiative*), apelidado de *Star Wars*.

¹⁷⁵ LYMAN: Os russos – esse é um costume antigo – antes de uma separação importante, se sentam por um momento em silêncio. Dê a Benjamin esse momento./ LEAH: Ele não é Benjamin, agora pare!/ LYMAN: Acredite nos seus sentimentos, Leah, o resto não faz sentido. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 27-28, tradução nossa.

¹⁷⁶ LYMAN: ele tem um horóscopo, estrelas e planetas; ele tem futuro! *Ibid.*, p. 29, tradução nossa.

CENA 3

A cena se inicia com Tom dizendo a Lyman que, já que a mídia está noticiando seu caso, é necessário que ele dê uma nota à imprensa. O advogado insiste que seu cliente e amigo vá a público e se pronuncie oficialmente, assim como Reagan o fazia com frequência. Aliás, um fato notório observado por Jackie Calmes, jornalista do *The New York Times* é que nenhum presidente fez tanto uso do horário nobre como Reagan:

Dwight D. Eisenhower and John F. Kennedy interrupted prime-time shows to tell Americans from the Oval Office why they had ordered troops to desegregate schools. Bill Clinton broke into programming from behind the presidential desk three times in a month to explain military actions in Haiti and Iraq. Ronald Reagan, the telegenic former actor, set the record for evening addresses from the Oval Office desk: 29 over two terms. Even the untelegenic Richard M. Nixon spoke 22 times from the Oval Office in just five years, the last time to resign in disgrace.¹⁷⁷

Reagan fez da televisão um forte instrumento de propagação de seu governo e da ideologia neoliberal. *Dutch* soube fazer uso da televisão em benefício próprio, inclusive mentindo em rede nacional sobre o caso Iran-Contra, como exploramos no capítulo 1. George W. Bush, outro direto herdeiro do legado reaganesco, também o faria posteriormente, justificando e propagandeando suas campanhas de guerra no Iraque e no Afeganistão, dentro do capitalismo espetacular (como veremos em *Resurrection Blues*¹⁷⁸). Com relação a pronunciar-se à televisão, Lyman diz que não se explicará e que provavelmente virá morar no Brasil ou algo do tipo.

¹⁷⁷ Dwight D. Eisenhower e John F. Kennedy interrompiam os programas no horário nobre para dizer aos americanos do Salão Oval por que haviam ordenado que as tropas dessegregassem as escolas. Bill Clinton entrava no ar atrás da mesa presidencial três vezes por mês para explicar as ações militares no Haiti e no Iraque. Ronald Reagan, o ex-ator telegênico, estabeleceu o recorde de pronunciamentos noturnos na mesa Oval: 29 em dois mandatos. Até o não-telegênico Richard M. Nixon falou 22 vezes do Salão Oval em apenas cinco anos, na última vez para renunciar em desgraça". *Live From the Oval Office: A Backdrop of History Fades From TV*", de Jackie Calmes. Artigo publicado no *The New York Times* e disponível em: <<http://www.nytimes.com/2013/07/10/us/politics/the-fading-of-a-cultural-touchstone-the-oval-office-address.html>>. Acesso em: 23 dez. 2019.

¹⁷⁸ Ver capítulo 3 de nossa tese.

Theo e Bessie chegam ao hospital e temos uma cena interessante: quando ambas as mulheres o interrogam sobre o possível casamento com outra mulher, já querendo escapar de cena, Lyman sai da cama, enquanto as mulheres continuam se dirigindo a ela. Este distanciamento físico nos faz lembrar o *distanciamento brechtiano*, que busca historicizar e fazer com que a plateia reflita sobre certas questões. Entretanto, quando Lyman sai da cama, ele subverte a tentativa de que a verdade seja pensada ou questionada e tenta, como na farsa, falsear a realidade, por vezes tapando os ouvidos, por vezes utilizando-se do cinismo: “LYMAN: I’m not really sure, but... I wonder if this crash... was maybe to sort of subconsciously... get you both to... meet one another, finally”¹⁷⁹.

Ao invés de este distanciamento físico promover consciência, ele procura injetar otimismo e suavização, por meio do cinismo de Lyman, que acusa o destino ou seu subconsciente de promover o encontro entre as duas mulheres.

Leah entra em cena e quando um confronto físico parece se aproximar entre ela e Theo. Lyman transforma-se novamente no diretor de sua própria farsa e encena sua fantasia. Segue-se uma cena de total manipulação que novamente espelha fortemente a essência do homem da Era Reagan: “The three women instantly deanimate as though suddenly falling under the urgency of his control. Lyman gestures, without actually touching them, and causes Theo and Leah to lie on the bed”¹⁸⁰.

O que se prenuncia na rubrica é justamente o controle total que Lyman possui sobre as mulheres, e no diálogo que se segue, as mulheres estão submissas ao poder imperialista da masculinidade do protagonista. Lyman deita na cama com elas e inicia uma conversa que, ao invés de confrontar a realidade, a falseia (novamente temos aqui a remissão à etimologia da palavra ‘farsa’), utilizando-se de uma retórica poética:

¹⁷⁹ LYMAN: Eu não tenho muita certeza, mas... eu me pergunto se esse acidente... foi talvez uma maneira meio que subconsciente... de fazer vocês duas... se conhecerem, finalmente. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 38, tradução nossa.

¹⁸⁰ As três mulheres instantaneamente se desestimulam como se de repente caíssem sob a urgência de seu controle. Lyman gesticula, sem realmente tocá-las, e faz com que Theo e Leah se deitem na cama. *Ibid.*, p. 39, tradução nossa.

LYMAN: [...] you are a lady, Theodora; the delicate sculpture of your noble eye, your girlish faith in me and your disillusion; your idealism and your unadmitted greed for wealth; the awkward tenderness of your wooden fingers, your incurably Protestant cooking; your savoir-faire and your sexual inexperience; your sensible shoes and devoted motherhood, your intolerant former radicalism and stalwart love of country now – your Theodorism! Who can ever take your place?

LEAH, *laughing*: Why am I laughing!!

LYMAN: Because you are an anarchist, my darling! He stretches out on both of them. Oh, what a pleasure, what intensity! Your countercurrents are like bare live wires! *Kisses each in turn*: I'd have no problem defending both of you to death! Oh the double heat of two blessed wives – This is heaven! [...] ¹⁸¹

Lyman explicita a natureza das duas esposas, ressaltando aspectos de ambas que poderiam ser considerados negativos, mas aparecem como virtude. Em sua fantasia, a defesa poética que faz das duas é tão sublime que chega a colocar a si mesmo como estando no Éden, afirmando sua masculinidade e virilidade, ao mesmo tempo em que ressalta a si mesmo as qualidades e importância de seus dois troféus que se encontram deitados na cama com ele. É possível detectar nesta cena o conceito de transformação de pessoas em mercadorias, profundamente estudado por Zygmunt Bauman¹⁸². À cena da fantasia se sobrepõe outra: o momento em que Leah e Lyman se conheceram. É possível enxergar aqui outro elemento bastante marcante da era Reagan, o qual se conecta a um fator de peso. Os três ainda estão na cama, na cena da fantasia de Lyman, e o seguinte diálogo tem início, mostrando que, na verdade, ele ocorreu no passado:

¹⁸¹ LYMAN: [...] você é uma dama, Theodora; a delicada escultura de seu nobre olho, sua fé feminina em mim e a sua desilusão; seu idealismo e sua ganância não admitida por riqueza; a ternura estranha de seus dedos de madeira, sua culinária incuravelmente protestante; seu conhecimento e sua inexperiência sexual; seus sapatos sensatos e sua maternidade devotada, seu antigo radicalismo intolerante e seu amor incondicional pelo país agora – seu Theodorismo! Quem pode tomar o seu lugar? / Leah, *rindo*: Por que estou rindo!! / LYMAN: Porque você é anarquista, minha querida! *Ele se estende sobre as duas*. Oh, que prazer, que intensidade! Suas contracorrentes são como fios desencapados! *Beija uma de cada vez*: não tenho problemas em defender vocês duas até a morte! Oh, o calor duplo de duas esposas abençoadas – Este é o céu! [...] Ibid., p. 40, tradução nossa.

¹⁸² BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo*: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEAH, *stretching out her arms and her body*: Oh, how good that was! I'm still pulsing to the tips of my toes. (...) You are really healthy, aren't you?

LYMAN, *they are moving out of Theo's area*: You mean for my age? Yes.

LEAH: I did not mean that!¹⁸³

Este pequeno trecho, aparentemente trivial, revela a ansiedade que se gerou nos anos 1980 quando a AIDS eclodiu de maneira nunca antes vista nos Estados Unidos¹⁸⁴. Ao saírem da área de Theo, como a rubrica indica, ambos se encontram no banco de um parque conversando, e o assunto de trabalho vem à tona, revelando outro aspecto fundamental da era Reagan, e que dialoga centralmente com uma das maiores peças de Miller, *A Morte de um Caixeiro-Viajante*:

LYMAN: Well, insurance is basically comical, isn't it? – at least pathetic.

LEAH: Why?

LYMAN: You're buying immortality, aren't you? – reaching out of your grave to pay the bills and remind people of your life? It's poetry. The soul was once immortal, now we've got an insurance policy.¹⁸⁵

Este *insight* que Lyman tem, quando olhado para além da comicidade que carrega (visto que ele critica o próprio trabalho), nos faz pensar imediatamente

¹⁸³ LEAH, *esticando os braços e o corpo*: Oh, que bom! Ainda estou pulsando na ponta dos dedos dos pés. (...) Você é realmente saudável, não é?/ LYMAN, *eles estão saindo da área de Theo*: você quer dizer para a minha idade? Sim./ LEAH: Eu não quis dizer isso! MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 41, tradução nossa.

¹⁸⁴ Vale lembrar que, em tempos de exacerbada celebração da masculinidade e virilidade, a AIDS tornou-se um tabu (e ainda o é) por conta de sua associação inicial, que rejeitou uma investigação mais profunda, à comunidade gay. A direita conservadora teve papel fundamental neste processo de reforço de estereótipos e fez uso político desse estigma, transformando gays não somente em um caso de ameaça ao bem-estar da família tradicional, mas também à saúde pública. Em uma das maiores obras-primas do teatro norte-americano, *'Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes'* (1991), de Tony Kushner explora profundamente as dimensões sociopolíticas e históricas desta questão, fazendo também uma crítica profunda ao conservadorismo da Era Reagan.

¹⁸⁵ LYMAN: Bem, seguro é basicamente cômico, não é? – pelo menos patético./ LEAH: Por quê?/ LYMAN: Você está comprando imortalidade, não é? – chegar do seu túmulo para pagar as contas e lembrar as pessoas da sua vida? É poesia. A alma foi imortal uma vez, agora temos uma apólice de seguro. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 42-43, tradução nossa.

em *Willy Loman*, o vendedor que precisou se matar para garantir o futuro da família, deixando seu seguro de vida à mulher e aos filhos. A vida de Willy precisou ser pautada pela busca de dinheiro e de sua manutenção no mercado, mas por estar velho, ele se tornara sucata do próprio sistema que tanto defendeu e ao qual precisava se submeter. A grande ironia da peça ganhadora do Pulitzer Prize é que inclusive sua morte foi submissa ao sistema. Há críticos que até comparam Lyman Felt e Willy Loman em dois aspectos: o primeiro, olhando para associações que podem ser feitas a partir de seus nomes (*Loman* é um homem inferior, pequeno, descartável, um *low man*) e (*Lyman* é um homem trapaceiro, que mente, um *lie man*); o segundo é que Lyman seria um Loman que conseguiu atingir o *American Dream*. Entretanto, o sucesso e a felicidade prometidos pelo sonho, por fim, se mostram inverossímeis, visto que tanto Loman quanto Lyman terão uma queda trágica no final de ambas as peças. O que Lyman admite sobre “comprar a imortalidade” é, portanto, simultaneamente trágico e cômico.

Pouco depois, em uma conversa por telefone que tem com Theo, Lyman faz um desabafo que parece verbalizar a situação em que ele se encontra, e as notas da rubrica indicam exatamente isto, além de fecharem o primeiro ato. Lyman está dizendo à esposa mais antiga que às vezes tem a impressão de que o tempo passa depressa e que não se conhece de verdade ninguém: “LYMAN: [...] it just suddenly hit me how quickly it’s all going by and... You ever have the feeling that you never *really* got to know anybody?”¹⁸⁶.

Quando olhamos para a situação presente de Lyman, compreendemos o duplo sentido de *conhecer alguém*, que pode ser entendido também como *conhecer mais alguém*. Lyman demonstra a seguir sua confusão entre sentimentos e regras estabelecidas socialmente. Ele ainda fala com Theo ao telefone, no passado, mas aos poucos a cena transita para o presente, mas ainda na fantasia de nosso protagonista reaganesco. Ao perceber que com Theo não poderia ser inteiramente feliz, Lyman continua, mas agora em um tom infeliz, com uma raiva oculta:

¹⁸⁶ LYMAN: [...] de repente, me dei conta da rapidez com que tudo está passando e... Você já teve a sensação de que nunca conheceu alguém de verdade? Ibid., p. 47, tradução nossa.

LYMAN: [...] Theo, dear, it's nothing against you, I only meant that with all the analysis and the novels and the Freuds we're still as opaque and unknowable as some line of statues in a church wall. *He hangs up. Now a light strikes the cast on the bed. He moves to it and looks down at himself. Bessie, Theo and Leah are standing motionless around the bed and Tom is off to the one side, observing. Lyman slowly lifts his arms and raises his face like a suppliant. We're all in a cave... The three women now begin to move, ever so slightly at first; their heads are turning as they appear to be searching for the sight of something far away of overhead or on the floor.*

...where we entered to make love or money or fame. It's dark in here, as dark as sleep, and each one moves blindly, searching for another, to touch, hoping to touch and afraid; and hoping, and afraid.

As he speaks, the women and Tom move in crisscrossing path, just missing one another, spreading farther and farther across the stage until one by one they disappear. Lyman has moved above the bed where his cast lies.

So now... now that we're here... what are we going to say?¹⁸⁷

A cena apresenta uma dinâmica muito interessante, indicada pelas rubricas, e o monólogo de Lyman, desta vez, não busca falsear a realidade, mas expor a dinâmica que a sustenta. Lyman primeiro lamenta a Theo a falta de perspectiva que nem mesmo Freud ou a literatura conseguem fornecer. As palavras de Lyman parecem ter sido tiradas do poeta-filósofo russo-americano, Joseph Brodsky (1940–1996), que afirma:

[...] you'll be bored with your work, your friends, your spouses, your lovers, the view from your window, the furniture or wallpaper in your room, your thoughts, yourselves. Accordingly, you'll try to devise ways of escape. Apart from the self-gratifying

¹⁸⁷ LYMAN: [...] Theo, querida, não é nada contra você, eu só quis dizer que, com todas as análises, os romances e os Freuds, ainda somos tão opacos e desconhecidos quanto alguma fila de estátuas na parede de uma igreja. *Ele desliga. Agora uma luz atinge o gesso na cama. Ele se move e olha para si mesmo. Bessie, Theo e Leah estão paradas em volta da cama e Tom está do outro lado, observando. Lyman lentamente levanta os braços e levanta o rosto como um suplicante. Estamos todos em uma caverna... As três mulheres agora começam a se mover, ainda que um pouco a princípio; suas cabeças estão virando enquanto parecem procurar algo longe do teto ou no chão. ...onde entramos para fazer amor, dinheiro ou fama. Está escuro aqui, escuro como o sono, e cada um se move cegamente, procurando pelo outro, para tocar, esperando tocar e com medo; e tendo esperança e com medo. Enquanto ele fala, as mulheres e Tom se movem em um caminho cruzado, apenas desviando um do outro, espalhando-se cada vez mais pelo palco até que uma a uma desaparecem. Lyman se moveu acima da cama onde está o gesso. Então agora... agora que estamos aqui... o que vamos dizer? Ibid., p. 47-48, tradução nossa.*

gadgets I mentioned before, you may take up changing your job, residence, company, country, climate; you may take up promiscuity, alcohol, travel, cooking lessons, drugs, psychoanalysis [...]. In fact, you may lump all these together, and for a while that may work. Until the day, of course, when you wake up in your bedroom amidst a new family and a different wallpaper, in a different state and climate, with a heap of bills from your travel agent and your shrink, yet with the same stale feeling toward the light of day pouring through your window.¹⁸⁸

Quando Lyman diz que estão todos em uma caverna esperando e com medo, as personagens começam a se mover em busca de algo ao redor e começam a se entrecruzar, mas sem encontrarem uns aos outros. As personagens vão se distanciando até que todas saem do palco, com exceção de Lyman. Apesar dos desencontros promovidos pelo comportamento físico das personagens e pela fala de Lyman, há algo de bastante milleriano nesta cena: a busca por sentido e, especialmente, por ação. Ao contrário das icônicas personagens *Vladimir e Estragon*, de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, por exemplo, Lyman não espera. Movido pela ação (impulsionada pelo desejo e pelo materialismo propagandeados como virtudes pelo neoliberalismo), ele age também movido pela angústia em busca de algo que promete preenchê-lo, o que por fim não acontece. Seu apetite infundável em consumir sonhos, abastecido pela ideologia do sucesso, fez de Lyman um escravo do desejo. Lyman é casado, tem filhos, tem dinheiro, carros importados e uma empresa. Ainda assim, precisa confrontar-se consigo mesmo (e com suas ações), saindo da caverna à qual se referiu, e verificar que, na realidade, a situação idílica que o *American Dream* aparentemente trouxe se aproxima mais de um pesadelo. É lidando com esta contradição que Lyman não se dá conta de que a angústia que o cerca é por defender uma cultura que pretende ser *um projeto de*

¹⁸⁸ Vocês ficarão entediados com seu trabalho, seus cônjuges, seus amantes, com a vista de sua janela, com a mobília ou com o papel de parede no seu quarto, seus pensamentos, com vocês mesmos. Por conseguinte, vocês tentarão imaginar maneiras de fugir. Além dos dispositivos de autossatisfação que eu mencionei anteriormente, vocês podem aceitar mudar de emprego, de residência, de empresa, de país, de clima; vocês podem aceitar a promiscuidade, o álcool, a viagem, aulas de culinária, drogas, psicanálise [...] Na verdade, vocês podem juntar tudo isso, e por algum tempo isto pode funcionar. Até o dia, é claro, em que você acorda no seu quarto em meio a uma nova família e a um papel de parede diferente, em um estado e clima diferentes, com uma pilha de contas do seu agente de viagens e do psicanalista, mas com o mesmo sentimento antigo em relação à luz do dia atravessando a sua janela. BRODSKY, Joseph. *On Grief and Reason: Essays*. Londres: Penguin Classics, 2011, p. 107-108, tradução nossa.

liberdade sem limites e nela estar inserido (como Reagan uma vez definira o objetivo dos Estados Unidos¹⁸⁹, e como o colocara em prática), e pior ainda, uma nação de consumidores. Do ponto de vista histórico, Chris Hedges¹⁹⁰ detectou que os Estados Unidos têm mudado sistematicamente desde a segunda metade dos anos 1970 de um *império de produção* para um *império de consumo*, o que explica não somente o declínio do império americano, mas também a ilusão de liberdade pela escravidão, ou melhor, *servidão voluntária*, nos termos de Étienne de La Boétie, ao consumo. Neste sentido poderíamos, brevemente, como provocação, invocar uma das perguntas mais assustadoramente provocativas de Zygmunt Bauman: “A ética é possível em um mundo de consumidores?”¹⁹¹.

No caso de Lyman, sua decadência moral (e ética também) consiste no fato de que, ao sair da caverna em busca de luz, ele opta por permanecer na escuridão das promessas mais sedutoras, assim como perversas, do *American Dream*.

ATO 2 – CENA 1

A cena começa com o descobrimento de que durante a noite Lyman tentou fugir pela janela. A hipótese de tentativa de suicídio é levantada, e Leah revela ter conversado com um comandante da polícia, que lhe esclareceu que havia uma barreira na estrada do Monte Morgan, e que Lyman provavelmente a movera. Tom pede para que Leah convença Lyman a dar uma nota para a imprensa, pois ambas as esposas estão na primeira página do *Daily News* com a manchete: “*Quem fica com Lyman?*”. Miller coloca esse fascínio pela vida privada das pessoas, pela tabloidização da vida, pelo escândalo, como um retrato fiel da despolitização e do desinteresse pelas questões da vida pública e coletiva. Nada mais típico do que a ênfase na competitividade, no escândalo e,

¹⁸⁹ Trecho do discurso de Reagan já mencionado anteriormente em nossa tese: “[...] we were meant to be an endless experiment in freedom, with no limit to our reaches, no boundaries to what we can do and no end point to our hopes”.

¹⁹⁰ HEDGES, Chris. *Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*. Nova York: Nation Books, 2009. Esta questão sobre o consumo na Era Reagan foi abordada no capítulo 1 de nossa tese.

¹⁹¹ BAUMAN, Zygmunt. *A ética é possível num mundo de consumidores?* Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

especialmente, no sofrimento, dentro de um sistema que se alimenta de tais questões para lucrar¹⁹². Tal fascínio promoveu o esvaziamento completo do senso crítico, político ou histórico, em detrimento do espetáculo. A manchete do *Daily News* trata a questão como uma disputa, uma competição de mulheres para ficar com o homem.

Ainda buscando compreender a presente situação, Theo invoca uma cena do passado em busca de respostas e traz em cena um momento em que ia mergulhar com o marido em Montauk, mas por conta de um anúncio no rádio, que dizia que tubarões foram vistos na área em que estavam, Lyman recua. A comicidade vem quando Theo, no presente, questiona o tom em que seu marido a alertara sobre ter visto o tubarão bem na hora em que ela faria seu mergulho. A mesma fala é colocada em sequência, mas em tons diferentes:

Light flares up on Lyman in his trunks. At the top voice and in horror he shouts...

LYMAN: Stop! He stands mesmerized looking at the shark below. Blackout on Lyman.

THEO: It was more like...

Lights flare up again on Lyman, and he merely semi-urgently – as he did in the scene – shouts...

LYMAN: Stop.¹⁹³

Para compreender o presente, como dissemos anteriormente, as mulheres buscam o sentido do que aconteceu no passado, mas, como na farsa, as coisas aconteceram de maneira manipulada e o que se apresenta à superfície não necessariamente é expressão autêntica de algo (e isto é bastante reforçado pelo jogo de palavras de duplo sentido na peça). *Imagem, fantasia e discurso* operaram também na Era Reagan (e no legado que nos marca hoje) de maneira avassaladora, promovendo ainda mais a alienação, a manipulação e a trapaça. A cena termina com Theo, abalada pela descoberta de que talvez

¹⁹² A questão sobre a espetacularização do sofrimento será aprofundada no capítulo 3.

¹⁹³ *A luz brilha em Lyman em seus trajes de banho. Com voz alta e horrorizado, ele grita...* LYMAN: Pare! Ele fica hipnotizado olhando para o tubarão abaixo. *Apagão em Lyman.* / THEO: Era mais como... *As luzes se acendem novamente em Lyman, e ele com pouca urgência – como fez na cena – grita...* / LYMAN: Pare. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 59, tradução nossa.

Lyman de fato quisesse vê-la morta pelo tubarão e, ao dizer que vai caminhar até o hotel onde está hospedada, diz a Tom: “THEO: It’s only a few blocks, I need the air. *Starting off, turns back.* Amazing how beautiful the country still is up here. Like nothing bad had ever happened in the world. *She exits*”¹⁹⁴.

Em meio ao caos e à podridão de descobertas de segredos, talvez pelo choque, talvez por otimismo, Theo invoca uma beleza e calma em um discurso otimista sobre a paisagem que a cerca. Em grande medida, a simbologia contida na imagem de uma “cidade bonita aqui de cima” nos remete à simbologia idílica de Reagan de que os Estados Unidos seriam “a shining city upon a hill”¹⁹⁵, já mencionada nesta tese. Entretanto, no solo em que se fincam as raízes de tal calma e beleza, está a verdadeira natureza do real. Esta contradição entre *fantasia* e *realidade*, entre *desejo* e *contrato social*, entre *discurso* e *ação*, é também a base dramática de Henrik Ibsen, que coloca o desmascaramento da sociedade e de seus agentes como algo implacável e inescapável.

CENA 2

A cena, que se inicia com um sonho de Lyman, traz ao centro da peça uma situação que nos permite fazer analogia com um dos eventos mais importantes no contexto da Guerra Fria: o *Kitchen Debate*.

O *Kitchen Debate*¹⁹⁶, que ocorreu em 1959, foi o primeiro encontro significativo (desde o *Geneva Summit*¹⁹⁷) entre o líder soviético Nikita Khrushchev e o então

¹⁹⁴ THEO: São apenas alguns quarteirões, preciso de ar. *Começando a sair, volta.* Incrível como a cidade ainda é bonita aqui de cima. Como se nada de ruim tivesse acontecido no mundo. *Ela sai.* Ibid., p. 60, tradução nossa.

¹⁹⁵ “A City upon a Hill”, já mencionada brevemente no capítulo 1, é uma frase de uma parábola da Bíblia, que acontece no sermão de Jesus no Monte. Ela encontra-se em *Mateus 5:14*, onde se lê: “Vocês são a luz do mundo. Não se pode esconder uma cidade construída sobre um monte”. A frase tornou-se quase um clichê no uso político, e fora usada por John Winthrop, John F. Kennedy, Ronald Reagan e Barack Obama.

¹⁹⁶ HAMILTON, Shane Lee; PHILLIPS, Sarah. *The Kitchen Debate and Cold War Consumer Politics: A Brief History with Documents.* Bedford/St. Martin's Press, 2014.

¹⁹⁷ O *Geneva Summit* foi um encontro que aconteceu durante a Guerra Fria, em 18 de julho de 1955, com quatro dos maiores líderes mundiais à época: Dwight Eisenhower (presidente dos Estados Unidos), Anthony Eden (primeiro-ministro da Grã-Bretanha), Nikolai Bulganin (premier da União Soviética) e Edgar Faure (primeiro-ministro da França). O objetivo era discutir a questão da paz e, mesmo com opiniões divergentes, o objetivo comum era aumentar a segurança no mundo.

vice-presidente Richard Nixon, em uma cozinha americana na capital do comunismo no auge da Guerra Fria. A opinião pública, após os debates, desdobrou-se em vários posicionamentos. De acordo com a revista *Time*, Nixon merecia ser elogiado, visto que ele “conseguiu, de forma única, personificar um personagem nacional orgulhoso de uma realização pacífica, com certeza de seu modo de vida, confiante de seu poder sob ameaça”¹⁹⁸. O debate revela o evento não apenas como um símbolo da rivalidade militar e diplomática dos EUA, mas como uma batalha por padrões de vida que moldaram profundamente os contornos econômicos, sociais e culturais durante a Guerra Fria. A revista *Time*, que captou o sentimento da maioria dos americanos, colocou o debate nos seguintes termos: “[...] within what may be remembered as peacetime diplomacy's most amazing 24 hours, Vice President Nixon became the most talked about, best-known and most-effective (if anyone can be effective) Westerner to invade the U.S.S.R. in years [...]”¹⁹⁹.

A situação do *Kitchen Debate* e a performance que envolveu os dois líderes apenas aumentou a popularidade do conservador Richard Nixon. Miller parece ter captado a essência farsesca deste debate, e coloca uma cena em que as mulheres expõem as vantagens de se utilizar uma cozinha americana, e suas habilidades tornam-se, pacífica e diplomaticamente – como no *Kitchen Debate* – um campo de competição. Assim sendo, este sonho serviu para Lyman, como o *Kitchen Debate* serviu para Nixon: corroborando o termo da jornalista da revista *Time*: “para garantir o poder sob ameaça”. Ali ocorre um diálogo pacífico, mas cada uma defende suas habilidades e seus poderes.

Ambas saúdam o menu como sendo o elemento que apazigua suas diferenças e a diplomacia entre as mulheres é estabelecida, por um momento. O sonho, entretanto, vira pesadelo, e as mulheres levantam punhais, e cortam Lyman com adagas. Este retrato é mais do que verdadeiro, visto que nem Richard Nixon e menos ainda o *Kitchen Debate* conseguiram apaziguar a animosidade

¹⁹⁸ “[...] he managed in a unique way to personify a national character proud of peaceful accomplishment, sure of its way of life, confident of its power under threat”. Disponível em: <<http://time.com/3961121/khrushchev-nixon-kitchen-debate/>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

¹⁹⁹ [...] dentro do que pode ser lembrado como as 24 horas mais incríveis da diplomacia de paz, o vice-presidente Nixon tornou-se o ocidental mais falado, mais conhecido e mais efetivo (se alguém pode ser efetivo) a invadir a União Soviética em anos [...]. LATSON, Jennifer. *When Khrushchev Said No to Pepsi but Yes to Peace*. Publicado em 24 de julho 2015. Disponível em: <<https://time.com/3961121/enums/>>. Acesso em: 22 dez. 2019, tradução nossa.

e a disputa de poder entre as duas maiores potências mundiais da época. Muito pelo contrário, Reagan e sua “revolução” acentuaram a violência, a marginalização e os conflitos, especialmente impulsionados por sua política neoliberal dentro e fora de seu território.

Lyman prossegue na peça assumindo o que fez, mas não admite culpabilidade. Diz ter sido um egoísta que amou a verdade. Ironicamente (ou não), Lyman terminará como *Peer Gynt*²⁰⁰, o imperador de si mesmo, que ao fim da peça, descascando uma cebola, descobre que esta é oca, não tendo um centro, assim como ele mesmo. Tom pede que Lyman tente reatar seu relacionamento com Theo, caso ele esclareça tudo a ela. Quando Lyman reflete sobre a natureza de seu ato, ele encontra em Tom um contraponto do típico indivíduo da Era Reagan: a exaltação das qualidades de Lyman como empresário, ignorando deliberadamente o contrato social:

LYMAN: A man can be faithful to himself or to other people – but not to both. At least not happily. We all know this, but it’s immoral to admit that the first law of life is betrayal; why else did those rabbis pick Cain and Abel to open the Bible? Cain felt betrayed by God, so he betrayed Him and killed his brother.²⁰¹

O absurdo contido na fala de Lyman, que busca justificar sua traição na Bíblia, não é uma fala incomum. Pessoas que buscam justificar injustiças, intolerâncias e traições culpam apenas o funcionamento da sociedade (ou de um sistema) como um fator que “exige” tal posicionamento. A partir deste raciocínio, normaliza-se e, no caso do neoliberalismo, normatiza-se certa necessidade de ignorar o contrato social. George W. Bush Jr. e Donald Trump,

²⁰⁰ Peer Gynt é uma das personagens mais instigantes de Henrik Ibsen e que empresta o nome ao título da peça. Escrita em 1867, mas somente encenada dez anos depois *Peer Gynt* é um poema dramático escrito em cinco atos. Uma das peças mais icônicas do pai do drama moderno, Peer Gynt tem montagens, adaptações e releituras no mundo inteiro tanto para o teatro quanto para o cinema. Recentemente, em 2016, sob direção de Gabriel Vilela, a peça foi encenada em São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/09/1817661-peer-gynt-de-ibsen-ganha-montagem-sincretista-do-diretor-gabriel-villela.shtml>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

²⁰¹ LYMAN: Um homem pode ser fiel a si mesmo ou a outras pessoas - mas não a ambos. Pelo menos não feliz. Todos nós sabemos disso, mas é imoral admitir que a primeira lei da vida é a da traição; por que mais aqueles rabinos escolheram Caim e Abel para abrir a Bíblia? Caim se sentiu traído por Deus, então o traiu e matou seu irmão. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 66, tradução nossa.

por exemplo, justificaram a necessidade de tomar medidas desumanas, com implementação do *Patriotic Act*²⁰² (no caso de Bush), e com o veto²⁰³ a muçulmanos de alguns países que quisessem entrar nos Estados Unidos (no caso de Trump), ambos traindo valores éticos e morais por conta da necessidade “imposta” a eles para agir de tal forma. Lyman, que justificou seu posicionamento por conta da história de Caim e Abel, avança agora buscando legitimar seus desejos com base na psicologia: “LYMAN: Jesus Christ? I can't worship self-denial; it's just not true for me. We're all ego, kid, ego plus an occasional heartfelt prayer”²⁰⁴.

Lyman admite optar por uma vida de puro desejo e apetite materiais abastecidos por competitividade e trapaça. Quando ele diz: “I can't worship self-denial”, esta crença revela um dos pilares mais fundamentais do neoliberalismo. Seu apetite, entretanto, fora tão gigantesco, que adquiriu duas mercadorias, duas mulheres. Lyman inverte a situação dizendo que deu a Theo uma boa vida, tornou-a rica, e que se há alguém que sofreu igual a ela, este alguém é ele próprio. Lyman se refere à situação em que a conheceu como um empresário que fizera uma transação errada, e da qual se arrepende. Ele diz:

LYMAN: I ever tell you how we met? – Let's stop pretending this marriage was made in heaven, for Christ's sake! – I was hitchhiking back from Cornell; nineteen innocent years of age; I'm standing beside the road with my suitcase and I go behind a bush. This minister sees the suitcase and stops, gives me a ride, and I end up at an Audubon Society picnic, where lo and behold, I meet his daughter, Theodora. – Had I taken that suitcase with me behind the bush I'd never have met her! – And serious people are talking about the moral purpose of the universe!²⁰⁵

²⁰² O capítulo 3 explorará tal medida e seus efeitos políticos dentro da gestão Bush Jr., e seu legado até hoje.

²⁰³ Um fato significativo e irônico é que em 2017 o filme *'The Salesman'*, baseado em *'A Morte de um Caixeiro-Viajante'*, do diretor iraniano *Asghar Farhadi*, não somente concorreu, como ganhou o Oscar na categoria de Melhor Filme Estrangeiro. O diretor, em sinal de protesto, recusou-se a ir à premiação nos Estados Unidos, visto que seus compatriotas estavam impedidos de ingressar na terra de Trump, e enviou uma carta que foi lida ao vivo. O discurso de Farhadi está disponível na íntegra em: <<http://time.com/4683357/oscars-2017-asghar-farhadi-speech/>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

²⁰⁴ LYMAN: Jesus Cristo? Não posso venerar a autonegação; simplesmente não é verdadeiro para mim. Somos todos ego, criança, ego e uma oração ocasional sincera. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 67, tradução nossa.

²⁰⁵ LYMAN: Eu já te contei como nos conhecemos? – Vamos parar de fingir que este casamento foi feito no céu, pelo amor de Deus! Eu estava voltando de Cornell pedindo carona; dezenove inocentes anos de

Neste trecho, Miller insere elementos cômicos que satirizam algumas crenças reaganescas e dos conservadores da direita em geral. A *Audubon Society* na realidade existe e é uma organização não governamental (ONG) de conservação da natureza, fundada em 1905. A inserção da associação funciona como um elemento irônico no texto, visto que a administração Reagan foi uma das que mais se opôs, assim como os neoliberais de um modo geral, e agora a de Donald Trump²⁰⁶, às medidas de controle de desmatamento, de mudança climática etc. No presente momento, o Brasil também enfrenta a sua pior crise de desmatamento sob a gestão de Jair Bolsonaro que, em sua incompetência, atribuiu as queimadas da Amazônia a ONGs, a esquerdistas, ao MST e, até mesmo, mais recentemente, ao ator Leonardo DiCaprio²⁰⁷. A defesa do mercado livre, sem restrições, por parte de neoliberais, é tão fundamentalista, que eles encontram justificativas para não prejudicar empresas e indústrias, mesmo que isto custe a destruição do meio ambiente. Outro ponto curioso é que Lyman execra a ideia de “uma proposta moral do universo”. Este lema, que normalmente foi abraçado por *hippies* dos anos 1960, na peça pode ser visto como uma crítica. Os *hippies*²⁰⁸, além de simpatizarem com filosofias orientais (algumas das quais levam em conta energias do universo), também eram simpatizantes do meio ambiente. O problema maior, para defensores e propagadores do neoliberalismo, é a rejeição sistemática por parte dos *hippies* aos valores da classe média, à guerra do Vietnã e às armas nucleares. Reagan uma vez chegou a dizer, ainda quando era governador da Califórnia em 1967 que “A hippie is someone who

idade; Estou de pé ao lado da estrada com minha mala e vou atrás de um arbusto. Esse ministro vê a mala e para, me dá uma carona, e eu acabo em um piquenique da Sociedade Audubon, onde eis que conheço sua filha, Theodora. – Se eu tivesse levado aquela mala comigo para trás do mato, nunca a teria conhecido! – E pessoas sérias estão falando sobre o propósito moral do universo! Ibid., p. 68, tradução nossa.

²⁰⁶ *Trump administration delivers notice U.S. intends to withdraw from Paris climate deal*, de Andrew Restuccia. Reportagem disponível em: <<http://www.politico.com/story/2017/08/04/trump-notice-withdraw-from-paris-climate-deal-241331>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

²⁰⁷ *Leonardo DiCaprio Responds to Brazil's President About Amazon Fires*, de Aimee Ortiz. Fonte: <<https://www.nytimes.com/2019/11/30/world/americas/Jair-bolsonaro-amazon-fires-Leonardo-DiCaprio.html>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

²⁰⁸ FARBER, David R. *The Sixties: From Memory to History*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1994.

looks like Tarzan, walks like Jane and smells like Cheetah”²⁰⁹. Sua avaliação absolutamente jocosa e preconceituosa privilegiou o estereótipo e a intolerância, ao mesmo tempo em que ignorou a contribuição histórica, social e política deles para uma sociedade no mínimo questionadora dos valores que ele próprio endossava como sagrados. Lyman parece abraçar esta visão de rejeição às *‘propostas morais do universo’*, mas provavelmente beneficiou-se dos efeitos que o posicionamento dos *hippies* gerou. Theo pergunta pelo menos duas vezes durante a peça em que ano Billie Holiday morrera. Tal ano, o de 1959, além de agrupar as causas dos *hippies*, fora também o ano da libertação sexual e das lutas feministas, de *gays* e antirracistas. Lyman, assim como Reagan, fez críticas aos ganhos liberais da época, mas beneficiou-se deles, talvez porque o ambiente de liberação sexual pudesse, em sua mente, justificar sua bigamia com uma mulher com quem posteriormente teria um filho.

Tom diz a Lyman que, como retaliação, Jeff Huddleston, que trabalha com ele, quer seu afastamento do conselho da empresa. Seu comentário é bastante revelador:

LYMAN: (...) That fat fraud – Jeff Huddleston’s got a woman stashed in Trump Tower and two in L.A.

TOM: *Huddleston?*

LYMAN: He offered me to loan me one once! Huddleston has more outside ass than a Nevada whorehouse.²¹⁰

Coincidentemente, a menção à *Trump Tower* como um local onde magnatas e lobistas normalmente se encontram para celebrar o poder e o prazer, parece ter sido profética. O dono das torres, hoje presidente dos Estados Unidos e direto herdeiro do legado de Reagan, foi repetidamente acusado de assédio²¹¹,

²⁰⁹ Um hippie é alguém que se parece com o Tarzan, anda como a Jane e cheira como a Cheetah. GOLDBERG, Danny. *In Search of the Lost Chord: 1967 and the Hippie idea*. Londres: Icon Books, 2017, p. 112, tradução nossa.

²¹⁰ LYMAN: (...) Essa grande fraude – Jeff Huddleston tem uma mulher escondida na Trump Tower e duas em LA./ TOM: Huddleston?/ LYMAN: Ele me ofereceu um empréstimo uma vez! Huddleston tem mais bunda do que um prostíbulo de Nevada. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 69-70, tradução nossa.

²¹¹ “Donald Trump sexual assault allegations: the claims made so far”, de Barney Henderson e Michael Wilkinson. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/2016/10/13/donald-trump-sexual-assault-allegations-the-claims-made-by-women/>>. Acesso em: 23 dez. 2019.

e está constantemente envolvido em escândalos sexuais e em posicionamentos nada democráticos²¹².

Lyman chega ao ponto de defender-se dizendo que ele fora o único que sofrera, e que fora capaz de fazer duas mulheres felizes, além de ter dado a elas uma boa vida. Mais uma cena do passado invade o presente, e é uma das mais importantes da peça, por seu tom marcadamente reaganesco. Theo, Bessie e Lyman estão na África, segundo Theo, no momento mais feliz de seu relacionamento. Segundo Patrick Stewart, que interpretou Lyman na estreia em 1998, no *Public Theater*, o teatro se entusiasmava com a cena e com a conversa aparentemente absurda entre os três, mas cheia de simbolismo: o leão, rei da selva, é também símbolo de masculinidade, pois possui um harém. O tema da monogamia surge, e vale ser reproduzido quase que integralmente, pois ele explicita também a dinâmica e as crenças do conservadorismo político (e certamente social) da Era Reagan:

LYMAN: Just thinking. *To Theo*: About monogamy – why you suppose we think of it as a higher form of life? *She turns up to him... defensively...* I mean I was just wondering.

THEO: Well, it implies an intensification of love. Monogamy strengthens the family; random screwing undermines it

LYMAN: But as one neurotic to another, what's so good about strengthening the family?

THEO: Well, for one thing it enhances liberty.

BESSIE: Liberty? Really?

THEO: The family disciplines its members; when the family is weak the state has to move in; so the stronger the family the fewer the police. And that is why monogamy is a higher form.²¹³

²¹² Em Charlottesville, no Estado da Virgínia, a *Ku Klux Klan* fez uma demonstração, em 13 de agosto de 2017, dizendo querer exterminar: judeus, homossexuais, negros e imigrantes. Trump buscou culpar os dois lados, mesmo um deles sendo abertamente racista, conforme reportagem disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/2017/08/15/donald-trump-says-sides-charlottesville-violent/>>. Acesso em: 23 dez. 2019.

²¹³ LYMAN: Apenas pensando. *Para Theo*: Sobre a monogamia – por que você acha que pensamos nela como uma forma superior de vida? *Ela se vira para ele... defensivamente...* quer dizer, eu estava só pensando./ THEO: Bem, isso implica uma intensificação do amor. A monogamia fortalece a família; transar aleatoriamente a prejudica./ LYMAN: Mas de um neurótico para outro, o que há de tão bom em fortalecer a família?/ THEO: Bem, por um lado, isso aumenta a liberdade./ BESSIE: Liberdade? Verdade?/ THEO: A família disciplina seus membros; quando a família é fraca, o estado precisa intervir; então,

A crença de Theo de que a monogamia fortalece a família, e que o sexo ocasional a enfraquece, é um dos maiores lemas dos conservadores (pelo menos no nível discursivo), enxergando na ideia da família tradicional heterossexual uma normatividade que garante o progresso social e, o uso político que a direita conservadora faz da ideia da família (e da monogamia) encontra justificativas absurdas para dizer ser abjeto: mães solteiras, homossexuais, transgêneros e outras minorias. Quando Theo diz que a família aumenta a liberdade e evita que a polícia e o estado intervenham, portanto, na liberdade, este erro de raciocínio encontra respaldo no fato de que a presença do estado é abominada por conservadores. São os valores familiares que, em sua visão, garantem o bem-estar social, e assim o tom farsesco e hiperbólico (reaganesco) desta cena adquire um sentido mais sério dentro do contexto daquilo que o conservadorismo endossa. A indignação de Theo parece residir justamente aí: o ato de Lyman pôs em risco a família e o progresso social ao mesmo tempo. Um dado curioso, fora da ficção, é que Reagan, como já mencionado, abraçava a cultura mercadológica de empreendedorismo e do trabalho árduo, colocada em prática pelos *Yuppies* dos anos 1980. Por mais de uma vez, *Dutch* afirmou que sua série favorita era *Family Ties*²¹⁴ (1982–1989), um *sitcom* que marcou a transição do liberalismo cultural dos anos 1960/1970 para o conservadorismo dos anos 1980, e que tinha como personagem central Alex Keaton, estrelado por Michael J. Fox, que era um jovem conservador de 13 anos que ia para a escola de terno, tinha como ídolo Ronald Reagan, e rejeitava os valores *hippies* de seus pais.

Lyman encara o leão, e seu heroísmo atesta não somente sua masculinidade, mas seu poder imperial: ele “derrotara” o animal cara a cara, provando ser mais forte. Afirma ao leão seu mantra, de que é feliz, e o rei da selva, que parece ameaçar seu imperialismo, é derrotado. Ao olhar nos olhos do leão ele diz não sacrificar um único dia sequer para coisas em que não acredita, e termina a

quanto mais forte a família, menor a polícia. E é por isso que a monogamia é uma forma superior. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 81, tradução nossa.

²¹⁴ A série chegou a ser exibida no Brasil em 1986 pela Rede Globo com o título de *Caras & Caretas*.

cena com: “LYMAN: I think I’ve lost my guilt! I think he sensed it! *Half-laughing*. Maybe lions don’t eat happy people”²¹⁵.

Passado o perigo, após Lyman ter despejado clichês sobre seus poderes de super-herói, ele faz uma piada, que em muito lembra a atitude de Reagan que, pouco antes de entrar na sala de cirurgia no hospital, após ter sido baleado em um atentado, disse à esposa: “Honey, I forgot to duck”²¹⁶. A piada de ambos invoca reverberações da Guerra Fria e beira o patético. Olhando para a década de 1980, em sentido figurado, a América também enfrentava “leões” em nome do assim chamado “projeto democrático”. Carregando um tom aparentemente otimista, que travestiu questões de enganação e fraude, como o famoso caso já mencionado *Iran-Contra*, levou Reagan a ir a público admitir sua mentira. Após “derrotar” o leão, Lyman celebra seu futuro, e recebe o apoio e agradecimento de Theo, o que novamente reafirma o tom farsesco e espetacular desta tragédia: “THEO: Thank you, lion! Thank you, Africa!”²¹⁷.

Faz-se necessário comentar que a congressista democrata Patricia Schroeder (1998) apelidou Reagan de “*O Presidente Teflon*”²¹⁸, visto que nada negativo “grudava” nele (assim como uma frigideira de Teflon), o que lhe permitiu que permanecesse livre de culpa aos olhos do povo americano. Seu otimismo e performance, apresentados e representados por Lyman, são parte essencial da era reaganesca.

A penúltima cena em que o passado se presentifica é a em que Lyman pede que Leah não faça o aborto, e vai contar para Theo que quer se divorciar. Ela

²¹⁵ LYMAN: Eu acho que perdi minha culpa! Eu acho que ele sentiu! *Meio rindo*. Talvez os leões não comam pessoas felizes. Ibid., p. 85, tradução nossa.

²¹⁶ “*Querida, eu esqueci de me esconder*”. Este termo faz direta alusão à expressão contida em uma animação de orientação de defesa civil, de 1952, que explicava como uma família poderia se salvar de um ataque nuclear pela analogia de uma tartaruga se protegendo com sua casca. “*Duck and Cover*” tornou-se um método de proteção pessoal que instruiu a população e marcou os anos da Guerra Fria. O filme está disponível em *Library of Congress*: <https://www.loc.gov/item/mbrs01836081/>. Acesso em: 21 dez. 2019.

²¹⁷ THEO: Obrigado, leão. Obrigado, África! Ibid., p. 86, tradução nossa.

²¹⁸ “One morning I was scrambling eggs in a Teflon pan for my kids, and it suddenly occurred to me: ‘That’s what’s wrong -- this man is the Teflon President. Nothing he does sticks to him.’”. “Uma manhã eu estava mexendo ovos em uma panela de Teflon para os meus filhos, e de repente me ocorreu: ‘Isso é errado – esse homem é o presidente Teflon. Nada do que ele faz gruda nele’”. In: ROSENBAUM, David. *Working Mother: Retired from politics after two and a half decades, Pat Schroeder recalls her life in Congress*. Publicado em 17 de maio de 1998. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/05/17/reviews/980517.17rosenbt.html>. Acesso em: 21 dez. 2019, tradução nossa.

oferece a ele um suéter, ingressos para um *show* e uma reserva no restaurante. Paralisado pelo cuidado horrível de Theo para com ele, Lyman reage de uma forma interessante, elucidada pela rubrica: “In total blockage – both in the past and in the present – he inhales deeply and lets out a gigantic long howl, arms raised, imploring heaven for relief. In effect, it blasts her out of his mind – she goes dark, and he is alone again”²¹⁹.

Lyman mostra, por sua paralisação, uma espécie de crise de consciência, externada pelo uivo neste tempo simultâneo de passado e presente, e prossegue a cena no presente, onde encontra Leah. A segunda esposa exige que ele reconheça sua culpa, mas Lyman justifica seu engajamento consigo mesmo, com seus próprios desejos. Leah evoca a última cena em que o passado é mostrado no palco, na qual Leah está grávida, hospedada em um hotel, o *Carlyle*, enquanto Lyman vai visitar aquela a quem chama de “ex-esposa” perante Leah. Inicialmente ambos estão na rua e a veem pela janela, mas Lyman pede que Leah o aguarde no hotel. Antes de definitivamente entrar na cena do passado, Lyman justifica-se para Leah:

LYMAN, *glancing up at Theo in the window*: [...] I was dancing the high wire on the edge of the world... finally risking everything to find myself! Strolling with you past my house, the autumn breeze, the lingerie in the Madison Avenue shop windows, the swish of... wasn't it a taffeta skirt you wore?... and my new baby coiled in your belly? – I'd beaten guilt forever! [...].²²⁰

Lyman transforma seu ato de enganação em uma imagem poética em que celebra a brisa de outono, as vitrines das lojas da Avenida Madison (uma das ruas mais caras dentro de Nova York, com lojas de grife e agências de publicidade) e sua masculinidade, com um bebê seu (e não deles). A fala de

²¹⁹ Em total bloqueio – tanto no passado quanto no presente – ele inspira profundamente e solta um uivo gigantesco, braços erguidos, implorando ao céu por alívio. Na verdade, isso a deixa louca – ela vai para o escuro, e ele está sozinho novamente. Ibid., p. 90, tradução nossa.

²²⁰ LYMAN, *olhando para Theo na janela*: [...] Eu estava dançando em um fio alto na beira do mundo... finalmente arriscando tudo para me encontrar! Passeando com você pela minha casa, a brisa do outono, a lingerie nas vitrines da Madison Avenue, o barulho de... não era uma saia de tafetá que você usava?... e meu novo bebê enrolado na sua barriga? – Eu tinha vencido a culpa para sempre! [...]. Ibid., p. 93, tradução nossa.

Lyman, além de apresentar um símbolo forte da filosofia cultural da Era Reagan de que 'Greed is Good'²²¹ (invocando a imagem da Avenida Madison), também recorre à imagem idílica e poética da 'brisa de outono', que em muito se assemelha à retórica também idílica e poética de Reagan de que 'It's morning again in America'²²².

Já totalmente mergulhado na cena do passado, Lyman diz a Theo que vai falar com o piloto que o levará de volta à cidade na qual ele terá uma reunião posteriormente, mas na verdade fala com sua esposa número dois. O diálogo apresenta um tom cômico justamente por conta da duplicidade de sentido, quando Lyman diz: "LYMAN: Just to make sure you didn't forget me and took off"²²³.

Ele mesmo pergunta a Theo se já existiu algum Deus que fosse culpado. Theo diz que não, e é justamente isto que os torna deuses. A cena termina com Lyman fazendo amor com ela e celebrando sua virilidade e sua onipotência em relação à situação. Como um Deus, que momentaneamente encontrava-se no Monte Olimpo, agora a cena se moverá para o Monte Morgan, o monte em que a onipotência divina da cena anterior colidirá com a crueza da natureza humana e de suas escolhas, revelando a dissonância entre o que as pessoas de fato são, e o que elas gostariam de ser. Este é o ponto nevrálgico da dramaturgia milleriana, e foi exatamente a explicação deste ponto que Miller deu a Jorge de Andrade, quando este o consultou sobre como ter força na escritura de peças, ao que o dramaturgo recomendou contrastar a natureza do que o ser humano é em oposição àquilo que ele gostaria de ser.

²²¹ Em uma das melhores séries de fotografia sobre os anos 1980, o fotógrafo Richard Sandler capturou o espírito reaganesco da época em que 'Greed is Good' tomou conta das ruas de Nova York. Os registros mostram grandes contradições e conflitos entre classes, raças, gêneros e sexualidade. "The city where greed was good: Atmospheric pictures that capture the grit, grime and glamor of 1980s New York", de Alex Greig. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2497751/Gritty-1980s-New-York-City-lens-renowned-street-photographer.html>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

²²² Para melhores explicações sobre a retórica e discursos de Reagan ver capítulo 1.

²²³ LYMAN: Só para ter certeza de que você não me esqueceu e fugiu. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 97, tradução nossa.

CENA 3

Novamente no presente, Leah vem dizer que quer a casa em seu nome e seu negócio de volta. Lyman, com seu imperialismo, conquistara não somente o território afetivo de Leah, mas seus negócios também. Leah pede que Lyman se desculpe com Benjamin, mas ele diz que jamais ensinaria ao filho a trair seus desejos e a não ser honesto consigo mesmo. Theo entra alucinando, Lyman insiste que quer as duas esposas de volta. A cena escala com um clima de perplexidade, na medida em que os discursos de conquistas já não mais servem como armas ou justificativas. Em dado momento todos vão, um a um, ficando perplexos, e é a partir deste ponto que começa, simbolicamente falando, a “descida do Monte Morgan”, isto é, a Queda, sempre presente e inevitável nas tragédias de Miller. Theo diz que ‘*em algum lugar, no fundo todos sabemos de tudo, não é?*²²⁴. Leah tenta contra-argumentar dizendo não saber o motivo de ter tentado ficar com ele, e Lyman diz tê-la salvo:

LEAH: [...] What did you save me from?

LYMAN, *accepting her challenge*: All right... from all those lonely postcoital showerbaths, and the pointless pillow talk and the boxes of heartless condoms beside your bed...!

LEAH, *speechless*: Well now!

LYMAN: I'm sick of this crap, Leah! – You got a little something out of this despicable treachery!²²⁵

O heroísmo de Lyman está, segundo ele, justamente no fato de que ele a salvou de uma dominação masculina que provavelmente a descartaria. Lyman a colonizou especialmente com grandes doses de otimismo, de materialismo e inclusive tornou-se parceiro comercial dela, mas nunca a assumiu inteiramente para si, pois seu projeto imperialista visava a deter o poder em outro lugar também. Lyman prossegue sua autodefesa, acusando Theo de também ter se beneficiado: “LYMAN: You tolerated me because you loved me, dear, but

²²⁴ *Somewhere inside we all really know everything, don't we?* p. 107

²²⁵ LEAH: [...] De que você me salvou?/ LYMAN, *aceitando seu desafio*: Tudo bem... de todos aqueles banhos solitários pós-coito, da conversa inútil de travesseiros e caixas de preservativos sem coração ao lado da sua cama...!/ LEAH, *sem palavras*: Bem, agora!/ LYMAN: Estou farto dessa merda, Leah! – Você conseguiu um pouco dessa traição desprezível! MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 108-109, tradução nossa.

wasn't it also the good life I gave you? – Well, what's wrong with that? Aren't women people? Don't people love comfort and power? I don't understand the disgrace here!”²²⁶.

Para Lyman, o relacionamento, assim como uma extensão do capitalismo, funciona como uma espécie de transação comercial, uma relação de mútua exploração, pela ética do prazer em ganhar vantagens e trapacear, em que a felicidade é o semideus que rege. O esgotamento da argumentação chega a seu ápice quando o jogo de palavras e a retórica otimista já não mais são passíveis de ser sustentados. A rubrica revela o tom trágico da peça:

Bessie bursts into tears. A helpless river of grief, which now overflows to sweep up Lyman; then Leah is carried away by the wave of weeping. All strategies collapse as finally Theo is infected. The four of them are helplessly covering their faces. It is a veritable mass keening, a funerary explosion of grief, each for his or her own condition, for love's frustration and for the end of all their capacity to reason. Tom has turned from them, head bent in prayer, hands clasped, eyes shut.²²⁷

Todas as estratégias caem por terra, e a tristeza que invade um a um dos personagens vem justamente pelo fato de que todos precisaram “descer o Monte Morgan”. A descida, absolutamente acidentada, forçou todos a analisar não somente o que cada um é (ou acredita ser) individualmente, mas sua relação com um outro. É neste sentido que Miller, com seu humanismo judaico, revela seu lado *levinasiano* mais profundo, como estudado por Alexandre Feldman, e que se resume no axioma de que *a ética da responsabilidade deve anteceder a da liberdade*²²⁸. Tom o confronta sobre a tentativa de suicídio.

²²⁶ LYMAN: Você me tolerou porque me amava, querida, mas não foi também a boa vida que eu te dei? – Bem, o que há de errado nisso? Mulheres não são pessoas? As pessoas não amam conforto e poder? Eu não entendo a desgraça aqui! Ibid., p. 109, tradução nossa.

²²⁷ Bessie explode em choro. Um rio desamparado de mágoa, que agora transborda para varrer Lyman; então Leah é levada pela onda de choro. Todas as estratégias entram em colapso quando finalmente Theo é infectada. Os quatro estão cobrindo o rosto, impotentes. É um verdadeiro lamento em massa, uma explosão funerária de pesar, cada um por sua própria condição, pela frustração do amor e pelo fim de toda a capacidade de raciocinar. Tom se afastou deles, cabeça inclinada em oração, mãos cruzadas, olhos fechados. Ibid., p. 110, tradução nossa.

²²⁸ FELDMAN, Alexandre Daniel. *O Éden de Arthur Miller: Elementos bíblicos e existencialistas na peça A Criação do Mundo e Outros Negócios: seriedade e crítica em uma obra cômica*. 2006. 279 f. Tese

Lyman hesita, mas diz não ser covarde. O que Tom diz a seguir pode ser entendido com um questionamento sobre a ideia de valentia e masculinidade²²⁹ que o homem da Era Reagan frequentemente incorporou, e Tom pergunta a Lyman: “TOM: [...] Your shame is the best part of you, for God’s sake, why do you pretend you are beyond it?”²³⁰.

Lyman revela que, em uma ocasião, Leah dissera que um dia poderia mentir a ele, visto que relacionamentos precisam de suas pequenas mentiras. Em sentido figurado, quando percebeu que um de seus territórios estava ameaçado, tomou uma atitude: mesmo com uma tempestade no Monte Morgan decidiu ir a seu encontro de surpresa. O medo de perder o domínio e o monopólio sobre sua propriedade o levou a agir. Há representação mais fiel possível do agir político dos anos 80? Reagan acreditava que os Estados Unidos deveriam expandir o poder do governo a nível externo, mas mantê-lo curto a nível doméstico. Lyman também defendia a pouca ou nenhuma interferência de regulações em sua vida privada, mas buscou expandir seu domínio, optando por ter duas mulheres.

Por fim Lyman reconhece ter machucado a todos, mas admite não saber por que está sendo condenado. Todos vão embora, exceto a enfermeira Logan. Em mais uma tentativa de falsear a realidade, já visto que tudo desmoronara, Lyman se utiliza de lirismo (mas este tem um efeito cômico), para tentar provar a si mesmo que tudo está bem:

LYMAN: I want to thank you, Logan. I won’t forget your warmth, especially. A woman’s warmth is the last magic, you are a piece of the sun.²³¹

(Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 192.

²²⁹ É importante frisar, como mencionamos no capítulo 1, que o comportamento cultural inspirado nos meios corporativos resultou em diversas produções cinematográficas que reforçavam a masculinidade viril como algo necessário e louvável. Um estudo seminal sobre as produções cinematográficas da era Reagan encontra-se em “*Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*” (2004), de Susan Jeffords, listado de maneira completa em nossas referências bibliográficas.

²³⁰ TOM: [...] sua vergonha é a melhor parte de você, pelo amor de Deus, por que você finge que está além dela? MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 111, tradução nossa.

²³¹ LYMAN: Quero te agradecer, Logan. Não esquecerei seu calor, principalmente. O calor de uma mulher é a última mágica, você é um pedaço do sol. *Ibid.*, p. 115, tradução nossa.

A peça termina com Lyman indagando a enfermeira sobre que ela e sua família conversam quando estão pescando. Ela diz que eles conversam sobre sapatos. Lyman se emociona e começa a chorar. A peça fecha com:

LYMAN, *painful wonder and longing in his face, his eyes wide, alive...*: What a miracle everything is! Absolutely everything!... Imagine... three of them sitting out there together on that lake, talking about shoes! *He begins to weep, but quickly catches himself.* Now learn loneliness. But cheerfully. Because you earned it, Kid, all by yourself. Yes. You have found Lyman at last! So... cheer up!²³²

A peça fecha diferentemente da versão anterior. Na versão de 1991 (que estreou em solo inglês), Lyman diz:

LYMAN (*painful wonder and longing in his face, his eyes wide alive...*): What a miracle everything is! Absolutely everything!... Imagine ... three of them sitting out there together on that lake, talking about their shoes! (*He begins to weep, but quickly catches himself and with a contained suffering stares ahead.*)²³³

A diferença entre as duas é que na primeira versão Lyman começa a chorar, mas segura o choro e encara o sofrimento que o aguarda. Já na segunda, nosso objeto de estudo, o clima é de otimismo, visto que o protagonista diz a si mesmo para se animar. Certamente, a mudança funciona muito bem para se encaixar na crítica ao otimismo da era Reagan. Lyman não só se convence de que precisa se animar, mas busca fazer uma reflexão filosófica sobre ter aprendido com a solidão. Tudo com uma retórica bem trabalhada, próxima a uma poesia que busca invocar uma imagem como a que veríamos, por exemplo, em Whitman.

²³² LYMAN, *dolorosa admiração e anseio em seu rosto, seus olhos arregalados, vivos...*: Que milagre é tudo! Absolutamente tudo! ...Imagine... três deles sentados juntos naquele lago, conversando sobre seus sapatos! *Ele começa a chorar, mas rapidamente se segura.* Agora aprenda a solidão. Mas alegremente. Porque você ganhou, garoto, sozinho. Sim. Você encontrou Lyman finalmente! Então... anime-se! Ibid., p. 116, tradução nossa.

²³³ LYMAN (*dolorosa admiração e anseio em seu rosto, seus olhos arregalados, vivos...*): Que milagre é tudo! Absolutamente tudo! ...Imagine... três deles sentados juntos naquele lago, conversando sobre seus sapatos! (*Ele começa a chorar, mas rapidamente se segura e com um sofrimento contido olha para frente.*) Ibid., p. 278, tradução nossa.

Ao colocar um evento individual, a descida de Lyman na estrada, temos (leitores e espectadores da peça) também de descer junto às personagens para fazer uma análise de um evento coletivo. O teatro de Miller é, portanto, fortemente marcado por apresentar a esfera individual justaposta à esfera coletiva. A peça, ao mostrar o acidente de Lyman, atesta simbolicamente que dirigir em uma estrada de materialismo, consumo desenfreado e ganância significa dirigir em uma estrada escorregadia e acidentada. O ponto em que Miller insiste é que, mesmo que a *imagem* e o *discurso* mostrem algo, a realidade impõe-se como soberana. E aí reside a crítica de Miller à Era Reagan²³⁴ (e a seus efeitos que nos atingem ainda hoje), e que endossou esta contradição fortemente. Vale lembrar o que o próprio Miller disse sobre suas peças, e que o aproxima de Henrik Ibsen, que “the birds come home to roost²³⁵”. Como um Deus que sai do Monte Olimpo e precisa confrontar a si mesmo, a sua grandiosidade e onipotência, o caminho acidentado que Lyman percorre durante a peça é também o caminho acidentado do solo social e político que, nos anos 1980, transformou *barreiras*, *buracos* e *curvas* em *atratividade*, *adrenalina* e *ousadia*. Estes últimos elementos, dentro da lógica neoliberal, tornaram-se valores incentivados e celebrados, mesmo ao atropelar a ética e a moralidade.

2.5 – DO MONTE OLIMPO AO MONTE MORGAN: PERSONAGENS À BEIRA DO ABISMO

As personagens desta peça são bastante curiosas, pois ao mesmo tempo em que aparentemente apresentam-se como figuras individualizadas, verificamos que estão todas submetidas à figura de Lyman, com exceção da enfermeira Logan. Nas palavras de Terry Otten, podemos dizer que as personagens millerianas desta peça são marcadas pela *tentação da inocência*:

²³⁴ Vale frisar novamente que, segundo Sean Wilentz (2009), o período engloba os anos de 1974 a 2008, mas na verdade seu legado atua até o presente momento, como afirmamos anteriormente.

²³⁵ Os pássaros voltam para casa para aninharem-se. Tradução nossa.

[...] in virtually all Miller's major plays, characters struggle against debilitating self-knowledge; ultimately naked and East of Eden, they confront their own culpability and are threatened by what Miller considers the greatest temptation of all, "the temptation of innocence." He understands [...] it is not guilt that causes moral havoc but denial and the spurious claim of innocence. The central claim underlying most of his plays is not the destruction of innocence but destruction *by* innocence and the subsequent evil it can generate. Virtually every Miller protagonist is in pursuit of an innocence that he or she knows, consciously or unconsciously, does not exist and cannot be earned.²³⁶

Neste sentido, as personagens de suas obras canônicas, isto é, das '*Big Four*': (*All My Sons*, *Death of a Salesman*, *The Crucible* e *A View from the Bridge*) encaixam-se neste padrão em que a inocência, e sua insistência nela, pode ser letal. Kate e Joe Keller, de *All My Sons*, por exemplo, insistem em ocupar uma posição que nega qualquer ação que pudesse ser condenável, ou que pudesse afetar a situação de um de seus filhos, Larry, que se encontrava desaparecido em uma missão de guerra. Joe Keller vendera conscientemente peças defeituosas de avião à força aérea e sua esposa, em um ato falho, revela que acobertou a ação do marido, e que também procurou manter afastada qualquer noção de culpa ou de responsabilidade, mesmo quando seus sonhos e aflições a lembravam do contrário. Procurou, no entanto, manter-se otimista, recorrendo a histórias e memórias da infância e vida dos dois filhos, tendo os vizinhos ao redor como uma espécie de coro.

Na realidade, as personagens de Miller sabem o que é a verdade, mas falham em encará-la, pois, para tal, precisariam reconhecer o peso de suas escolhas. Manter-se afastado desta noção de lidar com a verdade tem sido uma constante na história humana e ganhado mais força ainda dentro de um sistema que celebra e incentiva a irresponsabilidade e o prazer irrestrito de

²³⁶ [...] em praticamente todas as principais peças de Miller, as personagens lutam contra o autoconhecimento debilitante; finalmente nus e ao leste do Éden, eles enfrentam sua própria culpabilidade e são ameaçados pelo que Miller considera a maior tentação de todas, "a tentação da inocência". Ele entende [...] não é a culpa que causa o caos moral, mas a negação e a espúria alegação de inocência. A alegação central subjacente à maioria de suas peças não é a destruição da inocência, mas a destruição *pela* inocência e o mal subsequente que ela pode gerar. Praticamente todo protagonista de Miller está em busca de uma inocência que ele sabe, consciente ou inconscientemente, que não existe e que não pode ser conquistada. OTTEN, Terry. *The Temptation of Innocence in the Dramas of Arthur Miller*. Columbia: University of Missouri Press, 2002, p. xi, tradução nossa.

maneira bastante questionável: o capitalismo. De acordo com Richard Wolff²³⁷, autor de *Democracy at Work: a Cure for Capitalism*, o que as políticas neoliberais (e em especial a *Reaganomics*) fizeram, em grande medida, foi potencializar a irresponsabilidade, com a ideologia fanática de defesa do livre mercado, argumentando que o sistema se autocorrige, legando a este mesmo sistema, e não aos seus agentes, a responsabilidade por problemas que pudessem aparecer.

A onipotência, a ganância e a justificativa para qualquer passo que pudesse quebrar com a ética e a moral, em nome do desejo e do lucro (afinal, o argumento de que fazer a economia crescer é sempre considerado *hors concours*), transformou o homem da era Reagan em uma espécie de *superman*: alguém cujos poderes encontram pouco ou nenhum limite. Miller, sempre atento às questões de responsabilidade e sua configuração dentro do capitalismo²³⁸, encontrou no período reaganesco um solo a ser explorado:

[...] the play was written, Mr. Miller has said, with a political motivation, as a response to the Reagan [19]80's, when greed loomed as good, selfishness a virtue. And indeed, Lyman, a powerful insurance executive, is drawn as a caricature of invincibility in the Tom Wolfe "master of the universe" mode.²³⁹

A *década do eu* dos anos 1970 havia dado espaço para um período em que a ortodoxia política absolvía indivíduos da responsabilidade pela a sociedade e para com ela, e o período que se seguiu provou-se um terreno propício para que a peça fosse construída. O grande avanço de Miller foi ter detectado nesta época, como já mencionamos anteriormente, um comportamento farsesco em que realidade e aparência eram praticamente indistinguíveis, inclusive no que

²³⁷ WOLFF, Richard. *Democracy at Work: a Cure for Capitalism*. Chicago: Haymarket Books, 2012. A teorização sobre o neoliberalismo e a *Reaganomics* encontra-se analisada no capítulo 1.

²³⁸ [...] a peça foi escrita, o Sr. Miller disse, com uma motivação política, como resposta aos anos 1980 de Reagan, quando a ganância parecia boa, o egoísmo, uma virtude. E, de fato, Lyman, um poderoso executivo de seguros, é desenhado como uma caricatura de invencibilidade no modo "mestre do universo" de Tom Wolfe. Tradução nossa. Isto está claro desde a sua primeira peça de sucesso, *All My Sons* (1947), assim como em suas peças menos conhecidas, enquanto Miller ainda era aluno na Universidade de Michigan.

²³⁹ *Arthur Miller takes a poke at a Devil with 2 lives*, de Bruce Weber. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-devil.html>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

diz respeito às produções culturais, como exploramos no capítulo 1. Os anos 1980, portanto, foram cruciais para que Miller pudesse construir as personagens de *Monte Morgan*, e como de fato elas seriam epítome desta cultura do apetite.

O que Miller detecta inicialmente, e neste ponto o dramaturgo se aproxima de uma técnica de construção de personagens farsescas, é a *tipificação de indivíduos da sociedade*, que passaram a representar papéis. Muito comum na farsa e que aparece em *Monte Morgan* também, a tipificação nos permite enxergar primeiramente as personagens como tipos: (o marido adúltero, a esposa 1, a esposa 2, o advogado, a enfermeira e a filha). Em um primeiro olhar, assim como em farsas conhecidas, tais como *A Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, as personagens parecem ser alegorias (*Theo*, o conservadorismo; *Leah*, o ideal liberal; *Tom*, a lei etc.), mas conforme a peça evolui, verificamos que eles estão além das tipificações.

LYMAN FELT: WILLY LOMAN PARTE 2?

Lyman é, em todos os sentidos, epítome da cultura do apetite: deixou de ser poeta para tornar-se corretor de seguros, mostrando que neste ramo é possível atingir os sonhos mais promissores do *American Dream*. Em diversos momentos da peça evidencia-se o fato de que quando Lyman era poeta, era também alvo de escárnio por parte de seu pai. Inicialmente Lyman coloca seu idealismo para fora e o materializa na criação de um negócio e afirma ainda mais fortemente seu compromisso social promovendo inclusive minorias raciais²⁴⁰ ao cargo de vendedores: “[...] Here I start from nothing, create forty-two hundred Jobs for people and raise over sixty ghetto blacks to office positions when that was not easy to do”²⁴¹.

Posteriormente, no entanto, ele dirige suas energias para o interno, enxergando sua vida como um experimento do “viver plenamente”, assim como

²⁴⁰ É curioso notar que a personagem da enfermeira Logan é descrita na rubrica como uma mulher negra. O mais interessante é que ao final da peça ela é a única que permanece ao lado de Lyman.

²⁴¹ [...] Aqui começo do nada, crio quatro mil e duzentos empregos para pessoas e levo mais de sessenta negros do gueto para cargos no escritório, quando isso não era fácil de fazer. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 25, tradução nossa.

na década do eu e na filosofia dos anos Reagan em que o individualismo tornou-se fortemente uma virtude. Lyman, quando busca justificar seu investimento em si mesmo e em seu prazer, conversando com Tom, diz que:

TOM: Then why'd you bother building one of the most socially responsible companies in America?

LYMAN: The truth? I did that twenty-five years ago, when I was a righteous young man; but I am an unrighteous middle-aged man now, so all I have left is to try not to live with too many lies [...]²⁴²

Esta fala de Lyman deixa clara a sua devoção ao prazer, e reforça explicitamente seu abandono do contrato social. Curiosamente, o que ele faz é introjetar a lógica político-econômica do capital em sua vida pessoal, em que para suceder e ser feliz é importante que se tenha bens. Lyman tem dois: duas mulheres que tornam-se mercadorias que o ajudarão a ilustrar a fotografia feliz de sua vida na qual a plena satisfação se faz mister. Aliás, seu desejo de ser feliz e de acreditar estar predestinado ao sucesso como um direito natural, vem de seu nome, que fora escolhido cuidadosamente por seus pais. Em conversa com Leah, ele explica que:

LYMAN: Lyman's the judge's name in Worcester, Massachusetts, who gave my father his citizenship. Felt is short for Feltman, my mother's name, because my father's was unpronounceable and they wanted a successful American for a son.²⁴³

É curioso observar que o nome dele fora já pensado no que diz respeito a seu futuro sucesso. Quando Lyman diz que o nome de seu pai é impronunciável, está presente um duplo sentido: o primeiro porque seu pai era de origem

²⁴² TOM: Então, por que você se incomodou em construir uma das empresas mais socialmente responsáveis da América?/ LYMAN: A verdade? Fiz isso vinte e cinco anos atrás, quando eu era um jovem justo; mas agora sou um homem de meia idade injusto, então só me resta tentar não viver com muitas mentiras [...]. Ibid., p. 67, tradução nossa.

²⁴³ LYMAN: Lyman é o nome do juiz em Worcester, Massachusetts, que deu cidadania a meu pai. Felt é a abreviação de Feltman, o nome da minha mãe, porque o do meu pai era impronunciável e eles queriam um americano de sucesso para um filho. Ibid., p. 44, tradução nossa.

albanesa, e o nome é difícil de ser pronunciado em relação ao falante de língua inglesa; e o segundo é que, na tradição judaica, o nome impronunciável é o nome de Deus. Simbolicamente falando a figura do pai (presente como um personagem na primeira versão da peça, de 1991) é como a de um Deus, que a tudo vê e que determina o comportamento de Lyman:

LYMAN: [...] God! All the different ways there are to try to be real! I don't know the connection, but when I turned twenty I sold three poems to *The New Yorker* and a story to Harper's, and the first thing I bought was a successful blue suit to impress my father how real I was even though a writer.²⁴⁴

É interessante notar que no início da fala ele exclama, como Quentin em *After the Fall*, “God!²⁴⁵”, para em seguida mencionar o pai. Ele busca impressioná-lo com sua primeira aquisição enquanto assalariado e recebe em troca uma crítica e um conselho: ambos funcionando como leis que regem seu comportamento. Lyman parece ter levado o conselho tão a sério que não hesitou em ignorar o contrato social para benefício próprio. Ele, que havia sido considerado pelo pai como um “*hopeless case*” vive a promessa americana da possibilidade (bastante presente na retórica da década de 1980, período em que a corrida armamentista alimentava os sonhos da grandiosidade norte-americana), de se tornar algo ou alguém, buscando a satisfação imediata e um significado para sua vida. Willy Loman (low man), o fracassado vendedor de *Death of a Salesman*, tornou-se Lyman Felt (lie man), o vendedor que de fato venceu na vida e que acredita ter encontrado uma maneira de vencer inclusive a morte. Entretanto, a lógica do capital provou-se ineficiente para ele e, paradoxalmente, é ela que Lyman decide aplicar em sua vida pessoal. A possibilidade e quantidade que prometiam satisfazê-lo, todavia, o angustiaram a ponto de levá-lo a confrontar a si mesmo e a seus fantasmas de desejo,

²⁴⁴ LYMAN: [...] Deus! Todas as maneiras diferentes que existem para se tentar ser real! Não sei qual a ligação, mas quando completei vinte anos vendi três poemas para o *The New Yorker* e uma história para a *Harper*, e a primeira coisa que comprei foi um terno azul de sucesso para impressionar meu pai como eu era real, mesmo sendo escritor. *Ibid.*, p. 44, tradução nossa.

²⁴⁵ Em *After the Fall*, o protagonista Quentin abre a peça com uma fala em que exclama “God!”. Tal fala, apesar de aparentemente comum, causa incerteza sobre a função do termo dentro da peça. Assim, alguns críticos dizem que sua exclamação é uma *interjeição*, e outros um *vocativo*. No primeiro caso, o vocábulo seria somente uma expressão de desabafo ou alívio, no segundo ele estaria diante de Deus relembrando e analisando sua vida e suas ações.

perfeição e sucesso, e o levaram ao reconhecimento de que tudo aquilo que lhe fora prometido era, nada mais que um simulacro. Lyman reproduz, em larga escala, clichês e preceitos do capitalismo, chegando a expor um deles como modo de apresentar uma autodefesa com relação à sua traição às duas mulheres: “A man can be faithful to himself or to other people – but not to both. At least not happily... the first law of life is betrayal”²⁴⁶.

Nesse sentido, como mencionamos anteriormente, sua lógica se aproxima à de *Joe Keller*, quando este em *All My Sons* (1947) diz ser necessário trair o contrato social, pois os tempos de guerra exigiam salvação individual (por meio do lucro), sob custo de vender peças defeituosas de aviões à força aérea, consentindo com o erro. Keller e Lyman utilizam-se do princípio maquiavélico de que os fins justificam os meios. Para legitimar seu ato, Lyman opta pelo caminho similar ao de *Calígula*, de Albert Camus, quando defrontado a uma realidade absurda: empilha experiência em cima de experiência, refuta restrições e proibições, segue seus desejos e acredita que isto é criar um significado pelo qual lutar. Como *Gatsby*, a criação platônica de si mesmo, que constrói uma realidade com a qual deverá se confrontar posteriormente, Lyman precisará pagar um preço que, ao final, é o da autoconsciência e o da responsabilidade. Responsabilidade esta advinda das “mentiras da vida”, o que prova que Miller está (e sempre esteve), de fato, dramaturgicamente próximo a Henrik Ibsen²⁴⁷ ao reconhecer o peso da autossabotagem e da responsabilidade.

Como dissemos anteriormente, seus bens materiais dão a ele a sensação de ser Deus, de estar no Monte Olimpo, onde seu imperialismo permanece reinante e atuante. Entretanto, o *self imperial* de Lyman entra em crise quando este vê que seu território pode estar ameaçado (ele dirige na tempestade do Monte Morgan, pois teve medo de ter sido traído por Leah, que não atendia o telefone).

²⁴⁶ Um homem pode ser fiel a si mesmo ou a outras pessoas – mas não a ambos. Pelo menos não feliz... a primeira lei da vida é a da traição. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 42, tradução nossa.

²⁴⁷ Ao longo de toda a sua carreira, Miller se diz tributário de Ibsen, chegando inclusive a adaptar em 1951 uma de suas peças *An Enemy of the People* (1882), no contexto macarthista dos anos 1950 nos Estados Unidos. A peça na versão de Ibsen encontra-se publicada em língua portuguesa sob o título de *Um Inimigo do Povo*, mas a de Miller nunca fora traduzida e publicada.

THEODORA: DE EX-RADICAL À CONSERVADORA PATRIOTA

Theodora, filha de um ministro religioso, é uma das personagens mais interessantes da peça, e Miller a apresenta na rubrica como cheia de apetite pela riqueza, tendo se tornado uma superpatriota conservadora. Suas falas iniciais são marcadas por entusiasmo e otimismo. Mesmo sem notícias sobre seu esposo, Theo recomenda a Bessie, sua filha, que ela se anime e pense na África e na alegria de que tudo no final dará certo. Seu senso patriótico fica evidente, ainda no início, quando a enfermeira Logan reclama que não há uma ferrovia, como no Canadá. Imediatamente, Theo diz: “We’ll have them again; things take time in this country, but in the end we get them done”²⁴⁸.

Seu senso patriótico é imediatamente questionado pela filha que diz que as coisas nem sempre são feitas no país. Na medida em que a peça avança, Theo vai explicitando sua natureza conservadora, o que nos permite fazer uma analogia ao conservadorismo da própria era Reagan, em que o desprezo e o preconceito contra ideais progressistas são colocados de maneira aberta e jocosa. Pouco depois de descobrir que Leah é também esposa de seu marido, Theo profere as seguintes palavras:

THEO: Absurd! – It’s disgusting! She’s exactly the type who forgets to wash out her panties.

THEO: She’s the worst generation in our history – screw anybody in pants, then drop their litters like cats, and spout mystic credos on cosmic responsibility, ecology, and human rights!²⁴⁹

O preconceito e irracionalidade contidos em sua fala conservadora parecem não ser tão surpreendentes em dias como os de hoje em que discursos da mesma natureza recebem aplausos e risos por seguidores de figuras como

²⁴⁸ Nós as teremos novamente; as coisas levam tempo neste país, mas no final, nós as fazemos. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 6, tradução nossa.

²⁴⁹ THEO: Absurdo! – É nojento! Ela é exatamente do tipo que esquece de lavar a calcinha./ THEO: Ela é a pior geração da nossa história – transa com qualquer um de calça, e então larga sua ninhada como gatos, e esguicha credos místicos sobre responsabilidade cósmica, ecologia e direitos humanos! *Ibid.*, p. 38, tradução nossa.

Donald Trump, Marine Le Pen, Viktor Orbán, Boris Johnson, Jair Bolsonaro, João Dória Jr. e tantos outros.

A rejeição por parte de Theo à “pior geração da nossa história”, geração esta que valoriza credos místicos, ecologia e direitos humanos, parece ecoar a avaliação que Reagan fez dos *hippies*. Além disso, a comparação que ela faz de Leah com uma gata que larga sua ninhada, pode também ser uma crítica a mulheres solteiras que engravidam. É curioso notar que Theo havia sido progressista antes de tornar-se conservadora, algo que, a propósito, também marcou a trajetória do próprio Reagan. Este ponto da transição política da ‘*ex-radical-e-agora-conservadora*’ é ressaltado e romantizado por Lyman, quando ele diz que:

LYMAN: [...] you are a lady, Theodora; the delicate sculpture of your noble eye, your girlish faith in me and your disillusion; your idealism and your unadmitted greed for wealth; the awkward tenderness of your wooden fingers, your incurably Protestant cooking; your savoir-faire and your sexual inexperience; your sensible shoes and devoted motherhood, your intolerant former radicalism and stalwart love of country now – your Theodorism! Who can ever take your place!²⁵⁰

Torna-se inevitável não pensar no *Theodorismo* também como uma referência irônica a *Theodore Roosevelt*, o 26º presidente republicano dos Estados Unidos, que ficou conhecido por seu ativismo pelo meio ambiente. Entretanto, por trás da aura sacra que Lyman dá à descrição de sua esposa, ela mesma revela que a *tentação da inocência* é algo frágil. Buscando analisar-se, ela diz ao advogado: “THEO: (...) I’m corrupt, Tom. I certainly wasn’t once, but who knows now? He’s rich, isn’t he? And vastly respected, and what would I do with

²⁵⁰ [...] você é uma dama, Theodora; a delicada escultura de seu nobre olho, sua fé feminina em mim e a sua desilusão; seu idealismo e sua ganância não admitida por riqueza; a ternura estranha de seus dedos de madeira, sua culinária incuravelmente protestante; seu conhecimento e sua inexperiência sexual; seus sapatos sensatos e sua maternidade devotada, seu antigo radicalismo intolerante e seu amor incondicional pelo país agora – seu Theodorismo! Quem pode tomar o seu lugar?. Ibid., p. 40, tradução nossa.

myself alone? Why does anybody stay together, once they realize who they are with?"²⁵¹.

Theo parece refletir sobre alguma vantagem ou algum interesse que possam tê-la motivado a ficar com o marido durante esses anos. Ao mesmo tempo, revela seu receio em ficar sozinha, em ser uma fracassada perante os ideais pregados sobre a construção de uma família tradicional, endossados pelos conservadores. Em outro momento, por meio do uso do humor, Miller nos revela um pouco mais sobre Theo:

THEO: There was a strange interview some years back with Isaac Bashevis Singer, the novelist? The interviewer was a woman whose husband had left her for another woman, and she couldn't understand why. And Singer said: "Maybe he liked her hole better." I was shocked at the time, really outraged – you know, that he'd gotten a Nobel; but now I think it was courageous to have said that, because it's probably true. Courage... courage and directness are always the main thing!²⁵²

Esta passagem revela que Theo sabe que, além de seu choque e ultraje, havia verdade naquilo. O *status* de Isaac Bashevis Singer como romancista consagrado e vencedor do Nobel é momentaneamente deixado de lado para que o que ele expressa seja levado em conta. É este *insight* sobre a franqueza do escritor, que lhe permite pensar sobre seu próprio mundo de aparências. Surpreendentemente, ao final da peça, Theo abandona o marido, completando não somente a queda trágica de Lyman, mas também descobrindo que precisa agora encarar as consequências de uma vida irrefletida.

²⁵¹ THEO: (...) eu sou corrupta, Tom. Certamente não fui uma vez, mas quem sabe agora? Ele é rico, não é? E muito respeitado, e o que eu faria sozinha? Por que alguém fica junto quando percebe com quem está? Ibid., p. 59, tradução nossa.

²⁵² THEO: Houve uma entrevista estranha alguns anos atrás com Isaac Bashevis Singer, o romancista? A entrevistadora era uma mulher cujo marido a havia deixado por outra mulher e ela não conseguia entender o porquê. E Singer disse: "Talvez ele gostasse mais do buraco dela." Eu fiquei chocada na época, realmente ultrajada – você sabe, que ele ganhou um Nobel; mas agora acho que foi corajoso ter dito isso, porque provavelmente é verdade. Coragem... coragem e franqueza são sempre a principal coisa! Ibid., p. 105, tradução nossa.

LEAH: UMA MULHER NADA CONSERVADORA

Leah é, em muitos sentidos, a contraparte de Theodora: mais jovem, mais progressista e vivaz. Com ela, Lyman pilota o próprio avião, com Theodora ele tem medo de voar; com ela, ele dirige um carro esportivo, com Theodora ele é um motorista medroso.

Miller a coloca na rubrica como uma mulher nova, com seus trinta anos, e com um jeito jovial. Leah estudou na NYU (*New York University*), na escola de negócios, e quando a peça começa, ela já está casada com ele há nove anos, na cidade de Reno²⁵³. Apesar de sua independência e seu jeito progressista, a segunda esposa de Lyman, na primeira versão da peça, mostra-se mais temerosa em relação ao conservadorismo dos anos 1980. Na primeira versão (1991) é justamente ela quem escancara a referência ao ator que ocupou a Casa Branca na função de presidente. Quando conversa com Lyman sobre a possibilidade de manter a gravidez, o seguinte diálogo se dá:

LEAH: Don't, Lyme, it's impossible. (*Obviously changing the subject – with pain.*) Listen, up here they're all saying Reagan's just about won it.

LYMAN: Well, he'll probably be good for business. The knuckleheads usually are. – You know if you do this it's going to change between us.

LEAH: Darling, it comes down to being a single parent and I just don't want that.²⁵⁴

Esta fala, um retrato explícito das ansiedades que tomaram conta de mães solteiras da época, faz aberta referência ao presidente Reagan. A fala de Lyman, de que ele será bom para os negócios, é também expressão direta do pensamento de muitos que flertaram (e dos que ainda flertam) com a

²⁵³ A cidade em que se casam é um elemento irônico, pois está localizada em um dos estados mais liberais dos Estados Unidos, Nevada. A “*Cidade do Pecado*”, Las Vegas, também se localiza no mesmo Estado, e é conhecida por abraçar jogos de aposta, compras em lojas luxuosas, além de ser um grande polo onde magnatas, bilionários e pessoas do setor financeiro se divertem.

²⁵⁴ LEAH: Não, Lyme, é impossível. (*Obviamente, mudando de assunto - com dor*) Ouça, aqui estão todos dizendo que Reagan está quase vencendo./ LYMAN: Bem, ele provavelmente será bom para os negócios. Os idiotas geralmente são. – Você sabe que se fizer isso, isso mudará entre nós./ LEAH: Querido, tudo se resume a ser mãe solteira e eu simplesmente não quero isso. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 220, tradução nossa.

possibilidade de ter um presidente cujo foco seja estritamente econômico, mesmo que isto signifique negligenciar a esfera social. Este argumento, que na verdade funciona como um eixo que orienta as práticas do *GOP*²⁵⁵, tem servido como um clichê sedutor para diversos setores da sociedade. Na gestão brasileira, por exemplo, o governo Bolsonaro assume e potencializa medidas de desmonte e sucateamento de trabalho a âmbito nacional, faz reformas trabalhistas e na previdência, ao mesmo tempo em que aumenta impostos, enquanto boa parte da população acredita, corroborando a fala de Lyman, que “ele será provavelmente bom para os negócios”.

Um outro ponto curioso em relação à confiança na classe empresarial para guiar o destino da política, e que agora adquire bastante força, é o fato de que figuras que venham do meio não político (em especial do entretenimento) costumam ter espaço, pois em seus discursos e no imaginário popular representam uma espécie de messias²⁵⁶. Reagan havia sido governador da Califórnia antes por dois mandatos consecutivos (de 1967 a 1975), e seu talento cínico e cênico certamente facilitou sua ascensão. Exemplos recentes de pessoas que compartilham este mesmo perfil são: Sonny Bono, Clint Eastwood, Arnold Schwarzenegger, Donald Trump, Tiririca e João Dória Jr.²⁵⁷.

Na segunda versão, a de 1998 e objeto de nosso estudo nesta tese, temos a omissão a Reagan no texto:

LEAH: Don't, Lyme, it's impossible.

LYMAN: You know if you do this it's going to change between us.

²⁵⁵ *GOP* é a sigla popular para o *Grand Old Party*, o Partido Republicano.

²⁵⁶ Jair Bolsonaro, que teve gigantesco apoio dos evangélicos, é tido pelos mais fundamentalistas como o Messias não somente pela crença de que ele transformará um mundo de pecados em um paraíso gospel, mas por seu nome completo ser Jair Messias Bolsonaro. A analogia, apesar de parva, é muito frequente.

²⁵⁷ Respectivamente: *Sonny Bono*, Prefeito de Palm Springs, Califórnia (1988–1992); *Clint Eastwood*, prefeito de Carmel, Califórnia (em 1986 e em 2001); *Arnold Schwarzenegger*, governador da Califórnia (2003–2011); *Donald Trump*, presidente dos Estados Unidos (2016–presente), *Tiririca*, deputado federal mais votado em toda a história do Brasil (2010 – presente); e *João Dória Jr.*, ex-prefeito (2017–2018) e atual governador (2018 –presente) do Estado de São Paulo.

LEAH: Darling, it comes down to being a single parent and I just don't want that.²⁵⁸

Miller pode ter cortado o trecho por inúmeros motivos, mas pensamos em dois que podem ser bem prováveis: o *primeiro*, por conta da referência à figura de Reagan ser uma crítica muito explícita, e isto poderia não provocar o leitor/espectador a fazer associações que pudessem surpreender e descolar-se para outros eixos temporais; o *segundo*, porque como a revisão da peça aconteceu em 1998, o presidente em exercício já era Bill Clinton, e Miller poderia ser acusado (como injusta e frequentemente foi, junto a inúmeros outros dramaturgos americanos) de ser datado.

BESSIE: A VOZ MORAL

Bessie passa a maior parte do tempo chorando, e racionaliza sobre os atos de Lyman, condenando-o veementemente. Miller, assim como Ibsen, coloca em suas peças sempre uma personagem que seria uma espécie de esperança para o futuro (uma voz moral), com posicionamento bem próximo à realidade, e que tenta se agarrar à verdade. Na esteira de Chris Keller, Biff Loman e Petra Stockmann²⁵⁹, as falas de Bessie enfatizam a necessidade de uma consciência que explicita a dinâmica da mentira. Logo no início, quando Theodora explica patrioticamente à enfermeira Logan que os Estados Unidos sempre fazem coisas, mesmo levando algum tempo, Bessie responde à mãe com: “Well, things don't always get done!”²⁶⁰.

Mesmo Bessie tendo casado e construído sua vida, a garota permaneceu enxergando no pai uma figura inspiradora. Quando ela descobre sobre a traição de seu pai (a todos), até o fim da peça, permanecerá furiosa e estilhaçada, reivindicando constantemente o contrato social e as tentativas de Lyman de manipular a todos. As falas a seguir ilustram o posicionamento firme

²⁵⁸ LEAH: Não, Lyme, é impossível./ LYMAN: Sabe, se você fizer isso, isso mudará entre nós./ LEAH: Querido, tudo se resume a ser mãe solteira e eu simplesmente não quero isso. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 20, tradução nossa.

²⁵⁹ Respectivas personagens das peças *All My Sons*, *Death of a Salesman* e de *An Enemy of the People*.

²⁶⁰ Bem, as coisas nem sempre são feitas! MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 7, tradução nossa.

e irreduzível de uma das personagens que, por seu extremo senso de realidade e franqueza, por vezes beira o cômico: “BESSIE: Please, Mother, let’s go, he’s mocking you, can’t you hear it?”²⁶¹; “BESSIE: How can you listen to this shit?”²⁶²; “BESSIE, *to both women*: Why are you still sitting here, don’t you have any pride! *To Leah*: This is disgusting!”²⁶³; “BESSIE: You shouldn’t be in the same room with him!”²⁶⁴; “BESSIE: You son of a bitch! *Raises her fists, then weeps helplessly.*”²⁶⁵; “BESSIE: You ought to be killed!”²⁶⁶.

Bessie assume tons cômicos devido à revolta que externa de maneira direta para rechaçar o próprio pai. Enquanto Lyman profere palavras otimistas e de conforto para suavizar a situação, Bessie não recua no embate e expõe a dinâmica das mentiras.

TOM: O QUAKER

Uma outra personagem que, em certa medida conhece a realidade (e dentro da tipificação de personagens representa a verdade e seu balanço) é Tom, o advogado. Em determinado ponto da peça, Lyman o chama de presbiteriano, mas ele o corrige dizendo ser *Quaker*, um termo que funciona como uma espécie de trocadilho no texto, visto que os *Quakers* eram da ‘*The Religious Society of Friends*’, e Tom, além de ser advogado de Lyman, é também seu amigo. Miller o coloca como uma personagem que junto às mulheres busca desvelar a verdade (como se espera da função de um advogado), mas até certo ponto já a conhecia. Quando Lyman confessa a Tom que já havia traído Theodora, o advogado diz: “Well, I’ve had my suspicions, yes – ever since I walked in on you humping that Pakistani typist on your desk”²⁶⁷.

²⁶¹ BESSIE: Por favor, mãe, vamos, ele está zombando de você, você não consegue ouvir? Ibid., p. 72, tradução nossa.

²⁶² BESSIE: Como você consegue ouvir essa merda? Ibid., p. 75, tradução nossa.

²⁶³ BESSIE, *para as duas mulheres*: por que você ainda está sentada aqui, não tem nenhum orgulho! *Para Leah*: Isso é nojento! Ibid., p. 109, tradução nossa.

²⁶⁴ BESSIE: Você não deveria estar na mesma sala que ele! Ibid., p. 109, tradução nossa.

²⁶⁵ BESSIE: Seu filho da puta! *Levanta os punhos, depois chora impotente.* Ibid., p. 110, tradução nossa.

²⁶⁶ BESSIE: Você deveria ser morto! Ibid., p. 110, tradução nossa.

²⁶⁷ Bem, eu tenho minhas suspeitas, sim – desde que eu te vi transando com aquela datilógrafa paquistanesa na sua mesa. Ibid., p. 23, tradução nossa.

Tom, mesmo sabendo das traições, busca inclusive convencer Theodora a aceitar seu marido de volta. Como um advogado que busca a verdade e um amigo que busca suavizar esta mesma verdade, Tom encontra-se em uma encruzilhada. Sua melhor fala dentro da peça se dá por conta da percepção de que tanto como advogado quanto como amigo, é preciso encarar os fatos. Tom diz a Lyman: “Your shame is the best part of you [...]”²⁶⁸.

LOGAN: DA MARGEM AO CENTRO

A última personagem de nossa análise, e que guarda a essência mais cômica da peça, é a enfermeira Logan. Como já descrevemos anteriormente, o fato de ela ser negra é de extrema relevância, visto que a era Reagan em grande medida marginalizou mais ainda a minoria afroamericana. O efeito cômico se dá justamente porque Lyman, assim como os empresários da época, se coloca como aquele que resolverá a questão racial, por meio da inclusão dos negros no mercado. Entretanto, quando olhamos para as falas de Logan, o riso é provocado justamente por serem investidas de verdades cruas. Miller subverte as coisas, e as falas absolutamente diretas da enfermeira causam estranhamento: primeiro por serem piadas e tiradas cômicas, e segundo porque escancaram a dimensão do real, o que por vezes pode parecer uma hipérbole. Ela critica Lyman, por exemplo, satirizando seu comportamento fugaz, ao mesmo tempo em que responde coisas de maneira objetiva, demonstrando não cair na sedução fantasiosa do protagonista: “NURSE: you do more work than us awake.”²⁶⁹; “NURSE: The last shock I had come off a short in my vacuum cleaner”²⁷⁰.

Em outro momento, ela demonstra sarcasmo com relação a toda a manipulação que Lyman tenta fazer para sair ileso com a descoberta de seu ato. Logan diz ao marido das duas esposas: “NURSE: Don’t start feeling sorry

²⁶⁸ Sua vergonha é a melhor parte de você. Ibid., p. 111, tradução nossa.

²⁶⁹ ENFERMEIRA: você trabalha mais do que nós acordados. Ibid., p. 61, tradução nossa.

²⁷⁰ ENFERMEIRA: O último choque que levei foi por causa de um curto circuito no meu aspirador de pó. Ibid., p.62, tradução nossa.

for yourself; you know what they say – come down off the cross, they need the wood”²⁷¹.

É interessante pensar por um momento que Miller nunca abordou de forma direta a questão do racismo em suas peças, mas possui personagens negras em *As Bruxas de Salém*, com Tituba (apesar de haver discussões sobre a personagem ser negra, nativa ou de “raça” misturada²⁷²), e em *Mt. Morgan*, com Logan. Entretanto, apesar do dramaturgo não ter abordado diretamente a questão nos palcos, sua consciência antirracista é bastante importante e está explícita em um pequeno ensaio para a peça *Incident at Vichy* (1964) intitulado *Our Guilt for the World’s Evil*, de 1965. No ensaio, em que Miller sartreanamente discorre sobre a questão da liberdade de escolha e de suas implicações, o dramaturgo aponta para o fato de que a falta de consciência e nossa inação possuem consequências graves. Discutindo diferentes formas de intolerância Miller fala sobre antissemitismo e, logo em seguida, menciona a questão do racismo, e de que maneira a injustiça histórica cometida contra os negros beneficiou e continua beneficiando os brancos. Em um trecho que certamente causaria grande irritação a conservadores, e especialmente à *direita outsider* ou *Alt-Right*, tanto dos Estados Unidos quanto do Brasil, Miller questiona:

Is it too much to say those who do not suffer injustice have a vested interest in injustice? Does any of us know how much of his savings-bank interest is coming from investments in Harlem and Bedford-Stuyvesant real estate, those hovels from which super profits are made by jamming human beings together as no brute animals could be jammed without their dying? Does anyone know how much of his church's income is derived from such sources? Let the South alone for a moment - who among us has asked himself how much of his own sense of personal value, how much of his pride in himself is there by virtue of his not being black? And how much of our fear of the Negro comes from the subterranean knowledge that his lowliness has found

²⁷¹ ENFERMEIRA: não comece a sentir pena de si mesmo; você sabe o que eles dizem – desça da cruz, eles precisam da madeira. *Ibid.*, p. 63, tradução nossa.

²⁷² *Tituba's Race: Black, Indian, Mixed?* Artigo de Jone Johnson Lewis. Disponível em: <https://www.thoughtco.com/what-was-titubas-race-3530573>. Acesso em: 21 dez. 2019.

our consent and that he is demanding from us what we have taken from him and keep taking from him through our pride? ²⁷³

Tal reflexão, em tempos de negação do racismo e especialmente de rechaçamento de ações afirmativas, é um lembrete ético e moral de nossa dívida histórica para com os negros. Em *Mt. Morgan*, ao final da peça, Logan é uma personagem que se moveu das margens (ela entra e sai o tempo todo) para o centro. Miller mostra que esta mulher, com seu senso de realidade, é a única que fica ao lado de Lyman²⁷⁴, e o ajuda em seu *insight*. Entendemos que ela também possui bens materiais, e conversa sobre eles trivialmente, quando resolve pescar com a família. A simplicidade desta imagem se sobrepõe a todo o imperialismo de Lyman, que sucumbe e chora: um choro simultaneamente otimista, e ao mesmo tempo, trágico.

Em 2002, ainda confrontando a questão da essência e dos efeitos do neoliberalismo, Miller escreve *Resurrection Blues*, desta vez fazendo sua crítica à Era Bush Jr. por meio de uma sátira política.

²⁷³ É demais dizer que aqueles que não sofrem injustiça têm um grande interesse na injustiça? Será que algum de nós sabe quanto de seus juros no banco de poupança provém de investimentos no setor imobiliário de Harlem e Bedford-Stuyvesant, aqueles barracos dos quais são feitos superlucros ao esmagar seres humanos juntos da mesma maneira que animais brutos seriam esmagados sem morrer? Alguém sabe quanto da renda de sua igreja é derivado de tais fontes? Deixe o Sul de lado por um momento – quem dentre nós perguntou a si mesmo quanto de seu próprio senso de valor pessoal, quanto de seu orgulho em si mesmo existe em virtude de não ser negro? E quanto do nosso medo do negro vem do conhecimento subterrâneo de que sua baixaza/humildade encontrou nosso consentimento e que ele está exigindo de nós o que tiramos dele e continuamos tirando dele por meio do nosso orgulho? MILLER, ARTHUR. 'Our Guilt for the World's Evil', *New York Times Magazine*, 3 January 1965. p. 10, tradução nossa.

²⁷⁴ Um paralelo interessante é que na peça *Angels in America* (1991) de Tony Kushner, é Belize, a enfermeira negra e drag queen, que fica ao lado do homofóbico Roy Cohn enquanto este agoniza à espera de sua morte. Mas, ao contrário de Lyman, Cohn a insulta e faz piadas com ela. Belize, por sua vez, encontra uma maneira de tirar de sua homofobia uma vantagem ao conseguir remédios AZT para ajudar seu amigo e ex-namorado, Prior Walter, no tratamento contra o HIV. Ambas as peças mostram o negro como enfermeiro, mas não como médico, por exemplo, o que aponta também para a posição profissional dos afroamericanos em uma era que os marginalizou mais ainda.

3 – A ERA BUSH JR.: HISTÓRIA, POLÍTICA E TEATRO

3.1 – MILITARISMO, GUERRA AO TERROR E CAPITALISMO ESPETACULAR

O 43º presidente dos Estados Unidos é, certamente, uma das figuras mais sintomáticas de nossa era atual. Filho do ex-presidente George H. W. Bush, vice-presidente de Reagan e quadragésimo primeiro presidente do país, George W. Bush ou Bush Jr. ocupou a presidência de 2001 a 2009 e trouxe ao mundo uma das versões mais perigosas do neoliberalismo: o *capitalismo espetacular*²⁷⁵.

Em 26 de novembro de 2000, a Suprema Corte dos Estados Unidos anunciava a vitória de George W. Bush após uma inexplicável vitória entre os eleitores da Flórida. Bush ganhara as eleições contra seu adversário do Partido Democrata, Al Gore (Albert Arnold Gore Jr.), em uma eleição que marcaria a história do país para sempre. Na noite da contagem dos votos, a esmagadora maioria dos meios de comunicação e as pesquisas de boca de urna indicavam a vitória do candidato do Partido Democrata. O estado da Flórida, um dos mais populosos, era o último a terminar sua contagem e um dos mais importantes, aquele que ganhasse no Estado venceria as eleições. Todos anunciavam a vitória de Gore, com exceção da *Fox News*, que atribuiu a vitória a Bush Jr. Não por coincidência John Ellis, primo de Bush, estava no comando da emissora e provavelmente já sabia de antemão do resultado. A suspeita de uma eleição fraudulenta teve mais fatores: a chefe de campanha de Bush fora fiscal da apuração de votos e seu estado contratara uma empresa para neutralizar eleitores que, reconhecidos por sua cor de pele, não votariam em “*The Bushinator*”, termo pelo qual Bush passou a ser chamado posteriormente por conta de suas atrocidades contra países considerados inimigos. Além disso, o irmão de Bush, Jeb Bush, era o governador do mesmo Estado que seria central na decisão daquelas eleições. Mesmo com o resultado anunciado pela Fox, os meios de comunicação e os especialistas, em massa, afirmavam que, se

²⁷⁵ Termo amplamente estudado por Richard Gilman-Opalsky em que o filósofo político se debruça sobre as questões da *Sociedade do Espetáculo*, termo cunhado por Guy Debord (1997), em conjunção a políticas neoliberais. A referência completa a seu estudo encontra-se em nossa bibliografia.

houvesse recontagem de votos, certamente Gore ganharia²⁷⁶, mas nada disso tivera importância visto que os membros da Suprema Corte votaram de forma coerente, exceto pelo fato de que seus membros eram amigos de Bush Sênior (ou *Papa Bush*), confirmando a vitória de seu filho como 43º presidente dos Estados Unidos. Houve, no entanto, resistência e indignação²⁷⁷. No dia de sua posse, ovos foram jogados em cima da limusine presidencial, vaias eram ouvidas por diversos cantos e alguns manifestantes foram detidos pelo batalhão de choque. Tal foi o caos que Bush não fez a caminhada até a Casa Branca como tradicionalmente fazem os presidentes.

Poucos dias após os ataques de 11 de setembro em 2001, feitos supostamente pela organização terrorista *Al-Qaeda*, Bush prometeu uma cruzada contra os terroristas e declarou que Osama Bin Laden, com o qual sua família tivera conexões comerciais no passado, seria capturado vivo ou morto. A expressão “guerra ao terror” tornou-se uma constante não somente durante a era Bush, mas até os dias de hoje. O ensaísta e romancista mexicano Carlos Fuentes (2004), que sempre era tido como um nome potencial para ganhar o *Nobel da Paz*, escrevendo ainda em 2001, profetizara que:

O governo dos EUA sempre justifica suas medidas draconianas invocando a Revolução de Independência de Washington, a Guerra Civil de Lincoln e a Segunda Guerra Mundial. Nem Bush nem ninguém vencerá a guerra contra o terrorismo. O 11 de setembro deu início sob seu signo ao século XXI. E, como a guerra será interminável, corre-se o risco de que a legislação de exceção também se transforme em norma permanente.²⁷⁸

Tal profecia provou-se verdadeira não somente pela condição de que o assim chamado inimigo tem muitas faces, e existe em muitos locais, mas principalmente porque a guerra trouxe grande expansão do poderio econômico-militar dos Estados Unidos, e também porque o estado de exceção é o terreno mais fértil para que o neoliberalismo prospere infundavelmente. A isto, vale

²⁷⁶ “Florida ‘recounts’ make Gore winner”, por Martin Kettle. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2001/jan/29/uselections2000.usa>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

²⁷⁷ Miller, indignado com a situação, criticara abertamente a eleição fraudulenta do país em uma palestra que dera em Praga, ainda em 2001, e que será citada posteriormente em nossa tese.

²⁷⁸ FUENTES, Carlos. *Contra Bush*. Col. Ideias Contemporâneas. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 64.

lembrar, Naomi Klein (2007) chamou de *Capitalismo do Desastre*. Contra quem os Estados Unidos estavam lutando na guerra ao terror? Em guerras anteriores o inimigo era visível, desta vez, mesmo sem uma especificidade, Bush declarava, em um de seus discursos mais emblemáticos, que: “Either you are with us, or you are with the terrorists. From this day forward, any nation that continues to harbor or support terrorism will be regarded by the U.S. as a hostile regime”.²⁷⁹

Sua retórica intimidadora promoveu a necessidade de muitos países se posicionarem não somente a favor ou contra os Estados Unidos, mas em relação a tudo o que o país apoia enquanto ideologia política, econômica e militar. Não por acaso, ainda hoje assistimos à neoliberalização do mundo todo. Em seu discurso sobre o estado da União em 2002, Bush, em referência ao Afeganistão, Iraque, Irã e Coreia do Norte, afirmou:

States like these, and their terrorist allies, constitute an axis of evil, arming to threaten the peace of the world. By seeking weapons of mass destruction, these regimes pose a grave and growing danger. They could provide these arms to terrorists, giving them the means to match their hatred. They could attack our allies or attempt to blackmail the United States. In any of these cases, the price of indifference would be catastrophic.²⁸⁰

O primeiro passo para colocar em prática um plano de resposta aos ataques praticados pelos “inimigos da democracia” fora atacar o Afeganistão em 7 de outubro de 2001, tendo como alvos campos de treinamento da Al-Qaeda e dos Talibãs. Mas, para expandir o imperialismo militarista de Bush (que atingiria níveis nunca antes imaginados que foram muito além do que o complexo

²⁷⁹ Ou você está conosco ou está com os terroristas. Deste dia em diante, qualquer nação que continuar a proteger ou apoiar o terrorismo será considerado pelos Estados Unidos como um regime hostil. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2001/09/21/us/nation-challenged-president-bush-s-address-terrorism-before-joint-meeting.html>>. Acesso em: 22 dez. 2019, tradução nossa.

²⁸⁰ Estados como esses, e seus aliados terroristas, constituem um eixo do mal, armando-se para ameaçar a paz do mundo. Ao procurar armas de destruição em massa, esses regimes representam um perigo grave e crescente. Eles poderiam fornecer essas armas aos terroristas, dando a eles os meios para igualar seu ódio. Eles poderiam atacar nossos aliados ou tentar chantagear os Estados Unidos. Em qualquer um desses casos, o preço da indiferença seria catastrófico. *State of the Union Address*, proferido em 29 de janeiro de 2002 e disponível em: <<http://www.millercenter.org>>. Acesso em: 22 dez. 2019, tradução nossa.

industrial-militar contra o qual Eisenhower²⁸¹ havia advertido), sob a alegação de que o Iraque, mais especificamente Saddam Hussein, possuía ou estava desenvolvendo armas de destruição em massa, decidiu-se em 2003, que este país seria o próximo alvo.

Houve críticas quanto às razões para se invadir o Iraque em uma guerra contra um país que não havia atacado os Estados Unidos. Bush, como fundamentalista cristão que era (e ainda é) explicou para Bob Woodward, jornalista do *The Washington Post*, de maneira surreal – para não dizer patológica – sua invasão ao Iraque, dizendo "[...] he had consulted a "Higher Father" instead of his earthly father, President George H. W. Bush, about going to war in Iraq"²⁸².

Quando as diferentes justificativas se provaram falaciosas ou apenas desejosas²⁸³, a administração Bush cada vez mais passou a apelar à ideia de que a liberdade que se tinha sobre o Iraque era por si só uma justificativa adequada para a guerra. O que os Estados Unidos buscaram impor ao Iraque, Harvey (2007) nos diz, fora: “[...] a full-fledged neoliberal state apparatus whose fundamental mission was and is to facilitate conditions for profitable capital accumulation for all comers, Iraqis and foreigners alike”²⁸⁴.

Como Naomi Klein argumenta em *The Shock Doctrine*, os teóricos do neoliberalismo sempre se utilizaram das crises para impor políticas

²⁸¹ Dwight Eisenhower, o 34º presidente dos Estados Unidos pelo Partido Republicano, deu à nação em 17 de janeiro de 1961, uma advertência sobre uma terrível ameaça ao governo democrático. Ele a chamou de um complexo industrial-militar, uma união entre as forças armadas e seu potencial industrial, que poderia sinalizar a possibilidade de guerras eternas através de uma indústria que geraria lucros.

²⁸² Ele havia consultado um “Pai Maior” ao invés de seu pai terrestre, o presidente George H. W. Bush, sobre ir à guerra no Iraque. In: JACOBY, Susan. *The Age of American Unreason*. Nova York: Vintage Books, 2009, p.191, tradução nossa.

²⁸³ Vale mencionar brevemente que em uma ocasião a crítica política conservadora Ann Coulter, no *Carnegie Endowment for Peace* em 2011, com seu pequeno crucifixo de ouro pendurado em uma corrente em volta do pescoço, chegou a dizer: “É claro que devemos ir à guerra pelo petróleo [...]. É como dizer, você está indo à guerra apenas por oxigênio, apenas por comida. Nós precisamos de petróleo. Essa é uma boa razão para ir à guerra”. [“Of course we should go to war for oil [...] It's like saying, you're going to war just for oxygen, just for food. We need oil. That's a good reason to go to war.”]. “Coulter: Let's fight wars for oil”, by David Case, April 25, 2011. Disponível em: <<https://www.pri.org/stories/2011-04-25/coulter-lets-fight-wars-oil>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

²⁸⁴ Um aparato de Estado neoliberal de pleno direito, cuja missão fundamental era e é facilitar as condições para o acúmulo de capital lucrativo para todos os que chegam, iraquianos e estrangeiros, de maneira igual. HARVEY, David. Neoliberalism as Creative Destruction. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 610, 2007, p. 25, tradução nossa.

impopulares enquanto o povo se vê em um estado de choque: o resultado do Chile de Pinochet, A Guerra do Iraque e o Furacão Katrina são exemplos significativos disto. A agenda neoliberal imposta ao Chile e ao Iraque (explicitada em nossa tese) levou o povo a um estado permanente de exceção em que a desigualdade social só aumenta. No caso do Katrina, em 2005, o economista e guru intelectual de Reagan, Milton Friedman, descreveu a catástrofe como “an opportunity to radically reform the educational system”²⁸⁵ em Nova Orleans²⁸⁶. A crise, portanto, se apresenta como funcional justamente por estar a favor da geração de lucros e é vista como positiva frente ao modelo neoliberal. Entretanto, vale lembrar, como nos diz Casara (2017) que “se a “crise” é permanente, se a “crise” não pode passar, não é de crise que se trata, mas de uma nova realidade”²⁸⁷.

A invasão ao Iraque, um país sem histórico de jihadismo, e a terceira maior reserva de petróleo do mundo, aconteceu de forma brutal: houve cerca de 700.000 mortes e, soma-se a este número o fato de que não foram encontradas armas de destruição em massa. Os resultados da guerra foram alarmantes não somente por conta de uma guerra injusta, mas por apontarem para um dos maiores crimes de guerra cometidos pelos Estados Unidos em Abu Ghraib. Waldman (2010) comenta:

[...] Iraq, it turned out, did not have weapons of mass destruction after all. Later in 2003, an insurgency erupted, with the nation in chaos, veering at times total civil war. By the time American troops prepared finally to leave in 2010, some four thousand U.S. soldiers had died, thirty thousand were

²⁸⁵ Uma oportunidade de reformar radicalmente o sistema educacional. KLEIN, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. Nova York: Henry Holt & Company, 2007 p. 5, tradução nossa.

²⁸⁶ É necessário ressaltar que a catástrofe natural, causada pelo furacão que atingiu a cidade, foi essencialmente uma catástrofe humana, potencializada pela inação política de Bush Jr. O documentário de Spike Lee, *When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts* (2006), dividido em quatro partes, é um dos mais esclarecedores sobre a negligência com a qual os cidadãos de NOLA foram tratados, especialmente porque grande parte das vítimas era negra. Um seriado interessante também sobre este assunto, mesmo que ficcional, é o multipremiado *Treme* (2010–2013), de Eric Ellis Overmyer e David Simon.

²⁸⁷ CASARA, Rubens R R. *O Estado Pós-Democrático: neo-obscurantismo e gestão dos indesejáveis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p. 13.

wounded, and according to the Associated Press, over one hundred thousand Iraqis had been killed.²⁸⁸

As consequências desastrosas de uma Guerra explicitamente forjada chegam até o presente momento. Nas palavras de Kakutani (2018) “[...] the Iraq war would prove to be one of the young century's most catastrophic events, exploding the geopolitics of the region and giving birth to ISIS and a still unspooling set of disasters for the people of Iraq, the region and the world”²⁸⁹.

Após a investida pesada contra o Iraque, em 19 de setembro de 2003, Paul Bremer, chefe da *Coalition Provisional Authority*, ignorando e contrariando a soberania e as leis iraquianas, abriu o país para investimentos e propriedade, anunciando quatro ordens que deixaram clara a agenda neoliberal dos guerreiros da liberdade e da democracia. Tais ordens incluíam:

[...] the full privatization of public enterprises, full ownership rights by foreign firms of Iraqi businesses, full repatriation of foreign profits... the opening of Iraq's banks to foreign control, national treatment for foreign companies and... the elimination of nearly all trade barriers.²⁹⁰

A guerra externa ao “terrorismo” fora acompanhada da guerra interna contra os inimigos potenciais. Para tanto, Bush limitou a liberdade pública e os direitos individuais dos americanos, aumentando o clima de caça às bruxas com o

²⁸⁸ O Iraque, no final das contas, não possuía armas de destruição em massa. Mais tarde, em 2003, uma insurgência eclodiu, com a nação em caos, às vezes virando uma guerra civil total. Quando as tropas americanas finalmente se preparavam para sair em 2010, cerca de quatro mil soldados americanos morreram, trinta mil ficaram feridos e, segundo a *Associated Press*, mais de cem mil iraquianos foram mortos. WALDMAN, Michael. *My Fellow Americans: The Most Important Speeches of America's Presidents from George Washington to Barack Obama*. Naperville: Sourcebooks, 2010, p. 316, tradução nossa.

²⁸⁹ “[...] a guerra do Iraque se provaria um dos eventos mais catastróficos do novo século, explodindo a geopolítica da região e dando à luz o ISIS e um conjunto ainda desassociado de desastres para o povo do Iraque, da região e do mundo. KAKUTANI, Michiko. *The Death of Truth: Notes on Falsehood in the Age of Trump*. Nova York: Tim Duggan Books, 2018, p.33, tradução nossa.

²⁹⁰ [...] a privatização total de empresas públicas, direitos de propriedade totais por empresas estrangeiras de empresas iraquianas, repatriamento total de lucros estrangeiros... a abertura dos bancos do Iraque para o controle estrangeiro, tratamento nacional para empresas estrangeiras e... a eliminação de quase todas as barreiras comerciais. HARVEY, David. *Spaces of Neoliberalization: towards a theory of uneven geographical development*. Vol. 8, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005, p. 92, tradução nossa).

Patriot Act, assinado em 26 de outubro de 2001, buscando interceptar e obstruir o terrorismo, promovendo denunciamento de qualquer pessoa que aparentasse ser suspeita. O teórico e crítico cultural Douglas Kellner reitera que:

Bush's police state has its "USA Patriot Act" that enables the state to monitor the communications of e-mail, wireless, telephones, and other media, while allowing the state to arrest citizens without warrants, to hold them indefinitely, to monitor their conversations, to examine their library records and book purchases, and to submit them to military tribunals, all of which would be governed by the dictates of the Supreme Leader (in this case, a dangerously demagogic figure-head, ruled by rightwing extremists). The Bush administration also proposed an Operation TIPS (Terrorist Information and Prevention System) program that would turn citizens into spies who would report suspicious activities to the government and would recruit truck drivers, mail carriers, meter readers, and others who would "report what they see in public areas and along transportation routes," thus turning workers into informants. In addition, John Ashcroft, U.S. Attorney General, has proposed concentration camps in the U.S. for citizens that he considers "enemy combatants".²⁹¹

O retrocesso que o ato "patriótico" trouxe aos Estados Unidos juntou-se a outras medidas tomadas por Bush, que também atravancavam a liberdade dos cidadãos do país, e foram duramente criticadas por Carlos Fuentes (2004)²⁹²:

- Criação de tribunais militares secretos para julgar e condenar as pessoas suspeitas de ser, poder ser ou querer ser terroristas.

²⁹¹ O estado policial de Bush tem seu "Ato Patriótico", que permite ao Estado monitorar as comunicações de e-mail, sem fio, telefones e outras mídias, enquanto permite que o Estado prenda os cidadãos sem mandado, os mantenha indefinidamente, monitore suas conversas, examine seus registros de biblioteca e compras de livros e os submeta a tribunais militares, todos os quais seriam governados pelos preceitos do Líder Supremo (neste caso, uma figura perigosa demagógica, governada por extremistas de direita). O governo Bush também propôs um programa de Operação TIPS (Sistema de Informação e Prevenção de Terroristas) que transformaria cidadãos em espiões que denunciariam ao governo atividades suspeitas e recrutariam motoristas de caminhão, transportadores de correio, leitores de aparelhos e outros que "informariam o que eles vissem em áreas públicas e ao longo das rotas de transporte", transformando trabalhadores em informantes. Além disso, John Ashcroft, procurador-geral dos Estados Unidos, propôs campos de concentração nos Estados Unidos para cidadãos que ele considera "inimigos-combatentes". KELLNER, Douglas. *From 9/11 to Terror War: The Dangers of the Bush Legacy*. Oxford: Rowman and Littlefield, 2003, p. 19, tradução nossa.

²⁹² FUENTES, Carlos. *Contra Bush*. Col. Ideias Contemporâneas. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2004, p. 62-63.

- Faculdade arbitrária do Executivo para decidir quem vai ser julgado pelos tribunais *ad hoc*.
- Celebração de julgamentos secretos em alto-mar ou em bases militares como Guantánamo em Cuba.
- Abolição de jurados e sua substituição por comissões de oficiais das Forças Armadas.
- Supressão do direito do acusado de se comunicar com seus advogados.
- Revogação do princípio de que toda pessoa é inocente até prova em contrário, em favor do princípio de culpabilidade e, em consequência, da responsabilidade do acusado de provar que é inocente.
- Advogados defensores impostos pelo tribunal, sem consulta ao acusado.
- O acusado e seus advogados não terão acesso aos documentos da acusação.
- A culpabilidade não exigirá, como estabelece o direito vigente, provas “além de qualquer dúvida razoável”.
- Bastará a decisão majoritária e discricional dos juízes militares.
- Não haverá direito a apelações.

O resultado foi um neomacarthismo que promoveu diversas deportações, islamofobia, paranoia, histeria e acertos de contas pessoais por meio do denunciamento (uma característica forte da cultura política dos Estados Unidos), além das já mencionadas torturas em Abu Ghraib e em Guantánamo²⁹³:

Americans were repelled at later revelations of deliberate falsification of intelligence that led to and justified the war, as well as documented reports of American use of torture in interrogations and detainment of suspects. [...] the George W.

²⁹³ O campo de detenção foi estabelecido pelo governo Bush em 2002, durante a *Guerra ao Terror*, em Cuba. A detenção indefinida, sem julgamento e com tortura, fez com que as operações deste campo fossem consideradas uma grande violação dos direitos humanos pela *Anistia Internacional*, além de violar a 5ª e 14ª emendas da Constituição dos Estados Unidos. Obama prometeu fechá-lo, mas encontrou forte oposição por parte do Congresso. Durante seu governo, o número de detidos foi reduzido de 245 para 41; Em janeiro de 2018, o presidente Donald Trump assinou uma ordem executiva para manter o campo de detenção aberto por tempo indeterminado. O caso pode ser mais bem entendido em: '*Obama to leave with 41 captives still at Guantánamo, blames politics*', por Carol Rosenberg, disponível em: <<https://www.miamiherald.com/news/nation-world/world/americas/guantanamo/article127473314.html>>. Acesso em: 23 dez. 2019.

Bush administration of 2001–2009 – including many domestic policies and actions, such as the handling of the aftermath of Hurricane Katrina in New Orleans and the collapse of the economy – seemed to be an example of just how bad government could get, and provoked many people into determined opposition.²⁹⁴

A oposição, claro, foi vista como antipatriótica. Bush Jr. foi também o presidente da anti-intelectualidade de maneira absurdamente surreal, e espelha fielmente os resultados diretos da despolitização promovida pelo neoliberalismo até hoje. Jacoby (2009) nos relata que: “Bush, after all, called himself the *“education president”* with a straight face while simultaneously declaring, without a trace of self-consciousness or self-criticism, that he rarely read newspapers because that would expose him to “opinions”²⁹⁵.

3.2 – O TEATRO NORTE-AMERICANO NA ERA BUSH JR.

O terreno cultural dividiu-se entre apoio e repúdio às ações de Bush. Karl Rove, conselheiro sênior e vice-chefe de Gabinete de Bush, buscou rapidamente aparelhar a orientação ideológica do cinema, um dos veículos com maior alcance no campo da cultura norte-americana:

In a meeting with Karl Rove in Hollywood, film producers were called upon to serve the country in the “war on terror” and make patriotic films. However, the credibility of the Bush-Cheney-Rove era eroded as the costly failure in Iraq became evident,

²⁹⁴ Os americanos foram repelidos por revelações posteriores de falsificação deliberada de informações que levaram e justificaram a guerra, bem como relatórios documentados do uso americano de tortura em interrogatórios e detenção de suspeitos. [...] o governo George W. Bush de 2001 a 2009– incluindo muitas políticas e ações domésticas, como o tratamento das consequências do furacão Katrina em Nova Orleans e o colapso da economia– parecia ser um exemplo do quão ruim o governo poderia ficar, e levou muitas pessoas a uma oposição determinada. CUMMINGS, Michael; DOLBEARE, Kenneth. *American political thought*. Washington: CQ Press, 2010, p. 540, tradução nossa.

²⁹⁵ Bush, afinal, se considerava o *“presidente da educação”* com uma expressão séria, ao mesmo tempo em que declara, sem deixar vestígios de autoconsciência ou autocrítica, que raramente lia jornais, porque isso o expunha a “opiniões”. A *Associated Press* informou em 22 de setembro de 2003 que o presidente Bush lia as manchetes, mas raramente lia histórias inteiras nos jornais, pois isto o exporia a “opiniões” não objetivas. Ele preferia que os funcionários da Casa Branca lhe fornecessem um resumo mais “objetivo” das notícias diárias. JACOBY, Susan. *The Age of American Unreason*. Nova York: Vintage Books, 2009, p. 9-10, tradução nossa.

the administration showed utter incompetence in the Hurricane Katrina catastrophe, and divisive conflict emerged over Iraq, civil rights, energy policy, the environment, the economy, and a wealth of other issues. The extent of the disaster of the Republican regime was capped by the meltdown of the US and global financial markets in Fall 2008, during a hard-fought US presidential race won by Barack Obama.²⁹⁶

O cinema capturou o “patriotismo” necessário à época para se justificar não somente as invasões aos países ditos terroristas, mas também para naturalizar as intensas violações de direitos fundamentais de cidadãos americanos e estrangeiros²⁹⁷. O teatro americano, assim como durante a era Reagan, também não passou incólume por estas questões e, apesar da situação de medo e de histeria coletiva, posicionou-se criticamente em relação às atrocidades que estavam sendo cometidas em nome do lucro e do poder. Vale ressaltar os trabalhos dramaturgicos de Tony Kushner, com *Homebody/Kabul* (2001); Arthur Miller, com *Resurrection Blues* (2002); Yussef El Guindi, com *Back of the Throat* (2006), Ayad Akhtar, com *Disgraced* (2012) e tantos outros, que expuseram destemidamente a dinâmica da era ou seu legado.

As constantes violações de direitos individuais e da dignidade humana, já mencionadas anteriormente, foram a marca da era Bush. A espetacularização das guerras e da violência presente nas transmissões de bombardeios ao vivo pela CNN, BBC, NBC e tantos outros canais expôs ao mundo o poderio dos Estados Unidos, além de, paradoxalmente promover o nascimento do Estado Islâmico (ISIS), como exploraremos posteriormente em nossa tese.

Tal essência fora apreendida genialmente por Miller e colocada no epicentro de *Resurrection*, que terminou de ser escrita antes do 11 de setembro e foi

²⁹⁶ Em uma reunião com Karl Rove em Hollywood, os produtores de filmes foram chamados a servir o país na “guerra ao terror” e a fazer filmes patrióticos. No entanto, a credibilidade da era Bush-Cheney-Rove corroe à medida que o enorme fracasso no Iraque se tornou evidente, o governo mostrou total incompetência na catástrofe do furacão Katrina e surgiram conflitos divisórios sobre o Iraque, direitos civis, política energética, meio ambiente, economia e muitas outras questões. A extensão do desastre do regime republicano foi limitada pelo colapso dos mercados financeiros globais e dos Estados Unidos no outono de 2008, durante uma corrida presidencial dos EUA vencida por Barack Obama. KELLNER, Douglas. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush–Cheney Era*. Chichester: Wiley Blackwell, 2010, p. 1, tradução nossa.

²⁹⁷ Alguns dos filmes que fazem poderosa crítica à era Bush Jr. e que merecem menção são: *Território Restrito* (2009), dirigido por Wayne Kramer e estrelado pela brasileira Alice Braga, *Leões e Cordeiros* (2007), dirigido por Robert Redford, com Tom Cruise e Meryl Streep, e *O Relatório* (2019), dirigido por Scott Burns, e estrelado por Adam Driver, Annette Bening e Jon Hamm.

apresentada em agosto de 2002. A questão central da peça, como veremos adiante, se torna a disputa para tentar transmitir a crucificação de Ralph na televisão. A peça, como *prognóstico*, é uma forte metáfora para a história violenta da extensão do capitalismo de livre mercado após o 11 de setembro e para o ressurgimento do imperialismo militarista com narrativas de ameaça e violação cívica intensificada. Como *diagnóstico*, a peça mapeia as próprias raízes de tais políticas neoliberais, recorrendo ao seu local de nascimento: nas ditaduras latino-americanas. A estrada percorrida pelo neoliberalismo, em uma versão historiográfica lisonjeira se inicia com Reagan nos Estados Unidos, e com Thatcher, na Inglaterra. Entretanto, e como apontaremos, seu nascedouro se deu na América Latina por meio das ditaduras militares de direita dos anos 1960/1970. O que procuraremos deixar claro após analisarmos a sátira política de Miller é que o que une duas das maiores tragédias das américas do norte e do sul é justamente o neoliberalismo, e ambas em uma mesma data fatídica: 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos, e 11 de setembro de 1973, no Chile.

4 – RESURRECTION BLUES: UMA SÁTIRA POLÍTICA

4.1 – ESCREVENDO RESURRECTION BLUES

Resurrection Blues foi a primeira peça de Arthur Miller no novo século. Uma das peças mais ousadas, tanto no plano formal quanto no plano conteudístico, *Resurrection* é um forte expoente do que o dramaturgo detectou sobre a era em que estava e, curiosamente, sobre o que ela viria a ser. A peça ganha força significativa quando Miller, com seu senso crítico aguçado, diagnostica e mapeia o caminho que o imperialismo norte-americano percorreu, endossado especialmente pelas políticas neoliberais herdadas da era Reagan, dentro do capitalismo espetacular, sob a administração de George W. Bush Jr. A percepção ímpar do dramaturgo com relação às questões éticas e morais envolvidas na *pena de morte* o levou a escrever uma peça que, embora

estruturalmente bastante diferente de tudo o que Miller fizera, dialoga de forma central com outras peças importantes de sua dramaturgia.

A peça se inicia com um prólogo, um elemento épico que, além de introduzir narrativamente a situação das personagens e da trama, confere comicidade ao que é dito, especialmente porque deixa explícito o tom irônico do qual a peça se utilizará. Iniciar uma peça com diálogos cômicos é algo que Miller já fizera anteriormente em diversos trabalhos, e que o aproxima de seu mentor Henrik Ibsen. Em *All My Sons* (1947), *Death of a Salesman* (1949), *The Price* (1968) e em muitas outras, o tom levemente cômico oferece poder às peças de Miller, pois uma vez revelado o solo em que a atividade humana acontece, seu esvanecimento parece conferir um sentido de desolação maior com a tragicidade que se explicitará.

Assim como em *The Creation of the World and Other Business* (1972) e em *The American Clock* (1980), há uma alternância entre humor e seriedade moral (conteúdo de forte tragicidade), assim como acontece em *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884), de Mark Twain, em que o tom também oscila da farsa à seriedade moral e vice-versa. Ao mesmo tempo em que a peça aponta para uma seriedade na crise de valores éticos e morais, ela é também uma sátira, uma *comédia swiftiana*²⁹⁸, e a complexidade formal desta trama está justamente no estilo alternado entre um tom cômico e um trágico, assim como em *Monte Morgan*. Na realidade, este entrelaçamento de elementos, levando em consideração a dialética entre forma e conteúdo, é algo que confere à obra uma visão mais ampla do que a sociedade é, apontando para sua dimensão multifacetada. No que diz respeito à estrutura formal de *Resurrection*, Bigsby (2005) comenta que:

It could be an impassioned drama of betrayed values and broken lives, in which the dissolution of public morality reflects the collapse of private values. This, however, is a play that

²⁹⁸ Jonathan Swift é considerado pela *Encyclopædia Britannica* o principal satirista em prosa na língua inglesa. O anglo-irlandês é autor de *A tale of a tub* (1704), *An argument against abolishing Christianity* (1712), *Gulliver Travels* (1726) e *A modest proposal* (1729). Seu estilo de escrever, com cinismo e manipulação levou a crítica a criar o termo *swiftiano* para referir-se a trabalhos com o mesmo estilo.

changes direction and it is that change of direction that is crucial to its style and, ultimately, to its concerns.²⁹⁹

A mudança de direção da qual o biógrafo de Miller fala se dá justamente porque apesar da tragicidade explícita, no fim da peça as personagens permanecem de certo modo na inação. Ainda comentando a estrutura formal da peça, o crítico literário britânico nos diz que sua expressão é: “Perhaps an apt form from a postmodern age in which the real is seen as problematic and performance stands in place of being”³⁰⁰.

A natureza do real será questionada ferozmente por Miller e, para que isso aconteça, o dramaturgo utilizará expedientes formais (tais como *personagens*, *diálogos* e *espaço*) que se relacionam dialeticamente com tal realidade (o real como *problemático* e *performático*). O próprio Miller, explorando a essência da peça, dissera:

I suppose in some ways, however unacknowledged and even perverse, the play touches on a kind of longing for deliverance from this bleak frustration in which all of us live, the promised real revolution and its apocalypse having died aborning after World War and the victory over Fascism.³⁰¹

Com esse panorama em mente, e pensando na virada do milênio que não trouxe a revolução, mas a ampliação de sua antítese, *Resurrection* nos propõe refletir sobre a seguinte pergunta: *o que aconteceria, então, se um Messias ou um salvador surgisse?* A resposta de Miller é mais do que irônica ou satírica: ela carrega forte tragicidade. Em um momento no qual a direita cristã vigorava (e vigora triunfante mais do que nunca), de que maneira atuariam as pessoas

²⁹⁹ Poderia ser um drama apaixonado de valores traídos e vidas quebradas, em que a dissolução da moralidade pública reflete o colapso dos valores privados. Essa, no entanto, é uma peça que muda de direção e é essa mudança de direção que é crucial para seu estilo e, finalmente, para suas preocupações. BIGSBY, Christopher. *A critical study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 427, tradução nossa.

³⁰⁰ Talvez uma forma adequada de uma era pós-moderna em que o real é visto como problemático e a performance toma o lugar de ser. *Ibid.*, p. 428, tradução nossa.

³⁰¹ Eu suponho que, de certa forma, por mais que não seja reconhecida e até perversa, a peça toca em uma espécie de desejo de libertação dessa triste frustração em que todos nós vivemos, a prometida revolução real e seu apocalipse morrendo depois da Guerra Mundial e a vitória sobre Fascismo. *Ibid.*, p. 434, tradução nossa.

em uma cultura neoliberal? O capitalismo espetacular na Era Bush Jr. evidenciou de que maneira a indústria cultural se apoderou do conceito da espetacularização (em especial pela transmissão ao vivo das guerras contra o terror) para lucrar e propagandear a ideologia imperialista norte-americana. Em um mundo movido pelo desejo e pela ganância desenfreados, em um mundo em que o *reaganismo* impera ainda hoje, qual seria um parâmetro para valores éticos e morais? Esta questão, já abordada em alguma medida em *The Ride Down Mt. Morgan*, desta vez em *Resurrection Blues*, ganha dentro do solo do *capitalismo espetacular* um trato bastante doloroso. Assim como em *Um Inimigo do Povo*, veremos, por meio dos bastidores da política, o próprio funcionamento da sociedade. O foco, que aparentemente parece situar-se na esfera individual, é, na verdade, expressão direta da esfera coletiva.

A espetacularização e o uso político que se fez (e se faz) dela – inerente ao próprio espetáculo, como demonstrou Debord³⁰² em seu estudo icônico – é tão mortífero que até mesmo a morte *per se* tornou-se um modo de entretenimento³⁰³. Guy Debord nos diz que o espetáculo que emergiu representa uma nova forma de controle social que é bem diferente de (mas contém os traços políticos de) formas anteriores de espetáculo que foram fundamentais para o fascismo. Neste sentido, é interessante notar, como nos lembra Giroux, que: “According to Debord, the spectacle that has emerged represents a new form of social control that is quite different from, but contains the political traces of, earlier forms of spectacle that were instrumental to fascism³⁰⁴”, o que explica, em parte, o surgimento paradoxal do Estado Islâmico. Continuando sua explicação, Giroux comenta que:

Nowadays, ISIS for instance, deploys production values and aesthetics of entertainment used in Hollywood films and video games to project images of subjugation and power like those produced by U.S military media operations in Guantánamo Bay, in short, merely

³⁰² DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

³⁰³

³⁰⁴ Segundo Debord, o espetáculo que surgiu representa uma nova forma de controle social que é bastante diferente, mas que contém os traços políticos de formas anteriores de espetáculo que foram fundamentais para o fascismo. EVANS, Brad; GIROUX, Henry. *Disposable Futures: The Seduction of Violence in the Age of Spectacle*. San Francisco, CA: City Lights Books, 2015, p.29, tradução nossa.

concentrating the logic of a system by using violence and massacre.³⁰⁵

A era Bush Jr., que investiu pesadamente em guerras como resposta ao 11 de setembro, ao mesmo tempo em que possibilitou ao mundo assistir às guerras em alta tecnologia no Afeganistão e no Iraque (com o uso das assim chamadas *smart bombs* e mísseis atingindo cirurgicamente alvos e pessoas, além de imagens precisas com câmeras noturnas), propagandeou também (por meio de comerciais) um novo perfume, uma nova maquiagem ou mesmo um bom e promissor remédio para perder peso. As guerras, por fim, em grande medida perderam seu caráter ultrajante, primeiro porque os Estados Unidos e o sentimento “patriótico” exigiam uma ofensiva contra o “eixo do mal”; e segundo porque sua aliança à tecnologia permitiu a aparente dissolução do sofrimento, especialmente por conta das imagens veiculadas pelas grandes mídias que cobriam tais guerras. Ao invés de corpos mutilados ou sangrando, ou mesmo crianças correndo e gritando por ajuda (como as imagens do Vietnã revelaram na icônica foto de Phan Thị Kim Phúc³⁰⁶, conhecida como *a garota napalm*), viam-se ataques com precisões cirúrgicas, aparentemente capazes de eliminar qualquer derramamento de sangue, qualquer resquício de dor e qualquer possibilidade de sofrimento. Sendo assim, “humanizava-se” a guerra e seus efeitos eram até mesmo celebrados. Na cena 2, como veremos adiante em nossa análise, uma das falas irônicas mais sintomáticas desse cenário é proferida por Skip, quando este diz que “I will not superimpose American mores on a dignified foreign people. The custom here is to crucify criminals, period! I

³⁰⁵ Atualmente, o ISIS [estado islâmico], por exemplo, emprega valores de produção e estética do entretenimento usados em filmes de Hollywood e videogames para projetar imagens de subjugação e poder como as produzidas pelas operações da mídia militar dos Estados Unidos na Baía de Guantánamo, em resumo, apenas concentrando a lógica de um sistema usando violência e massacre. Ibid., p.177, tradução nossa.

³⁰⁶ A foto tirada em 8 de junho de 1972 mostra a garota *Phan Thị Kim Phúc* correndo nua em uma estrada em *Trang Bang* (parte sul do Vietnã) junto a outras crianças após um bombardeio de *napalm*. Tal substância é uma espécie de líquido inflamável à base de gasolina gelatinosa e era utilizada como instrumento militar. Desenvolvido durante a Segunda Guerra Mundial, o *napalm* foi criado por uma equipe de químicos na *Universidade de Harvard*, sob o comando do químico orgânico e professor emérito *Louis Frederick Fieser*, docente da própria universidade.

am not about to condescend to these people with a foreign colonialist mentality”³⁰⁷.

A era Bush Jr., conforme já mencionado, apresentou uma forte simbiose entre as necessidades militares e as da mídia, em que a televisão transformou a guerra quase que ao mesmo tempo em um dever patriótico e um entretenimento voyeurista. Bush prometera ao mundo não somente punir, como transmitir a punição pela televisão:

Our response involves far more than instant retaliation and isolated strikes. Americans should not expect one battle, but a lengthy campaign unlike any other we have ever seen. It may include dramatic strikes visible on TV and covert operations secret even in success. We will starve terrorists of funding, turn them one against another, drive them from place to place until there is no refuge or no rest. And we will pursue nations that provide aid or safe haven to terrorism.³⁰⁸

Detectando o papel da *performance* e da televisão como centrais aos tempos assim chamados de pós-modernos, Miller genialmente fará da crucificação de um indivíduo um evento em que o olhar global é garantido. O aparente absurdo contido nesta ideia só é reduzido quando olhamos para a realidade, e analisando o papel da televisão, enxergamos que:

Television, meanwhile, sought to present the presumed reality of private anguish by bringing together those in psychological pain, exhibitionists, betrayed wives, the sexually confused, to provide entertainment for the masses. And, lest this should begin to pall, producers encouraged physical assaults which slowly became formularised as any of those movie scripts

³⁰⁷ “Eu não vou sobrepor os costumes americanos a um povo estrangeiro digno. O costume aqui é crucificar os criminosos, ponto final. Não quero condescender essas pessoas com uma mentalidade colonialista estrangeira”. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 44, tradução nossa.

³⁰⁸ Nossa resposta envolve muito mais do que retaliação instantânea e ataques isolados. Os americanos não devem esperar uma batalha, mas uma campanha longa, diferente de qualquer outra que já vimos. Pode incluir ataques dramáticos visíveis na TV e operações secretas, mesmo em caso de sucesso. Vamos matar os terroristas de fome, virá-los um contra o outro, destitui-los de um lugar para outro até que não haja refúgio ou descanso. E vamos atrás de nações que fornecem ajuda ou refúgio ao terrorismo. LORDAN, Edward. *The Case for Combat: How Presidents Persuade Americans to Go to War*. California: Praeger, 2010, p. 271, tradução nossa.

prepared to the precise prescriptions of highly paid media advisors. 'Reality TV' purported to present truth, as people performed their lives for our entertainment.³⁰⁹

Ao apresentar a assim chamada “realidade” da angústia privada, o seu oposto, a angústia coletiva, permaneceu mais do que nunca à margem do debate social e o fenômeno da *tabloidização*³¹⁰ ganhou força gigantesca. O fascínio pela vida pessoal e pela intimidade (via *reality shows*) revelou algo paradoxal: parece que os eventos carecem de substância real, mas assim que submetidos ao trato da câmera, da iluminação e da direção, tornam-se prova concreta da autenticidade. A mais ou menos recente onda de cinemas *2D*, *3D*, *4D*, *D-Box*, *IMAX* e até mesmo *4DX*, parecem funcionar como recursos que, em sua artificialidade, convencem o público de que o real é, de fato, real. O paradoxo reside justamente no fato de que para que o real seja sentido como tal, ele precisa passar pelo trato virtual para que seja validado. Sendo assim, a *realidade* e a *ética* transformaram-se em *estética*.

Entendendo bem este mecanismo da espetacularização, e pensando nos efeitos letais para a política, Miller cria uma peça em que se enxerga não somente uma sociedade sem valores, mas uma em que não há senso de realidade. O senso de realidade que as personagens acreditam ter, em que o *cínico* e o *cênico* andam juntos, está submetido ao simulacro do real, isto é, à sua imagem. Miller toma esses elementos (o real e o simulacro justapostos) e problematiza a articulação entre eles dentro do capitalismo espetacular, em um momento no qual o mundo assistiria às diversas crucificações promovidas pelos Estados Unidos contra o terrorismo, e em nome da democracia, de Deus e da liberdade.

³⁰⁹ Enquanto isso, a televisão procurava apresentar a suposta realidade da angústia privada, reunindo os que sofriam de dores psicológicas, exibicionistas, esposas traídas e sexualmente confusas, para proporcionar entretenimento às massas. E, para que isso não começasse a saturar, os produtores incentivaram ataques físicos que lentamente se tornaram formulados como qualquer um desses roteiros de filmes preparados para prescrições precisas de consultores de mídia altamente pagos. A "Reality TV" pretendia apresentar a verdade, pois as pessoas realizavam suas vidas por nosso entretenimento. BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: a critical study*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 423, tradução nossa.

³¹⁰ DAKHLIA, JAMIL. A Visibilidade de Celebidades, Inimiga da Democracia? In: *Tiranias da Visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*.

4.2 – ARTHUR MILLER E O USO DA IRONIA

Resurrection Blues é uma obra permeada por ironia não somente em relação à estruturação que Miller deu à peça, com diálogos e personagens irônicos, mas também pelo contexto que a acompanhou e que a precedeu. Quando Miller escreveu a peça (ele a terminou antes do 11 de setembro, mas a apresentou pela primeira vez no dia 9 de agosto de 2002), o momento era de tensão permanente, pois os Estados Unidos ainda planejavam a maneira mais efetiva de “crucificar” (de maneira “humana”) e expor internacionalmente o que significava atentar contra a maior potência do mundo. O que se viu durante este período e posteriormente é, em grande medida, confirmado pelo que a peça coloca.

Um dos temas centrais da peça, a espetacularização do sofrimento e o incentivo neoliberal a tal ato, é algo que ironicamente aconteceu justamente durante o período em que Miller finalizava a peça, e se manteve na sequência. Assim que Miller terminou de escrever *Resurrection*, a Benetton³¹¹ desenvolveu uma campanha publicitária de gosto questionável, para dizer o mínimo, em que fotografias de pessoas condenadas ao corredor da morte eram estampadas em moletons para serem vendidos. Mesmo que o intuito possa ter sido promover a consciência social da injustiça, o gesto está submetido aos imperativos do capitalismo, e o debate que poderia ou deveria ser gerado, tem como resultado o lucro. Segundo o bilionário e co-fundador da marca, Luciano Benetton: “the purpose of advertising is not to sell more. It's to do with the institutional publicity, whose aim is to communicate the company's values”³¹².

Outra ideia infame partiu também de um Luciano, mas desta vez aqui no Brasil. O apresentador Luciano Huck, que sinalizou que possivelmente concorrerá à presidência em 2022, no ano de 2014, para promover sua suposta consciência antirracista, resolveu vender camisas em seu site com a *hashtag*

³¹¹ Marca italiana de roupas, presente no mundo inteiro, que é conhecida por celebrar a pluralidade de cores não somente de seus produtos, mas das pessoas também. Posteriormente, o *Grupo Benetton* mudou de nome para *United Colors of Benetton*.

³¹² O objetivo da publicidade não é vender mais. Tem a ver com a publicidade institucional, cujo objetivo é comunicar os valores da empresa. SHEEHAN, Kim Bartel. *Controversies in Contemporary Advertising*. Second Edition, Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2013, p. 243, tradução nossa.

“SomosTodosMacacos”³¹³. Para ajudar as vendas, ou melhor, sua promoção da “consciência antirracismo” o apresentador posou para uma foto em seu *Twitter* junto à sua esposa Angélica, também apresentadora, segurando uma banana. Se Huck é somente um oportunista ou se é também um autêntico idiota (no sentido filosófico do vocábulo) ainda não está muito claro. De qualquer forma, o ato dele também está submetido aos ditames do capitalismo em que a ideia de humanizar, conscientizar e engajar pessoas tem um preço, no caso de Luciano Huck³¹⁴, 69 reais.

Posteriormente, ainda no ano de 2002 (ano de *Resurrection*), o anatomista alemão Dr. Gunther Von Hagens, carinhosamente conhecido como Doutor Morte, conduziu uma autópsia pública na televisão e posteriormente criou uma exposição em que corpos plastificados (*plastinados*, na terminologia médica) eram expostos, e na qual alguns desses corpos eram mostrados em atividade sexual. A exibição, nomeada de *Bodyworlds*³¹⁵, fez sucesso no mundo e inclusive desenvolveu uma loja online para quem quisesse comprar uma parte do corpo humano plastinado como souvenir ou para estudo. Assim sendo, quando olhamos para a realidade, ao que parece, *Resurrection Blues* não é tão *swifitiana* assim.

A resposta do público à peça foi bastante positiva, mas a do *The New York Times*, em especial na figura de Bruce Weber³¹⁶, não. De acordo com o crítico, “it was an indignant and disappointingly unpersuasive work”, cujo começo fora bom, mas que apresenta um humor “juvenile and truly beneath a playwright of Mr. Miller’s stature”. Para Michael Phillips³¹⁷, do *The Chicago Tribune*,

³¹³ Reportagem disponível em: <<https://oglobo.globo.com/esportes/luciano-huck-vende-camisa-de-campanha-contra-racismo-por-69-12330505>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

³¹⁴ Nos anos 1990, quando Luciano era “apenas” um empresário endinheirado da noite paulistana, quando perguntado sobre as pessoas que frequentavam seu antigo bar nos Jardins, o 'Bar Cabral', respondera: “Uma coisa eu digo: baiano aqui não entra”. Posteriormente precisou revisar seu posicionamento, pois seria com baianos e nordestinos que teria a maior oportunidade de espetacularizar sofrimento e histórias tristes, conseguindo parcerias com bancos e grandes empresas para promover a ideologia neoliberal da qual é adepto e a qual propaga em seu programa televisivo atual *Caldeirão do Huck* na Rede Globo.

³¹⁵ Site sobre as exposições e trabalhos realizados pelos organizadores da *Bodyworlds*, disponível em: <http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/current_exhibitions.html>. Acesso em: 22 dez. 2019.

³¹⁶ Artigo disponível em: <<http://www.nytimes.com/2002/08/15/theater/critic-s-notebook-it-s-gloves-off-time-for-an-angry-arthur-miller.html>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

³¹⁷ Artigo disponível em: <http://articles.chicagotribune.com/2002-08-12/features/0208120114_1_mr-peters-connections-resurrection-blues-guthrie-theater/2>. Acesso em: 22 dez. 2019.

“Resurrection Blues doesn't really hang together, but there's a touching quality to its best, mordantly funny debates”. Michael Billington³¹⁸, no entanto, escrevendo para o *The Guardian*, elogia a peça, ressaltando que “within the supposedly solemn and sententious Miller there has always been a savage ironist”.

O que os críticos não se deram conta, com a exceção de Billington, é que o sarcasmo e a ironia de Miller estão presentes, como afirmamos anteriormente, em obras muito anteriores, desde *All My Sons*, passando por *Um Panorama Visto da Ponte*, e até mesmo em *Incident at Vichy*. Em diversos artigos, Miller tratou questões de maneira cômica e inclusive com escárnio: em 1992, em um artigo para o *The New York Times* (que encontra ecos em *Resurrection*), o dramaturgo comentou a privatização das execuções, dizendo que deveriam ocorrer, segundo ele, em grandes estádios com venda de ingressos. O conteúdo absurdo de tal afirmação irônica é logo enfraquecido quando nos lembramos que a execução em 2001 de Timothy McVeigh, um dos responsáveis pelo atentado em Oklahoma em 1995, teve diversas ofertas para ser vendida e transmitida pela internet. Posteriormente, em 2006, Saddam Hussein teria seu enforcamento transmitido ao mundo e, atualmente, o Estado Islâmico filma e publica suas decapitações, celebrando a morte e a “justiça”.

Para Arthur Miller, como nos diz Feldman (2006), *humor é coisa séria*, e o dramaturgo levou seu humor tão a sério que em de março de 2001, em uma palestra, perante um público de 2500 pessoas (dentre as quais estavam congressistas, políticos, senadores e a elite de Washington), o dramaturgo ridicularizou com forte sarcasmo e ironia todos os políticos, mas mais especificamente Ronald Reagan e George W. Bush, vendo-os como atores, desesperados para se apresentarem de forma diferente de quem realmente eram.

Um dos elementos que funciona como uma força centrípeta na peça para que Miller faça sua crítica à era Bush é justamente o uso da ironia. De acordo com Duarte (2006): “A ironia é uma figura em que se diz o contrário do que se diz, o

³¹⁸ Artigo disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2002/aug/21/theatre.artsfeatures>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

que implica o reconhecimento da potencialidade da mentira implícita na linguagem”³¹⁹.

Quando recorremos à supracitada definição de Billington de que Miller é *um ironista selvagem*, e a ligamos a uma outra afirmação de Duarte (2006), é possível verificar o potencial que Miller insere na forma da peça, e como este está aliado a seu chamado político à consciência:

A ironia é a afirmação de um indivíduo que reconhece a natureza intersubjetiva de sua individualidade, serve desta forma à literatura, quando esta busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lido pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, evidentemente, participar.³²⁰

Sendo assim, o ouvinte do dito irônico (seu leitor ou receptor) é convocado a fazer sua própria reflexão, buscando pensar sobre o paradoxo percebido e o significado pretendido daquilo que escuta. Portanto, o recurso de dizer o contrário do que se diz (ironia) funciona na peça, como mencionamos anteriormente, como uma força centrípeta que revela um dos pontos nevralgicos mais relevantes da dramaturgia de Miller: o contraste entre *discurso e ação*.

Este ponto, aliás, nos remete ao conselho que o próprio Miller dera ao então jovem dramaturgo Jorge de Andrade quando este fora aos Estados Unidos para conversar com o autor *antiamericano*. Na ocasião, quando perguntado sobre qual o segredo do sucesso nas escrituras de suas peças, Miller aconselhou ao dramaturgo brasileiro: “Volte para o seu país, Jorge, e procure descobrir porque as pessoas são o que são e não o que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença”³²¹. Como já dissemos anteriormente é contra esta *‘tentação da inocência’* que Miller se posiciona, e é das personagens que cobra

³¹⁹ DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. Pucminas, 2006, p. 18.

³²⁰ *Ibid.*, p. 19.

³²¹ MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 11.

as consequências de suas ações, assim como o pai do drama moderno Henrik Ibsen fazia magistralmente.

4.3 – UM ENREDO COMICAMENTE VIOLENTO

PRÓLOGO

Resurrection está estruturada em um prólogo e dois atos. O prólogo³²², que possui o significado de “escrito preliminar”, auxilia na apresentação uma obra, fazendo um esclarecimento ou uma advertência sobre algum fato que antecede a trama. O prólogo na Grécia antiga, por exemplo, tinha um significado mais amplo do que o prólogo moderno, e substituía um primeiro ato explicativo. Ele era apresentado por uma personagem (normalmente uma divindade) que aparecia no palco vazio para explicar eventos anteriores à ação dramática, que consistia principalmente em uma catástrofe. As peças dos séculos XVII e XVIII traziam muitos prólogos normalmente escritos/falados em verso nos quais recitava-se um texto à plateia, e às vezes fazia-se reflexões ou comentários satíricos sobre o tema que se apresentaria.

Normalmente uma pequena introdução a um romance, um poema ou de uma peça, o prólogo possui diversas funções. Acontecimentos históricos que são fundamentais para se entender o enredo e suas personagens podem ser trazidos no prólogo, ajudando a definir a cena e a apresentar o argumento. Olhemos brevemente para o prólogo do primeiro ato de *Romeu e Julieta* (1595), de Shakespeare:

Duas casas, iguais em seu valor,
Em Verona, que a nossa cena ostenta,
Brigam de novo, com velho rancor,
Pondo guerra civil em mão sangrenta.

³²² A invenção do prólogo é frequentemente atribuída a Eurípides. Ele o utilizava em suas peças como um primeiro ato explicativo, a fim de deixar os eventos futuros de uma peça compreensíveis para o público. Praticamente todos os prólogos gregos falavam de eventos que aconteceram antes dos que se apresentariam na peça.

Dos fatais ventres desses inimigos
 Nasce, com má estrela, um par de amantes,
 Cuja derrota em trágicos perigos
 Com sua morte enterra a luta de antes.
 A triste história desse amor marcado
 E de seus pais o ódio permanente,
 Só com a morte dos filhos terminado,
 Duas horas em cena está presente.
 Se tiverem paciência para ouvir-nos,
 Havemos de lutar pra corrigir-nos.³²³

No caso desta, que é uma das maiores obras do dramaturgo inglês, temos a revelação de que haverá uma guerra civil sangrenta que terminará com a morte dos filhos. O que fica evidente por meio do prólogo é que não importa necessariamente *o que acontece*, mas *por que acontece*. Assim, Shakespeare parece chamar a atenção do leitor/espectador a ir mais adiante do que se apresenta na superfície.

De maneira similar, no prólogo de *Resurrection*, Miller parece pegar o leitor/espectador pelas mãos e conduzi-lo a uma contextualização da situação da personagem Jeanine, de algumas personagens e do espaço em que a peça se passa. É Jeanine que, ao apresentar algumas das personagens, o faz por meio de uma incursão na história recente do país a partir do modo como descreve seu pai e seu tio. Fica marcada em sua fala, portanto, como a história e a política condicionaram a constituição da situação atual de cada uma das personagens. É esta justaposição das esferas pública e privada, característica forte da dramaturgia milleriana, que confere ao dramaturgo um poder de análise muito significativo e se apresenta já no prólogo.

Jeanine, que entra no palco em uma cadeira de rodas (o que pode imediatamente permitir a associação a pessoas que estiveram ou que estão na guerra, no momento em que os Estados Unidos estavam na *Guerra ao Terror*) dirige-se ao público: “Nothing to be alarmed about. I finally decided, one

³²³ SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução e introdução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 13.

morning, to jump out my window. In this country even a successful suicide is difficult”³²⁴. O tom da peça, por meio do uso do humor, já é dado ao leitor/espectador nesta primeira fala de *Resurrection*. Jeanine passa a explicar seu fracasso pessoal atrelado à sua falta de sucesso e em relação à falta de mudança política do país. Ela admite ter falhado como revolucionária e até mesmo como uma viciada em drogas, e tentando compreender o porquê, diz que um dia o prazer tinha simplesmente desaparecido, junto com seu marido. O uso do sarcasmo como um elemento cômico reforça a premissa de Feldman de que para Arthur Miller *humor é coisa séria*³²⁵.

Jeanine prossegue com seu *blues* lamentando que o local não tenha uma revolução e que esta é mais do que urgente. Na medida em que fala, luzes vão iluminando as personagens da peça, ao mesmo tempo em que iluminam pontos da trama que foram determinados em relação à realidade do país sem nome na América Latina, onde a peça se passa. Quando fala sobre seu pai, Henri Schultz, a garota na cadeira o apresenta dizendo:

He says now – despite being a philosopher – that I must give up on ideas which only lead to other ideas.

He says the Russians have always had more ideas than any other people in history and ended in the pit. The Americans have no ideas and they have one success after another. I am trying to have no ideas.³²⁶

Ao mesmo tempo em que apresenta não somente o pai, mas o que ele defende, Miller explicita a mentalidade de Henri e a função do leitor/espectador será buscar as razões que o levaram a pensar e a agir como tal. Da mesma

³²⁴ Nada para se alarmar. Finalmente decidi, uma manhã, pular pela janela. Neste país, até um suicídio bem-sucedido é difícil. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 1, tradução nossa.

³²⁵ FELDMAN, Alexandre Daniel. *O Éden de Arthur Miller: Elementos bíblicos e existencialistas na peça A Criação do Mundo e Outros Negócios: seriedade e crítica em uma obra cômica*. 2006. 138 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

³²⁶ Ele diz agora – apesar de ser filósofo – que eu devo desistir de ideias que só levam a outras ideias; e Ele diz que os russos sempre tiveram mais ideias do que qualquer outro povo na história e terminaram na vala. Os americanos não têm ideias e têm um sucesso atrás do outro. Eu estou tentando não ter ideias. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 2, tradução nossa.

maneira que Shakespeare colocara o *que* acontecera, o importante agora é descobrir o *porquê*. Fica claro nesta fala que há uma desilusão com relação às ideias, e há também crítica aos americanos em um momento em que, fora dos palcos, nos Estados Unidos, os americanos deixaram de lado a razão e as ideias (conservadores e neoliberais historicamente têm apreço pela anti-intelectualidade), e partiram para uma guerra indecente ao terror, tendo a violência e o lucro como bandeiras. A anedota sobre a anti-intelectualidade e seus benefícios que Jeanine conta sobre o pai é, portanto, expressão sintomática da era Bush Jr. e do próprio neoliberalismo em seu estágio espetacular. Ao deslocar o eixo espacial para um país da América Latina, desolado pela violência militar e pelo desejo de lucro (com a crucificação de Ralph), Miller o transforma em uma poderosa metáfora do que estava sendo diagnosticado nos Estados Unidos, e o que a cultura política do país viria a ser.

Jeanine passa a dizer que o sentimento de desorientação é forte para com todos, mas que o tesouro a que todos secretamente adoram é a morte:

Death and dreams, death and dancing, death and laughter. It is our salt and chile pepper, the favoring of our lives. We have eight feet of topsoil here, plenty of rain, we can grow anything, but especially greed. A lot of our people are starving. And a bullet waits for anyone who seriously complains.³²⁷

Ao mesmo tempo em que a fala descreve o pano de fundo ficcional da peça, e aparentemente é para a América Latina que o olhar do leitor/público será lançado, a analogia novamente aos Estados Unidos é evidente: *morte* e *vida*, dois elementos que andam juntos em um país que, prometendo *vida* a países não democráticos, impõem a *morte* (física ou simbólica). Esta é, de fato, a metáfora para a atuação do país quando teve e tem interesse em “ajudar” o mundo. Exemplos recentes, de 2019, na América Latina incluem Venezuela, Bolívia, Peru e Chile, que sofreram tentativas de golpe, todos novamente apoiados pelos Estados Unidos.

³²⁷ Morte e sonhos, morte e dança, morte e riso. É o nosso sal e pimenta do Chile, o auxílio de nossas vidas. Nós temos oito pés de camada superficial aqui, muita chuva, nós podemos cultivar qualquer coisa, mas especialmente a ganância. Muitas das nossas pessoas estão morrendo de fome. E uma bala espera por quem reclama seriamente. Ibid., p. 2-3, tradução nossa.

Jeanine prossegue refletindo que o país é normal, dada a sua localização geográfica, e o define como um tipo de *incompetência milagrosa*. A garota revela ao público que era parte de uma brigada de dezesseis pessoas, todas com menos de dezenove anos (o que nos lembra dos estudantes desaparecidos nas ditaduras militares na América Latina dos anos 1960/1970/1980) e que todas foram fuziladas em trinta segundos. A partir daí apresenta seu tio, o General Felix, que poupou sua vida no fuzilamento, e tal ato a fez se sentir culpada, o que a motivou a tentar o suicídio. Jeanine diz ter sobrevivido ao suicídio por conta de um amigo, que é representado pela luz branca no palco iluminando um espaço vazio. Ela alega que ele estava na calçada abraçando e confortando-a. A garota revela um dos pontos-chave da peça, dizendo que: “Up in the mountains the people think he is the son of god. Neither of us is entirely sure of that. I suppose we’ll have to wait and see”³²⁸.

Jeanine finaliza sua fala dizendo que teremos que esperar e ver, mas a genialidade de Miller é que a questão de se ele é ou não o filho de Deus, torna-se secundária. A questão central da peça passa a ser sobre as implicações éticas e morais da punição que possivelmente será dada ao salvador de Jeanine. A capacidade de Miller em dar corpo formal e conteudístico às suas inquietações, e de ler as entrelinhas da história, transformou a peça simultaneamente em diagnóstico e prognóstico.

O prólogo, portanto, ao mesmo tempo em que apresenta uma situação trágica, se utiliza de uma linguagem cômica, elevando a peça a uma sátira política. É este mesmo prólogo, que une o riso e a tragédia, um exemplo materializado da crença de Miller de que a função do dramaturgo, a seu ver, é a de “entertain with his brains as well as his heart”³²⁹.

CENA 1

O que chama a nossa atenção logo de início é o local em que a peça se passa: em um país sem nome, na América Latina, em que há uma ditadura.

³²⁸ Nas montanhas, as pessoas pensam que ele é o filho de Deus. Nenhum de nós tem total certeza disso. Eu suponho que nós teremos que esperar e ver. Ibid., p. 3, tradução nossa.

³²⁹ Entreter com o cérebro bem como com o coração. MILLER, Arthur. *An Enemy of the People*. Nova York: Penguin Books, 1979, prefácio.

Miller quis que não soubéssemos ao certo em que país a peça se passa, mas há uma menção aos *Andes*, o que poderia sugerir a possibilidade de o dramaturgo estar pensando no Chile ou na Argentina, cuja trama teria fortes ecos da ditadura de Augusto Pinochet ou da de Juan Perón. Para Bigsby (2005), no entanto, Miller pode ter feito também uma referência à Venezuela, pois segundo ele, o dramaturgo visitara o país (em 1981) e ficara chocado com a contradição flagrante entre ricos (com suas grandes propriedades e jatinhos particulares) e os pobres (que moravam em favelas, sem condições básicas de vida).

O país e suas condições, em que o povo vive sob o comando do General Felix Barriaux, apresenta prostituição infantil, pobreza extrema, violência policial e doenças causadas por água contaminada (o que nos remete imediatamente a *Um Inimigo do Povo*). O país sem nome é também um local em que os ricos possuem grandes propriedades (2% da população possui 96% da riqueza) e buscam prazer e cuidados médicos no exterior. Tal descrição nos permite associar o país tanto aos países da América Latina (que tiveram ditaduras militares patrocinadas pelos Estados Unidos), quanto a qualquer outro país ocupado e comandado pelo imperialismo norte-americano, ou até mesmo os Estados Unidos. Bigsby (2013) comenta:

Whether or not this Latin American country is a displaced version of the United States, America remains a point of reference, its values, or lack of them, infiltrating those of a society in which some prosper and others suffer, a society now about to have conferred on it the dubious benefit of a media blessing.³³⁰

O deslocamento de espaço feito por Miller para algum país na América Latina é analisado também em relação ao momento e o contexto com o qual a peça dialoga. O biógrafo do dramaturgo comenta:

³³⁰ Quer este país latino-americano seja ou não uma versão deslocada dos Estados Unidos, a América continua sendo um ponto de referência, seus valores ou a falta deles, infiltrando-se nos de uma sociedade em que alguns prosperam e outros sofrem, uma sociedade agora prestes a ter conferido a si benefício duvidoso de uma bênção da mídia. BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: 1962-2005*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 2013, p. 425, tradução nossa.

[...] Miller was no less concerned than he had ever been with what America has made of itself. And if this seemed a curious moment to be questioning a country threatened by those who saw its vices and none of its virtues (though the play was finished before September 11), what better time to ask what the values of this country might be beyond a flutter of flags and a super-patriotism which offered a reactive unity but scarcely an answer?³³¹

Os valores de um país ultrapatriota em um momento de forte fundamentalismo político, econômico, militar e religioso encontram na primeira peça de Miller do novo século não somente um trabalho de força literária e política gigantesca, mas um diagnóstico e prognóstico precisos do que o país se tornaria, e como isto reconfiguraria as questões geopolíticas do mundo todo.

A primeira cena da peça é, em grande medida, a que dá o tom simultaneamente trágico e cômico do que se revelará. Ambientada no escritório do General Felix, a cena apresenta diálogos que parecem ser triviais e da ordem privada. Felix comenta a questão de sua impotência sexual com Henri, ambos rememoram a infância, e a partir da aparente superficialidade contida no diálogo, elementos que situam melhor o leitor/espectador em relação ao local em que a peça se passa vão aparecendo. Comentando a situação do país, o General diz precisar dormir em lugares diferentes todas as noites e, ao ser perguntado sobre a guerra ainda estar acontecendo, responde: “Well, it’s hardly a war anymore; comes and goes, like a mild diarrhea. What is it, two years?”³³²

A fala, ao mesmo tempo em que contextualiza a situação do país, também se utiliza do humor. O efeito do que é dito encontra comicidade não somente por conta da comparação que o General faz entre o ‘país’ e uma ‘leve diarreia’, mas porque Miller expõe o lado pessoal de Felix em que a retórica e persona

³³¹ [...] Miller não estava menos preocupado do que nunca com o que a América fez de si mesma. E se este parecia um momento curioso para questionar um país ameaçado por aqueles que viram seus vícios e nenhuma de suas virtudes (embora a peça tenha terminado antes de 11 de setembro), que melhor hora para perguntar quais seriam os valores desse país além de uma agitação de bandeiras e um superpatriotismo que ofereceu uma unidade reativa, mas dificilmente uma resposta? *Ibid.*, p. 425, tradução nossa.

³³² Bem, dificilmente é mais uma guerra; vem e vai, como uma diarreia leve. O que é, dois anos? MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 7, tradução nossa.

públicas inexistem, e a personagem é enxergada em sua essência. A conversa dirige-se para a intimidade como maneira de evadir do assunto sobre o qual Henri viera tratar, e o primo do General explicita: “HENRI, *a strained smile*: ...You’re going to have to hear this, Felix”³³³.

A carpintaria teatral de Miller, semelhante à de Henrik Ibsen, sempre promove inícios de peças em que a harmonia e a intimidade (traduzidas com um senso de humor entre as personagens envolvidas) escondem algo da ordem social que será o próprio tema da peça. Em *Casa de Bonecas* (1879), *Espectros* (1882) e *O Pato Selvagem* (1884), por exemplo, temos de início situações que aparentemente se referem ao contexto imediato e particular dos envolvidos, mas isto posteriormente se provará o contrário. De maneira análoga, em *Todos Eram Meus Filhos* (1947), *Morte de um Caixeiro-Viajante* (1949) e *Um Panorama Visto da Ponte* (1956) o ambiente parece ser amistoso e descompromissado, mas os elementos que germinam do solo em que repousam tais peças serão crítica forte à sociedade e a seus agentes. Temos, em última instância, a justaposição das esferas privada e coletiva, que é uma característica inequívoca na dramaturgia milleriana. Exemplo disto em *Resurrection* é quando ainda nesta cena ambos os homens buscam encontrar justificativas para a tentativa de suicídio de Jeanine:

FELIX: How a woman of her caliber could go for drugs is beyond me. What happened, do you know?

HENRI, *sudden surge*: What happened! – she lost a revolution, Felix.

FELIX: All right, but she has to know all that is finished, revolution is out... I’m talking everywhere³³⁴

Esta fala é importante, pois explica não somente a ação individual, mas como ela está calcada no social (a motivação de Jeanine foi a perda da revolução), e, além disso, pode-se traçar a perspectiva de Felix e seu primo em relação a

³³³ HENRI, *um sorriso tenso*:... Você vai ter que ouvir isso, Felix. Ibid., p. 10, tradução nossa.

³³⁴ FELIX: Como uma mulher do calibre dela pode usar drogas está além de mim. O que aconteceu, você sabe?/ HENRI, *surto repentino*: o que aconteceu! – ela perdeu uma revolução, Felix./ FELIX: Tudo bem, mas ela tem que saber que tudo isso está terminado, a revolução acabou... Eu estou falando em todos os lugares. Ibid., p. 11, tradução nossa.

tal atitude. A opinião pessoal de Felix é também expressão de sua leitura da sociedade e a conversa entre os dois segue um rumo parecido com aquele presente em *Um Inimigo do Povo*. Henri revela que quando ele e seu primo eram estudantes, sentiam espanto ao ver crianças com cabelo laranja por conta da esquistossomose. Felix tenta amenizar e naturalizar o fato de que a doença se encontra na água, e tenta convencer Henri de que a doença é praticamente inofensiva. Proferindo uma fala que parece ter sido a de Thomas Stockmann (o médico sanitарista do balneário da cidade das águas poluídas), Henri diz: “What’s my point! Felix, blood fluke in the water supply in the twenty-first century is... My god, you are the head of this country, don’t you feel a...?”³³⁵.

A resposta de Felix, que parece ter sido proferida por Peter Stockmann (prefeito da cidade e irmão de Dr. Stockmann), nega o problema: “Because this country’s starting to move and you’re still talking blood fluke! I assure you, Henri, nobody in this country has the slightest interest in blood fluke!”³³⁶.

A ideia de não se pensar no problema e nas causas dele parece encontrar ecos na noção de que para considerar o crescimento não se pode pensar em crise, como Michel Temer uma vez afirmara, e como Jair Bolsonaro insiste em dizer. É preciso, portanto, dentro desta lógica, ignorar deliberadamente o social e suas questões em prol da prosperidade econômica. Comentando a questão da ganância travestida de *prosperidade econômica* e sua conexão com a essência dramaturgica de Miller, Bigsby declara que:

Resurrection Blues culminates Miller’s lifelong denunciation of authority by presenting government as inherently deceitful and oppressive, a wanton instrument of destruction that will surely wreak havoc on the people it is supposed to protect. Felix’s junta is Miller’s paradigmatic government taken to a satirical extreme, the uninhibited expression of all bureaucratic weaknesses and evils, this time without even the ostensible rectitude of the theocracy of Salem, the cold determination of the dictatorship that plants microphones to spy on writers, or the mad ruthlessness of the “Final Solution”. The junta proceeds not from ideology or commitment but from greed,

³³⁵ Qual é o meu ponto! Felix, doença no sangue por causa de água contaminada no século XXI é... Meu Deus, você é o chefe deste país, não sente um...? Ibid., p. 12, tradução nossa.

³³⁶ Porque este país está começando a mudar e você ainda está falando de doença no sangue! Eu garanto a você, Henri, que ninguém neste país tem o menor interesse em doença no sangue! Ibid., p. 12, tradução nossa.

remorselessness, and obduracy; they act for their own material interests and care nothing for other considerations.³³⁷

Como afirmamos anteriormente, Miller fala não somente de uma sociedade sem valores, mas de uma em que seus agentes não têm sequer senso de realidade. A discrepância entre o conformismo de Félix e o inconformismo de Henri vai se explicitando na medida em que o enredo avança: Henri lamenta estar fazendo compras e quase pisar em um bebê morto, ao mesmo tempo em que Felix diz que isto sempre fora assim; Henri lamenta as consequências da guerra civil, enquanto Felix minimiza suas consequências.

Henri revela ter ouvido sobre a crucificação do rapaz e diz que haverá revolta popular. Ao explicar o porquê da crucificação, Miller coloca na fala de Felix um reflexo direto da espetacularização do sofrimento, que encontrou na Era Bush Jr. um terreno fértil:

FELIX: Shooting doesn't work! People are shot on television every ten minutes; bang-bang; and they go down like dolls, it's meaningless. But nail up a couple of these bastards, and believe me this will be the quietest country on the continent and ready for development! A crucifixion always quiets things down. Really, I am amazed – a cretin goes about preaching bloody revolution, and you...³³⁸

Felix revela em sua fala que a violência precisa ser bem pensada para que seus objetivos sejam conquistados. Historicamente olhar para a questão da

³³⁷ *Resurrection Blues* culmina na denúncia de autoridade ao longo da vida de Miller, apresentando o governo como inerentemente enganoso e opressivo, um instrumento de destruição arbitrário que certamente causará estragos nas pessoas que deveria proteger. A junta de Felix é o governo paradigmático de Miller levado a um extremo satírico, a expressão desinibida de todas as fraquezas e males burocráticos, desta vez sem a retidão ostensiva da teocracia de Salém, a fria determinação da ditadura que planta microfones para espionar escritores, ou a louca crueldade da "Solução Final". A junta não procede de ideologia ou compromisso, mas de ganância, falta de remorso e obstinação; eles agem por seus próprios interesses materiais e não se importam com outras considerações. MASON, Jeffrey. *Stone Tower: The Political Theater of Arthur Miller*. Michigan: The University of Michigan Press, 2011, p. 280, tradução nossa.

³³⁸ FELIX: Atirar não funciona! As pessoas são baleadas na televisão a cada dez minutos; bang-bang; e eles caem como bonecas, não faz sentido. Mas pague alguns desses bastards e, acredite, este será o país mais silencioso do continente e pronto para o desenvolvimento! Uma crucificação sempre acalma as coisas. Realmente, estou impressionado – um cretino continua pregando uma revolução sangrenta, e você... MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 18, tradução nossa.

punição corporal evidencia mais uma forma de afirmar o imperialismo sobre o outro. O corpo daquele que recebe a marca da punição torna-se um território dentro do qual a cultura demonstra suas crenças e atitudes, e especialmente suas políticas, algo que se evidencia nos corpos torturados em Abu Ghraib e Guantánamo da era Bush. Vale mencionar que em Guantánamo, dos 779 prisioneiros, somente 3 foram condenados por algum tipo transgressão ou de crime. Em seu estudo sobre punição, em *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (1975), analisando os séculos XXVIII e XIX, Foucault³³⁹ coloca que exposições públicas de punição eram performances teatrais compostas por espetáculo, angústia e público extasiado. O que na realidade Miller faz em *Resurrection Blues* (e de fato em outras peças, como em *Depois da Queda* e *Incident at Vichy*) é apresentar a possibilidade da violência, mas não a sua representação no palco. A não representação da violência é um ganho significativo, pois representá-la possivelmente minaria a discussão e a reflexão, e ao mesmo tempo em que escolhe tal caminho, Miller mantém o interesse dramático que cresce por meio do plano da argumentação. Vale lembrar que tal plano, central na dramaturgia milleriana, é também o *filio de Ariadne* da dramaturgia de dramaturgos norte-americanos modernos e contemporâneos como Clifford Odets, Lillian Hellman, David Mamet, August Wilson, Paula Vogel, Tony Kushner, e tantos outros, além de outros dramaturgos modernos como Henrik Ibsen, Anton Tchekhov, August Strindberg e George Bernard Shaw.

A ideia endossada por Felix da punição exemplar tem longa data dentro da história norte-americana e de sua literatura. Nathaniel Hawthorne é um dos romancistas que mais bem explorou esta questão com seu romance germinal e indispensável: *A Letra Escarlata* (1850), em que a crucificação simbólica busca reduzir o risco de dissidência em relação aos ditames do puritanismo e da obediência à autoridade. Da mesma maneira, mas saindo do universo da ficção literária, Abu Ghraib com seus métodos de tortura similares à crucificação, expôs ao mundo imagens que simbolizaram a ideologia e a prática da era Bush Jr.

³³⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lúcia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

Assim como Bush prometeu aos americanos que o país voltaria ao normal após caçar os responsáveis pelo 11 de setembro, Felix revela que com a crucificação o país finalmente começará a viver. É neste instante que revela o fax que recebera da agência publicitária Thomson, Weber, Macdean and Abramowitz, da Avenida Madison, propondo direitos exclusivos da crucificação no valor de U\$75.000.000. Novamente a referência à Avenida Madison, como em *The Ride Down Mt. Morgan*, nos remete ao sucesso e ao *glamour* de uma região que simboliza fortemente a força do capitalismo e do apetite por luxo e dinheiro, promovidos como virtudes pelo neoliberalismo.

A peça sobe seu tom mais sério, com crítica ao capitalismo espetacular, a partir das colocações de Henri que, ao ler a proposta da agência, denuncia comicamente a imoralidade, o grotesco e o absurdo da situação:

HENRI: They will attach commercial announcements!

HENRI: They are talking athlete's foot, sour stomach, constipation, anal itch...!

HENRI: [...] I'm sure they figure it would take him four or five hours to die, so they could load it up – runny stool, falling hair, gum disease, crotch itch, dry skin, oily skin, nasal blockage, diapers for grownups... impotence...³⁴⁰

Felix reage em descrença dizendo que nada disso vai acontecer, e Henri profere uma das falas mais importantes da peça, e que em grande medida sumariza a ação política norte-americana, seja via imperialismo, seja via “democracia” imposta tiranamente: “HENRI: [...] Is there a hole in the human anatomy we don't make a dollar on? With a crucifixion the sky is the limit!”³⁴¹.

O efeito cômico desta fala de Henri revela sua consciência do processo de exploração do sofrimento em prol do lucro, que é traduzido pelo duplo sentido da palavra *'hole'*, que pode tanto ter o significado figurativo de *'lugar'* quanto o

³⁴⁰ HENRI: Eles vão vincular a anúncios comerciais!/ HENRI: Eles estão falando de pé de atleta, estômago azedo, constipação, coceira anal...!/ HENRI: [...] tenho certeza que eles acham que levaria quatro ou cinco horas para morrer, para que pudessem aumentar – diarreia, queda de cabelo, doença gengival, coceira genital, pele seca, pele oleosa, obstrução nasal, fraldas para adultos... impotência... MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 20, tradução nossa.

³⁴¹ HENRI: [...] Existe um buraco na anatomia humana do qual não ganhamos um dólar? Com uma crucificação, o céu é o limite! *Ibid.*, p. 21, tradução nossa.

literal *'buraco anatômico'*, sugerindo que os buracos do corpo sejam também um lugar do qual se possa fazer renda. Quando diz que “*O céu é o limite*”, a frase pode também ser entendida como uma metáfora (expressa por esta frase feita tão comum), mas também como tendo o céu como lugar-limite, no sentido bíblico, ao qual o crucificado chegará, cujo sentido se encontra dentro de um humor ácido e macabro.

A indignação de Henri se torna forte por conta da possibilidade da veiculação dos comerciais, e uma de suas explicações nos remete novamente a *Um Inimigo do Povo*:

HENRI: My company distributes most of these products, for god's sake!³⁴²

De maneira análoga, quando Dr. Stockmann descobre que a fonte da poluição das águas vem da propriedade de seu sogro, também se preocupa com sua integridade. Felix prossegue sua defesa da crucificação, ressaltando comicamente que:

FELIX: [...] Henri, with that kind of money I could put the police into decent shoes and issue every one of them a poncho. And real sewers... with pipes! – so the better class of people wouldn't have to go up the top of the hills to build a house... we could maybe have our own airline and send all our prostitutes to the dentist...³⁴³

Esta fala do General, mesmo parecendo absurdamente cômica, carrega em seu bojo uma verdade bastante incômoda. Ao afirmar que uma melhor classe de pessoas não precisaria subir às colinas para construir suas casas, torna-se inevitável não fazer a associação com a área de Los Angeles conhecida como *The Hills*, dentro da qual encontra-se *Beverly Hills*, onde ricos e famosos dos Estados Unidos gostam de morar. Torna-se também inevitável a comparação

³⁴² HENRI: A minha empresa distribui a maioria desses produtos. Pelo amor de Deus! *Ibid.*, p. 21, tradução nossa.

³⁴³ FELIX: [...] Henri, com esse tipo de dinheiro eu poderia calçar a polícia em sapatos decentes e dar um poncho para cada um deles. E esgotos de verdade... com canos! – então a melhor classe de pessoas não teria que subir o topo das colinas para construir uma casa... talvez pudéssemos ter nossa própria companhia aérea e enviar todas as nossas prostitutas ao dentista... *Ibid.*, p. 22, tradução nossa.

com uma outra região como *The Hills, Alphaville* (em São Paulo), que abriga por detrás de seus muros e catracas, algumas das pessoas mais ricas do Brasil, e que também está localizada em uma região mais afastada e montanhosa. Em ambas, demarca-se o território entre a elite e a sua contraparte, na lógica do condomínio. Corroborando a definição do psicanalista Christian Dunker:

O apelo à vida em forma de condomínio baseia-se, como os antigos leprosários e hospícios, na promessa de recuperação e reconstrução da experiência perdida. A antiga noção de cura não tem outro sentido que não a de reencontro de um lugar. Talvez não seja por outro motivo que não se possa associar a nova vida em condomínio com nenhuma expressão artística ou cultural relevante. A distante relação com o pós-modernismo como estilo arquitetônico pode ser reduzida ao pastiche de paródias involuntárias, citações invertidas e autoironias mal escolhidas. Isso por si só já seria uma exceção, tendo em vista a recorrência histórica entre transformações urbanísticas e criação estética. A lógica do condomínio tem por premissa justamente excluir o que está fora de seus muros; portanto, no fundo, não há nada para pensar na tensão entre esse local murado e seu exterior. Também não há muito a pensar na tensão intramuros, uma vez que, como observamos, a única área real de convivência é o *playground*. O espaço já é concebido e vivido como falso universal. Por isso, os que vivem fora estão sem lugar, sem terra, sem teto, sem destino. E os que vivem dentro estão demasiadamente implantados em seu espaço, seu lugar e sua posição.³⁴⁴

A *arquitetura da exclusão* permite, portanto, compreender a materialização de sonhos de grandiosidade em que o levante de muros é tido como natural e necessário. A artificialidade (simulacro) de tais locais é justamente o que legitima a noção imaginária do real daqueles que ocupam tal espaço. Ilustrando esta ideia da lógica do condomínio e comentando sobre a “arquitetura da ideologia” por trás (e dentro) de tal lógica, a antropóloga Teresa Caldeira comenta:

³⁴⁴ DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-Estar, Sofrimento e Sintoma*. Coleção Estado de Sítio. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 52-53.

Morar em Alphaville tornou-se, então, um sonho de consumo para as classes altas e as novas classes médias em ascensão. Um projeto pacientemente construído desde os anos 1970, a partir de interpelações publicitárias muito curiosas:

“Portal do Morumbi. Aqui todo dia é domingo.” (1975)

“Granja Julieta. Vá lá e more feliz.” (1976)

“Vila das Mercês. O direito de não ser incomodado.” (1980)

“Verteville 4 – em Alphaville –, soluções reais para problemas atuais.” (1987)

“Desperte o homem livre que existe em você. Mude para a Chácara Flora.” (1989)³⁴⁵

O que chama a nossa atenção de início é certamente a década em que o projeto fora criado e, em especial, a que propagandeou uma ideologia tão fantasiosa, hiperbólica e ostentadora como aquela em que Reagan promovia valores muito próximos aos contidos nos *slogans* supracitados. Todos trazem elementos curiosos, mas o da Vila Mercês nos chama a atenção justamente por conta de reforçar “o direito de não ser incomodado”. Ao vocábulo “direito” associa-se, segundo a publicidade, a compra de uma propriedade em tal local. Assim, ao invés de buscar e exigir a paz social daqueles que comandam o país, o estado ou a cidade, a solução é pagar por um pedaço de terra em uma espécie de ilha da fantasia. A publicidade referente à Chácara Flora também chama atenção, não somente pela tentativa falha de se utilizar uma metáfora, mas pelo reforço da masculinidade (tão presente na era Reagan e que ecoou diretamente aqui também). O *slogan* deixa claro que é o homem, e não a mulher, que deve despertar e se mudar para tal local, visto que a figura feminina é categoricamente ignorada no anúncio.

Retornando à peça, Henri busca incutir um senso de moralidade ao General, dizendo que seus filhos poderiam desprezá-lo para sempre. Felix coloca outras duas falas absolutamente sintomáticas e verdadeiras (apesar de cômicas) sobre a história norte-americana, que dialogam centralmente com o posicionamento crítico de Miller em relação ao rumo da política em seu país:

³⁴⁵ CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 263.

FELIX: I disagree. I really do. Look at it calmly – fifteen or twenty years after they kicked Nixon out of the White House he had one of the biggest funerals since Abraham Lincoln. Is that true or isn't it?

FELIX: Believe me, Henri, in politics there is only one sacred rule – nobody clearly remembers anything.³⁴⁶

De fato, os escândalos são esquecidos em uma espécie de *amnésia da gênese*. A isto o sociólogo francês Pierre Bourdieu chamou de *"ato de magia social"*³⁴⁷, em que em um *"passe de mágica"* as raízes históricas e sociais de diversos fenômenos são esquecidas. Vale ressaltar que o fato de terem "esquecido" o escândalo de Watergate, perpetrado pelo presidente Richard Nixon, foi um dos motivos que abriu caminho para a forte ascensão do movimento conservador e dos republicanos que endossaram o neoliberalismo de maneira totalitária e avassaladora da era Reagan em diante. De maneira análoga, o "esquecimento" de que Jair Bolsonaro é um militar que apoiou e apoia a tortura e a violência perpetradas durante a Ditadura no Brasil, abriu caminho para que este fosse eleito presidente e para que o fascismo saísse do esgoto e voltasse a rondar as ruas do país novamente.

Pensando na questão do sofrimento "humanizado", Henri conversa com seu primo Felix, e diz que quer conversar com o homem que será crucificado. Novamente o tom cômico se intercala ao sério:

FELIX: [...] try to feel out if we can expect some dignity if he's nailed up? I don't want it to look like some kind of torture or something...

HENRI: And what about our dignity!³⁴⁸

FELIX: Our dignity is modernization! Tell him he's going to die for all of us!³⁴⁹

³⁴⁶ FELIX: Eu discordo. Realmente. Veja com calma – quinze ou vinte anos depois de expulsaram Nixon da Casa Branca, ele teve um dos maiores funerais desde Abraham Lincoln. Isso é verdade ou não é? FELIX: Acredite, Henri, na política há apenas uma regra sagrada – ninguém se lembra claramente de nada. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p.23, tradução nossa.

³⁴⁷ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: EDUSP, 1998.

³⁴⁸ FELIX: [...] tente descobrir se podemos esperar alguma dignidade se ele for pregado? Eu não quero que pareça algum tipo de tortura ou algo assim.../ HENRI: E a nossa dignidade! Ibid., p. 24, tradução nossa.

A dignidade é associada à modernização, e o que esta fala revela é que a própria ética está submetida à modernização, e isto significa: ao imperativo capitalista – lucro. O que Henri busca fazer é conectar causas a efeitos, demonstrando a imoralidade não somente do ato em si, mas de sua ligação com o dinheiro. Pensando nesta incapacidade de nomear uma ação pela essência que a define, como George Orwell há algum tempo nos lembrou, sabe-se estar na presença de um sistema político corrupto quando seus defensores não conseguem chamar as coisas pelos devidos nomes. Tal asserção é tão verdadeira que a cena termina com a decisão de Felix em entrar em contato com Skip, o vice-presidente da empresa, para prosseguir com a crucificação.

CENA 2

Na segunda cena a paródia torna-se mais ampla, e transcorre no topo da montanha. Skip e Emily exploram o lugar em que, ela supõe, será filmado um comercial. Ambos passam a elogiar a beleza natural do local, mas associando-o a campanhas publicitárias:

SKIP: A lot like Nepal – the Ivory Soap shoot.

EMILY: Like Kenya too, maybe... Chevy Malibu.

SKIP: The Caucasus, too.

EMILY: Caucasus?

SKIP: Head and Shoulders.

EMILY: Wasn't that Venezuela?

SKIP: Venezuela was Jeep.

EMILY: Right! – No! – Jeep was the Himalayas.

³⁴⁹ FELIX: Nossa dignidade é modernização! Diga a ele que ele vai morrer por todos nós! Ibid., p. 25, tradução nossa.

SKIP: Himalayas was Alka Seltzer, dear.³⁵⁰

Com este diálogo, Miller confere comicidade a indivíduos que legitimam a experiência vivida por seu atrelamento a produtos consumíveis e pelo tratamento de imagem que lhes deram. Eagleton comenta que:

What we consume now is not objects or events, but our experience of them. Just as we never need to leave our cars, so we never need to leave our own skulls. The experience is already out there, as ready-made as a pizza, as bluntly objective as a boulder, and all we need to do is receive it. It is as though there is an experience hanging in the air, waiting for a human subject to come along and have it. Niagara Falls, Dublin Castle and the Great Wall of China do our experiencing for us. They come ready-interpreted, thus saving us a lot of inconvenient labour. What matters is not the place itself but the act of consuming it. We buy an experience like we pick up a T-shirt.³⁵¹

Associar locais a produtos, por mais patético e absurdo que pareça ser, não está longe da atitude frequentemente vista em nossa sociedade de consumo. Não é incomum ouvir de pessoas que conhecemos (e das que não conhecemos também) que suas memórias de uma cidade como Nova York, em que a vida cultural e intelectual do país vibra fortemente, sejam sobre o *glamour* das lojas da *Quinta Avenida*, ou da sensação sublime e quase transcendental de se entrar em uma loja da *Apple*. O que fica, por fim, no discurso de grande parte dos turistas do Brasil que vão aos Estados Unidos é,

³⁵⁰ SKIP: Muito parecido com o Nepal – a filmagem do Ivory Soap./ EMILY: Como o Quênia também, talvez... Chevy Malibu./ SKIP: O Cáucaso também./ EMILY: Cáucaso?/ SKIP: Head and Shoulders (marca de shampoo e condicionadores)/ EMILY: Não era Venezuela?/ SKIP: Venezuela era Jipe./ EMILY: Certo! – Não! - O Jipe era Himalaia./ SKIP: Himalaia era Alka Seltzer, querida. Ibid., p. 28, tradução nossa.

³⁵¹ O que consumimos agora não são objetos ou eventos, mas nossa experiência com eles. Assim como nunca precisamos deixar nossos carros, também nunca precisamos deixar nossos próprios crânios. A experiência já está aí, pronta, como uma pizza, tão abruptamente objetiva quanto uma pedra, e tudo o que nós precisamos fazer é recebê-la. É como se houvesse uma experiência pairando no ar, esperando que um sujeito humano apareça e a tenha. As *Cataratas do Niágara*, o *Castelo de Dublin* e a *Grande Muralha da China* fazem as nossas experiências por nós. Eles vêm interpretados, nos poupando de muito trabalho inconveniente. O que importa não é o lugar em si, mas o ato de consumi-lo. Nós compramos uma experiência como se pegássemos uma camiseta. EAGLETON, Terry. *How to Read a Poem*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008, p. 17, tradução nossa.

assim como para Emily e Skip, a validação da experiência pelo consumo³⁵². Henri entra em cena e apresenta-se a Emily e Skip e diz não saber ao certo qual será seu envolvimento no evento: “HENRI: Well let me see – my involvement, I suppose, is my concern for the public peace or something in that line”³⁵³.

É curioso notar que todos estão ali para representar algo que ninguém ao certo sabe o que será. E é justamente neste ponto em que as personagens se dispõem a participar de um evento infame, sobre o qual pouco sabem, que Miller nos faz pensar o quanto também nos dispomos a participar (direta ou indiretamente) de eventos sem questionar suas causas e/ou consequências, especialmente dentro do sistema capitalista. Enquanto Henri diz que há um certo perigo em crucificar Ralph, Skip diz que ele é um terrorista revolucionário que, junto a seu grupo, matou policiais e explodiu prédios do governo, além de proclamar-se o filho de Deus. Soldados entram na cena, e um deles carrega uma metralhadora e uma serra elétrica. Na medida em que Emily descobre que a crucificação será real, os soldados vão tirando de mochilas furadeira elétrica, parafusos e barras de madeira (para formar a cruz). Enquanto a “cenografia” vai sendo montada pelos soldados, Skip, que se coloca como um “diretor de cena”, explica a Emily que: “SKIP: It’s a common thing with murderers here... they attach the prisoner”³⁵⁴.

A banalização da violência e sua colocação como algo trivial fazem Emily perceber a gravidade da situação. Ela expõe seu ultraje e a resposta de Skip nos lembra o argumento que Adolf Eichmann³⁵⁵ dera em seu julgamento de

³⁵² Na hora de escolher onde passar férias no exterior, brasileiros tem preferência pelos Estados Unidos. Orlando, Miami e Nova York são as cidades mais procuradas. In: “EUA são o destino favorito de turistas brasileiros”, disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/turismo/2015/06/eua-sao-o-destino-favorito-de-turistas-brasileiros>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

³⁵³ HENRI: Bem, deixe-me ver – meu envolvimento, suponho, é a minha preocupação com a paz pública ou algo nessa linha. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 31, tradução nossa.

³⁵⁴ SKIP: É uma coisa comum os assassinos aqui... eles pregam o prisioneiro. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 34, tradução nossa.

³⁵⁵ From my childhood, obedience was something I could not get out of my system. When I entered the armed services at the age of 27, I found being obedient not a bit more difficult than it had been during my life to that point. It was unthinkable that I would not follow orders." He continued: "Now that I look back, I realize that a life predicated on being obedient and taking orders is a very comfortable life indeed. Living in such a way reduces to a minimum one's own need to think. Depoimento de Adolf Eichmann disponível em: "*Why? New Eichmann Notes Try to Explain*", traduzido e publicado por Roger

Nuremberg, no qual não enxergava culpabilidade devido a seu “simples” cumprimento de ordens: “EMILY: [...] Nobody dies in a commercial! Have you all gone crazy? / SKIP: We’re only photographing it, we’re not doing it, for god’s sake”³⁵⁶.

Se há uma espécie de axioma da dramaturgia milleriana, podemos dizer que este é o de que a responsabilidade precisa ser examinada em relação a escolhas feitas individualmente, como já mencionamos em nossa tese. Vale também lembrar que para Miller não há possibilidade de afirmar inocência e de fugir das consequências da realidade. Aprendemos com as peças do dramaturgo que a maior tragédia humana advém da incapacidade do indivíduo de relacionar sua vida e escolhas às de outrem, isto é, a recusa consciente e deliberada do contrato social. Em grande medida o trabalho dos neoliberais e dos conservadores foi reforçar o contrário deste axioma, e pregar o fundamentalismo mercadológico que dá ao indivíduo poder, liberdade e obrigações para consigo mesmo, celebrando e encorajando comportamentos questionáveis do ponto de vista ético. O tom irônico da peça novamente se intensifica com um pequeno diálogo entre o Capitão e Emily em que, pensando na Era Bush Jr. e nas torturas que se seguiriam em tempos vindouros, satiriza fortemente os Estados Unidos:

CAPTAIN: This is going to be a very good thing, Madame. It will frighten the people, you see.

EMILY: And that’s good?

CAPTAIN: Oh yes... it’s when they are not frightened of the government is when they get in trouble. Of course, it would be even better if they were allowed to say whatever they want. Like in the States.³⁵⁷

Cohen no *The New York Times*, em 13 de agosto de 1999. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1999/08/13/world/why-new-eichmann-notes-try-to-explain.html>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

³⁵⁶ EMILY: [...] ninguém morre em um comercial! Vocês todos ficaram todos loucos?/ SKIP: Estamos apenas fotografando, não estamos fazendo isso, pelo amor de Deus. MILLER, Arthur, op. cit., p. 36, tradução nossa.

³⁵⁷ CAPITÃO: Isso vai ser uma coisa muito boa, madame. Isso vai assustar as pessoas, entende./ EMILY: E isso é bom?/ CAPITÃO: Ah, sim... é quando eles não têm medo do governo quando causam problemas. Claro, seria ainda melhor se fosse permitido que eles pudessem dizer o que quisessem. Como nos Estados Unidos. Ibid., p. 37, tradução nossa.

A referência irônica aos Estados Unidos celebra a liberdade de expressão ao mesmo tempo em que explicita que ter medo do governo mantém o povo comportado. Enquanto Henri faz um apelo moral a Emily para que ela não se envolva em algo tão nefasto, o de Skip é de outra natureza:

SKIP: You're endangering this woman's career! *To Emily*: This could move you into a whole new area. I mean just for the starters, if you shot him against the view of those incredible mountains...

EMILY: You mean on the cross?

SKIP: [...] This is a door to possibly Hollywood. There's never been anything remotely like this in the history of television.³⁵⁸

Skip, ao apelar para o lado profissional, projeta o sucesso do futuro e inclusive (Miller ironiza) sua porta de entrada para Hollywood. Em um *ethos* de espetacularização e de fascínio pela fama às custas da morte alheia, em que a ética e valores morais são ignorados e excluídos do debate e da consciência, o acesso a Hollywood torna-se também um objetivo sintomático do neoliberalismo. Em meio à conversa que se segue, a rubrica apresenta-nos um dado importante: "Suddenly, the gigantic cross is raised, dominating the stage. Emily, struck, raises her hand to silence Skip, who turns to look as it rises to position while soldiers observe to figure if it is the right height"³⁵⁹.

Quando a cruz se ergue, fincando o maior símbolo do cristianismo no solo, a remissão à presença simbólica dela em outros solos, é inevitável. Ela atesta a força avassaladora que o cristianismo teve sobre os solos americano e africano durante o processo de colonização, além de silenciar qualquer diálogo. A *cruz*³⁶⁰ e o nome de Deus no Afeganistão e no Iraque seriam também combustíveis para as cruzadas de Bush Jr. Enquanto preparava a primeira

³⁵⁸ SKIP: Você está colocando em risco a carreira dessa mulher! *Para Emily*: Isso pode te levar a uma área totalmente nova. Quero dizer apenas para os iniciantes, se você filmá-lo contra a vista daquelas montanhas incríveis.../ EMILY: Você quer dizer na cruz?/ SKIP: [...] Esta é uma porta para possivelmente Hollywood. Nunca houve algo assim remotamente na história da televisão. Ibid., p. 37, tradução nossa.

³⁵⁹ De repente, a cruz gigantesca é erguida, dominando o palco. Emily, chocada, levanta a mão para silenciar Skip, que se vira para olhar quando a cruz é levantada, enquanto os soldados observam para descobrir se está na altura certa. Ibid., p. 38, tradução nossa.

³⁶⁰ Torna-se também inevitável pensar na Ku Klux Klan que erguia cruzes "purificadoras" em chamas sempre que assassinava negros ou mesmo para intimidá-los.

produção da peça para o Guthrie Theater em 2002, Miller percebeu que levantar uma cruz gigante no meio da interação cômica entre as personagens que se preparavam para a crucificação possivelmente alteraria o tom da peça, e interromperia o texto (como a rubrica indica) para reflexão. O dramaturgo esclarece:

I don't know at this point what the ramifications might be. Some people may be filled with awe, others with resentment, amusement, I don't know what. But it's certainly going to count, because it's a great big cross, and it will be interesting to see what happens. But, then, it's built into that play. The sublime and the ridiculous are cheek by jowl.³⁶¹

De fato não há como afirmar uma única reação a isto, mas a ousadia de Miller está, junto à cruz, fincada no palco e é símbolo máximo da crítica, da consciência e da coragem do autor. De maneira análoga, a torre de pedra presente em *Depois da Queda* também finca no solo a marca dos feitos durante a *Shoá* e o macarthismo, e está ali para lembrar as pessoas de suas responsabilidades perante escolhas feitas ou não feitas, e suas consequências. Percebendo o choque de Emily, Skip tenta persuadi-la de maneira cínica:

SKIP: [...] *Sudden new idea*. Showing it on the world screen could help put an end to it forever! *Warming*. Yes. That's it! If I were moralistic I'd even say you have a duty to shoot this! Really. I mean that. [...] In fact, it could end up a worldwide blow against capital punishment, which I know you are against as I passionately am.³⁶²

³⁶¹ Não sei até o momento quais podem ser as ramificações. Algumas pessoas podem estar cheias de receio, outras com ressentimento, diversão, não sei o quê. Mas certamente vai contar, porque é uma cruz grande e vai ser interessante ver o que acontece. Mas, então, está embutida nessa peça. O sublime e o ridículo estão embutidos um no outro. BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: 1962 –2005*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 2013, p. 431, tradução nossa.

³⁶² SKIP: [...] *nova ideia repentina*. Mostrar na tela do mundo poderia ajudar a acabar com isso para sempre! *Esquentando*. Sim. É isso aí! Se eu fosse moralista, diria até que você tem o dever de filmar isso! De verdade. Eu estou falando sério [...] De fato, isso pode acabar em um golpe mundial contra a pena de morte, que eu sei que você é contra, como eu apaixonadamente sou. MILLER, Arthur, op. cit., p. 39, tradução nossa.

Skip aproveita-se de sua nova ideia e de modo farsesco assume o tom cínico mais intensamente. Miller insere, então, um pequeno diálogo que debate a natureza do real, e este foi um dos motivos que o levou a escrever *Resurrection Blues*, especialmente por conta da presença de Bush Jr. (e da herança de Reagan) na Casa Branca, possibilitada por uma eleição fraudulenta e antidemocrática:

EMILY: But, Skip, I've never in my life shot anything like... real – I do commercials!

SKIP: But your genius is that everything you shoot becomes real, darling –

EMILY: My genius is to make everything comfortably fake, Skip. No agency wants real. You want a fake-looking crucifixion? – Call me.

SKIP: Dear, what you do is make real things look fake, and that makes them emotionally real [...].³⁶³

A essência do momento não consegue envolvê-los tanto quanto a ideia do efeito que eles esperam obter com as imagens da crucificação. A realidade para eles, assim como para os que detêm poder na sociedade espetacular capitalista (e em especial aos que cuidaram da imagem da gestão letal de Bush Jr.), é nada mais do que uma matéria prima que deve receber um trato antes de convencer as pessoas de sua autenticidade. Como Bigsby afirmou: “the real, meanwhile, is reprocessed as entertainment, life transformed into lifestyle, pain aestheticised, suffering rendered as designer product”³⁶⁴. Skip, de fato, resume brilhantemente o simulacro do real quando diz que a falsidade das coisas as torna emocionalmente reais.

Um dos elementos que mais favoreceu a aceitação das atrocidades cometidas pela administração Bush foi justamente o trato na imagem das guerras, e que

³⁶³ EMILY: Mas, Skip, nunca na minha vida gravei algo como... real – eu faço comerciais!/ SKIP: Mas a sua genialidade é que tudo que você fotografa se torna real, querida –/ EMILY: Minha genialidade é tornar tudo confortavelmente falso, Skip. Nenhuma agência quer o real. Você quer uma crucificação de aparência falsa? – Me liga./ SKIP: Querida, o que você faz é fazer as coisas reais parecerem falsas, e isso as torna emocionalmente reais [...]. MILLER, Arthur, op. cit., p. 39-40, tradução nossa.

³⁶⁴ O real, enquanto isso, é reprocessado como entretenimento, a vida transformada em estilo de vida, a dor anestesiada, o sofrimento transformado em produto de designer. BIGSBY, Christopher. op. cit., p. 432, tradução nossa.

reconfigurou a percepção do real³⁶⁵, como afirmamos anteriormente, em especial pela utilização dos assim chamados *surgical strikes*. Em busca de um esclarecimento sobre qual decisão tomar, Emily liga para sua mãe e o que se esperava ser uma conversa séria sobre a aparente crise de consciência da personagem, torna-se um diálogo cômico:

EMILY: [...] Listen, I left in such a hurry I forgot my cleaning woman doesn't come today so could you go over and feed my cats? [...]³⁶⁶

EMILY: [...] Well it turns out it's a... well, a crucifixion. Some kind of Communist, I suppose. Not as far as I know – *Louder*. I said he's not Jewish as far as I know!³⁶⁷

EMILY: [...] Of course it's a problem for me! I'd be on the next plane but I just signed for my new apartment and I was depending totally on this check.³⁶⁸

EMILY: This'd be the second time I walked off a shoot... well the slaughter of the baby seals last year. [...] What marry? – I should marry Max Fleisher? I'm not sure it was him anyway. – Mother, please will you listen, dear; I have no interest in marrying anybody.³⁶⁹

Assim como em *Mt. Morgan*, a ganância é tida como uma virtude não somente celebrada, mas necessária. Ao invés de a conversa rumar para a essência ética e moral do ato, Emily mantém um tom que discursa sobre sua vida e necessidades individuais: ela precisa alimentar seu gato, pagar seu apartamento e justificar o fato de não ter se casado.

³⁶⁵ Vale ressaltar que, em uma cultura espetacular, na maioria das vezes a realidade é enxergada pelas lentes das câmeras que ideologicamente selecionam os “fatos” que convêm.

³⁶⁶ EMILY: [...] Escute, eu saí com tanta pressa que esqueci que minha faxineira não vem hoje, então você poderia ir e alimentar meus gatos? [...]. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 41, tradução nossa.

³⁶⁷ EMILY: [...] Bem, é uma... bem, uma crucificação. Algum tipo de comunista, eu suponho. Até onde eu sei não – *mais alto*. Eu disse que ele não é judeu, até onde eu sei! *Ibid.*, p. 42, tradução nossa.

³⁶⁸ EMILY: [...] Claro que é um problema para mim! Eu estaria no próximo avião, mas acabei de assinar um contrato para o meu novo apartamento e dependia totalmente desse dinheiro. *Ibid.*, p. 42, tradução nossa.

³⁶⁹ EMILY: Essa seria a segunda vez que eu saí de uma sessão... bem, o massacre das focas-bebês no ano passado. [...] o que casar? – Eu deveria me casar com Max Fleisher? Eu não tenho certeza se era ele de qualquer maneira. – Mãe, por favor, ouça, querida; Não tenho interesse em casar com ninguém. *Ibid.*, p. 42, tradução nossa.

A oscilação entre o tom sério e o cômico é justamente o que faz com que o leitor/espectador não permaneça passivo perante o absurdo que o diálogo apresenta. Parece, de fato, que Miller busca mostrar que a linguagem não tem significados fixos e que o texto pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais este mesmo leitor/espectador deverá, inescapavelmente, participar.

Neste momento em que as coisas ainda oscilam e se desencontram, entram mais duas personagens: Phil, o *cameraman* que também não está ciente do que fará, e Sarah, a técnica de som, que entra em cena pedindo para usar o telefone de Emily. Quando Emily pergunta a Skip se há um médico para o homem a ser crucificado, sua resposta carrega uma das falas mais irônicas da peça, e que se relaciona centralmente com a crítica de Miller não só aos princípios “democráticos” do imperialismo norte-americano, mas mais oportunamente à crucificação que Bush endossaria *a posteriori*. Primeiro ele diz que em nenhum registro de crucificação há médicos presentes, sendo assim não se pode, segundo ele, distorcer o registro histórico. Em seguida, sua fala parece ser uma explícita referência à administração Bush: “SKIP: [...] And furthermore, I will not superimpose American mores on a dignified foreign people. The custom here is to crucify criminals, period! I am not about to condescend to these people with a foreign colonialist mentality”³⁷⁰.

Esta fala, segundo nos relata Bigsby (2013), sempre arrancava risos da plateia do Guthrie Theater, e fora acompanhada da Guerra do Golfo, do ataque ao Afeganistão e das preparações para a Guerra do Iraque. Uma novidade nefasta que se seguiu também é que George W. Bush Jr. autorizou e promoveu o primeiro ataque de drone já registrado, em 18 de junho de 2004. Não podemos omitir o fato de que na administração Obama (2009–2017) este método também se tornou o preferido para lidar com problemas. Segundo o crítico cultural Henry Giroux: “The technologies we produce are always and already

³⁷⁰ Eu não vou sobrepôr os costumes americanos a um povo estrangeiro digno. O costume aqui é crucificar os criminosos, ponto final. Não quero condescender essas pessoas com uma mentalidade colonialista estrangeira. *Ibid.*, p. 44, tradução nossa.

revealing of the desires that circulate within any given political and social order”³⁷¹.

A *Shoá* é um dos eventos trágicos que melhor confirmou esta premissa de Giroux, visto que o desenvolvimento das câmaras de gás (e do *Zyklon B*) aliado à medicina nazista, colocaram na ordem social o desejo político de aniquilar, com base “científica” judeus, homossexuais, ciganos, comunistas, deficientes físicos e mentais, e testemunhas de Jeová. Giroux lança uma outra pergunta que problematiza uma questão que também dialoga centralmente com o que detectamos em *Resurrection Blues*: “[...] has inhumane torture and barbarity been replaced by more “dignified” method of targeted assassination, as some would argue?”³⁷².

Na peça, o debate que se abre sobre isto profetizou o que a indústria da guerra fez e faria nos anos seguintes, e inclusive nos faz entender o alto investimento nas tecnologias de guerra.

A cena transcorre de maneira absurda (mas refletindo a preocupação da administração Bush Jr.) na qual Skip, Emily e Sarah passam a debater como humanizar o sofrimento do homem a ser crucificado. Sugerem-se coisas absurdas como que ele use um chapéu por conta do sol, que tome aspirina para dor ou mesmo um Tylenol caso ele seja alérgico ao primeiro remédio. O tom simultaneamente cômico e político ganha novamente intensidade quando Skip diz: “If you’re talking light drugs, okay, but we can’t have him staggering up to the cross or something. Especially in like dry states... Kansas or whatever”³⁷³.

A “secura” dos estados, diz respeito à presença de bebida alcoólica e sua menção, e encontra suas raízes nas *Prohibition Laws*³⁷⁴. Tais leis baniram em

³⁷¹ As tecnologias que produzimos são sempre e já reveladoras dos desejos que circulam dentro de qualquer ordem política e social. EVANS, Brad; GIROUX, Henry. *Disposable Futures: The Seduction of Violence in the Age of Spectacle*. San Francisco, CA: City Lights Books, 2015, p. 87, tradução nossa.

³⁷² “[...] A tortura desumana e a barbárie foram substituídas por um método mais “digno” de assassinato direcionado, como alguns argumentariam? Ibid., p. 88, tradução nossa.

³⁷³ Se você está falando de drogas leves, tudo bem, mas não podemos tê-lo cambaleando até a cruz ou algo assim. Especialmente em estados secos... Kansas ou o que seja. Ibid., p. 45, tradução nossa.

³⁷⁴ Um fato que chama atenção é que até hoje há Estados que mantêm condados com leis restritivas às bebidas alcoólicas. Os três mais proibitivos, em grande medida por conta do conservadorismo social, são *Kansas, Mississippi e Tennessee*. O mapa completo e atualizado com as restrições e proibições a bebidas

nível nacional a produção, o transporte, a importação, e obviamente a venda de bebidas alcoólicas nos Estados Unidos de 1920 a 1933. A referência chama a atenção, pois o Estado seco ao qual Skip se refere, Kansas, é aquele em que o voto é historicamente ligado aos republicanos (*red state*³⁷⁵) e o qual, como esperado, elegeu Bush como presidente. Assim como diversos Estados do Sul dos Estados Unidos, Kansas é um local em que conservadores, moralistas e cristãos radicais se concentram e que, a propósito, defenderam quase que irrestritamente Bush como o Messias na terra enquanto este era presidente.

Após a tentativa de Skip em racionalizar e humanizar o sofrimento fracassar, Emily se revolta e parece definitivamente querer desistir. É neste momento que, assim como em *Um Inimigo do Povo*, Emily tem seu trabalho e sua carreira ameaçados:

SKIP: [...] if you walk on this one you'd better forget about any more work from us! And probably most if not all the other agencies. Now that's candid. It's simply too late to get somebody else, and your career, I can assure you is a wipeout.

EMILY: You are threatening me, Skip.

SKIP: I'm in no way threatening, dear, but if I know Thomson, Weber, Macdean and Abramowitz a lawsuit is not out of the question, and you'll be total roadkill in the industry!³⁷⁶

Esta passagem demonstra o quanto o teórico político Sheldon Wolin (2008) foi certo ao definir a democracia como sendo corporativa e constituindo um poder totalitário, como exploramos no capítulo 1. Felix entra em cena e se entusiasma com Emily, e buscando ser cortês com aquela que o atrai, o General explica:

alcoólicas até o ano de 2017 encontra-se disponível em: <<https://www.alternet.org/drugs/where-prohibition-never-ended-america>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

³⁷⁵ CHINNI, DANTE; GIMPEL, James. *Our Patchwork Nation: the surprising truth about "real" America*. Gotham Books. Nova York: NY, 2011. Os '*red states*' são Estados em que o voto é predominantemente em apoio ao Partido Republicano, enquanto '*blue states*' são aqueles que apoiam sua contraparte, o Partido Democrata.

³⁷⁶ SKIP: [...] se você sair nessa, é melhor esquecer mais algum trabalho nosso! E provavelmente a maioria, se não todas as outras agências. Agora vou ser sincero. É simplesmente tarde demais para conseguir outra pessoa, e sua carreira, posso garantir a você, está exterminadora./ EMILY: Você está me ameaçando, Skip./ SKIP: Não estou ameaçando, querida, mas se conheço Thomson, Weber, Macdean e Abramowitz, uma ação judicial não está fora de questão e você estará acabada na indústria! MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 45-46, tradução nossa.

FELIX: Most of our people are peasants, you see. *A shake of the fist*. When the crops are good, people are content. *Points skyward*. But it's hardly rained for twenty-six months, so there is a certain amount of unrest; we have an old saying, "when the rain stops the crosses sprout." It is not something we enjoy, I assure you, but there is either order or chaos. Are you taken for dinner?³⁷⁷

A fala do General carrega humor justamente pelo duplo sentido contido no ditado que profere: *'quando a chuva para, as aflições brotam'*. Em inglês *'crosses'* pode também significar *'cruzes'* ou *'fraudes'*, o que pode dar outros sentidos ao ditado, com um tom político mais forte. Sendo assim, é possível também traduzir o ditado como *'quando a chuva para, as cruzes se erguem'*, buscando-se assim alguém para ser responsabilizado pelos problemas; ou *'quando a chuva para, as fraudes brotam'*, em alusão a ações que para as autoridades aparecem como mentiras, tentando-se evitar e desautorizar a revolução, tornando-a um crime.

O tom cômico da peça novamente se eleva e as personagens problematizam como levar Ralph até a cruz. Felix diz que normalmente os crucificados tomam tequila, e que ocasionalmente precisam ser carregados até a cruz. Skip rejeita a possibilidade de carregá-lo, pois isto seria blasfêmia nos Estados Unidos (outro elemento fortemente irônico inserido por Miller que satiriza os altos padrões morais dos americanos). Ainda atuando como um diretor de cena (da farsa que quer encenada), Skip aprofunda o trato da imagem a fim de manipular o real: "SKIP: [...] you could put it to him as a test of his faith that he not scream on camera. The camera, you see, tends to magnify everything and screaming on camera could easily seem in questionable taste"³⁷⁸.

³⁷⁷ FELIX: A maioria do nosso povo é camponesa, entende. *Um aperto de punho*. Quando as colheitas são boas, as pessoas ficam satisfeitas. *Aponta para o céu*. Mas quase não chove há 26 meses, então há uma certa quantidade de inquietação; nós temos um velho ditado: "quando a chuva pára, as fraudes/cruzes brotam". Não é algo que gostamos, eu te garanto, mas há ordem ou caos. Você já tem planos para o jantar? *Ibid.*, p. 47, tradução nossa.

³⁷⁸ SKIP: [...] você pode colocar para ele como um teste de fé que ele não grite diante das câmeras. A câmera, entende, tende a ampliar tudo e gritar poderia facilmente parecer questionável. *Ibid.*, p. 49, tradução nossa.

É interessante notar que o grito parece ser de gosto questionável, enquanto o feito, não. O argumento de Skip demonstra a natureza tragicômica de um evento cruel quando este diz que na imagem da crucificação original o crucificado sempre aparece pendurado em uma “*paz perfeita*”. Assim que Felix sai de cena, Henri diz à Emily que ela pode impedir o General: “HENRI: Couldn’t you try to dissuade him? Seriously – he can be very affected by good-looking women. He’s undergoing psychoanalysis now”³⁷⁹.

A comicidade de tal fala se dá por conta de que testemunhamos não a persona pública de um General seguro e autoritário, mas de alguém frágil e volúvel. A ironia está novamente presente justamente porque afirma-se o contrário do que se vê. Emily concorda em tentar dissuadir Felix, e sua fala final com Henri é bastante curiosa: “EMILY: Tell me, Henri, as a truth-loving philosopher – wouldn’t you gladly resign from the human race if only there was another one to belong to?/ HENRI: Oh, of course. But are we sure it would be any better?”³⁸⁰

Temos no fim desta cena a já mencionada *tentação da inocência*. Em um ímpeto em vangloriar-se de sua decisão, Emily interroga Henri sobre seu posicionamento em uma espécie de máxima sartreana de que “o inferno são os outros”. Já Henri, apesar de concordar, joga a responsabilidade para si mesmo, provando que, de fato, como nos diz Feldman, a reafirmação da responsabilidade *desperta o ser humano para sua responsabilidade sobre os outros*³⁸¹, e é esta expansão da consciência (tão presente em Miller) que promove profundas reflexões sobre o indivíduo e a sociedade. Estamos, portanto, em todos os sentidos, de volta à essência ibseniana de Arthur Miller fortemente politizada e inegavelmente necessária.

³⁷⁹ HENRI: Você não poderia tentar dissuadi-lo? Sério – ele pode ser muito afetado por mulheres bonitas. Ele está passando pela psicanálise agora. Ibid., p. 55, tradução nossa.

³⁸⁰ EMILY: Diga-me, Henri, como um filósofo que ama a verdade – você não se demitiria com prazer da raça humana se houvesse outra à qual pertencer?/ HENRI: Ah, claro. Mas temos a certeza de que seria melhor? Ibid., p. 56, tradução nossa.

³⁸¹ FELDMAN, Alexandre Daniel. *O Éden de Arthur Miller: Elementos bíblicos e existencialistas na peça A Criação do Mundo e Outros Negócios: seriedade e crítica em uma obra cômica*. 2006. 279 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 195.

CENA 3

A cena mantém o tom cômico e transcorre com a conversa entre Stanley (apóstolo de Ralph) e Felix. O General interroga Stanley a fim de saber sobre o paradeiro de Ralph. As respostas fornecidas por Stanley revelam a comicidade e o absurdo da situação, e dizem algo significativo sobre a Era Bush:

FELIX: We believe his name is Juan Manuel Francisco Frederico Ortuga de Oviedo. Although up in the villages some of them call him Ralph.

STANLEY: Possible. He changes names so he won't turn into like... you know... some kind of celebrity guru.³⁸²

O efeito cômico que Miller insere na fala de Stanley reside no fato de que o suposto salvador muda de nome, não para preservar sua essência e não ser perseguido, mas porque não quer se tornar uma celebridade. Em certo sentido, no entanto, o Messias já ganhara seu próprio *reality show* que seria transmitido pela sua crucificação. Felix aproveita a situação para fazer um pedido a Stanley: “FELIX, *some embarrassment*: I want to talk to him, Stanley. For personal reasons./ FELIX: I'm interested in discussing the whole situation. You understand?”³⁸³.

O duplo sentido contido na sonoridade da palavra ‘*whole*’ (*todo*), que pode ser entendido também com o sentido sexual de ‘*hole*’ (*buraco*), confirma que Miller tem, ao contrário do que afirmou Noël Coward, um forte senso de humor. A ambiguidade pode referir-se tanto à disfunção erétil do General (esfera privada) quanto a toda situação da sociedade em que Ralph ameaça o poder e a virilidade contidos na autoridade do General e seu comando do país (esfera coletiva). Felix indaga se Ralph quer ser crucificado, e Stanley diz que, de certa maneira, sim:

³⁸² FELIX: Nós acreditamos que o nome dele é Juan Manuel Francisco Frederico Ortuga de Oviedo. Embora nas aldeias, alguns deles o chamam de Ralph./ STANLEY: É possível. Ele muda de nome para não se transformar em... sabe... algum tipo de guru de celebridade. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 62, tradução nossa.

³⁸³ FELIX, *um pouco de vergonha*: Eu quero falar com ele, Stanley. Por motivos pessoais./ FELIX: Estou interessado em discutir a situação toda. Você entende? *Ibid.*, p. 64, tradução nossa.

STANLEY: Well, now that the revolution's practically gone, people are pretty ... you know... cynical about everything.

FELIX: What about it?

STANLEY: To see a man tortured for their sake... you know... that a man could actually like care that much about anything...³⁸⁴

Stanley revela que o próprio Ralph, que simboliza uma espécie de esperança, não aguenta a situação e o horror do local. O Messias é, então, descrito como alguém que é consciente dos problemas do país:

STANLEY: Well like – excuse the expression. – living in this country! Like when he takes a walk and sees some – some guy sending out eight-year-old daughters to work the streets, or those little kids a couple of weeks ago killing that old man for his shoes... Or, excuse the expression, the Army opening up on that farmers' demonstration last spring...

A fala de Stanley funciona como denúncia explícita das condições do país em que prostituição infantil, latrocínio e repressão policial são parte da vida cotidiana. A luz branca (ou Ralph) reaparece, iluminando tudo e causando certo pânico. Na realidade ela entra e sai de cena rapidamente, provavelmente para livrar Stanley da pressão do General.

CENA 4

Henri e Skip encontram-se no café e a conversa dos dois revela um dos aspectos mais prementes da Era Bush Jr (e que na verdade ganha forte expressão na Era Reagan): o *anti-intelectualismo*. Tal aspecto, explorado no capítulo 3, fica evidente quando Skip afirma não gostar de cultura ou de filosofia, mas sim do mercado. Henri diz ter visto a luz de Ralph, mas duvida de

³⁸⁴ STANLEY: Bem, agora que a revolução praticamente acabou, as pessoas estão bastante... você sabe... cínicas sobre tudo./ FELIX: E o que tem isso?/ STANLEY: Ver um homem torturado por causa deles... você sabe... que um homem pode realmente se importar tanto com qualquer coisa... Ibid., p. 66, tradução nossa.

sua própria percepção. Em aquilo que aparenta ser um devaneio, mas que na realidade é uma aguda reflexão e diagnóstico da realidade, Henri diz:

HENRI: [...] I am convinced now, apart from getting fed, most human activity – sports, opera, TV, movies, dressing up, dressing down – or just going for a walk – has no other purpose than to deliver us into the realm of the imagination. The imagination is a great hall where death, for example, turns into a painting, and a scream of pain becomes a song. The hall of the imagination is really where we usually live; and this is all right except for one thing -- to enter that hall one must leave one's real sorrow at the door and in its stead surround oneself with images and words and music that mimic anguish but is really drained of it -- no one has ever lost a leg from reading about a battle, or died of hearing the saddest song. *Close to tears*. And this is why...

HENRI, *overriding*: This is why this man should be hunted down and crucified; (...) Mr. Cheeseboro, if that kind of reverence for life should spread! Governments would collapse, armies disband, marriages disintegrate! Wherever we turned, our dead unfeeling shallowness would stare us in the face until we shriveled up with shame! No! – better to hunt him down and kill him and leave us in peace.³⁸⁵

Quando Henri diz que “a morte transforma-se em uma pintura e um grito de dor torna-se uma canção”, explicita-se simultaneamente a queda de valores éticos e morais em que o sentido de desolação e de lamento (*blues*) exige que “se deixe a verdadeira tristeza do lado de fora para cercar-se de imagens e palavras e música que imitam a angústia, mas está realmente desprovida dela”. Como ele diz ironicamente, o homem deve ser crucificado, pois “para onde

³⁸⁵ HENRI: [...] Estou convencido agora, além de ser alimentado, a maioria das atividades humanas – esportes, ópera, TV, cinema, arrumar-se, não arrumar-se – ou simplesmente dar um passeio – não tem outro propósito senão nos entregar ao reino da imaginação. A imaginação é um grande salão onde a morte, por exemplo, se transforma em uma pintura, e um grito de dor se torna uma canção. O salão da imaginação é realmente onde geralmente moramos; e está tudo bem, exceto por uma coisa – para entrar naquele salão, é preciso deixar a verdadeira tristeza à porta e, em seu lugar, cercar-se de imagens, palavras e músicas que imitam a angústia, mas que são realmente drenadas – ninguém jamais perdeu uma perna ao ler sobre uma batalha ou morreu ao ouvir a música mais triste. *Perto de lágrimas*. E é por isso que.../ HENRI, *falando por cima*: É por isso que este homem deve ser caçado e crucificado; (...) Sr. Cheeseboro, se esse tipo de reverência pela vida se espalhar! Os governos entrariam em colapso, os exércitos se dissolveriam, os casamentos se desintegrariam! Onde quer que nos virássemos, nossa superficialidade morta e insensível nos encararia de frente até nos encolhermos de vergonha! Não! – melhor caçá-lo, matá-lo e nos deixar em paz. *Ibid.*, p. 76, tradução nossa.

quer que nos voltemos, nossa superficialidade morta e insensível nos encararia de frente até que estremecêssemos de vergonha”. Essas palavras, que soam como um apelo e um lamento do próprio Miller, um Rooseveltiano entusiasta da solidariedade e da empatia, agora nos tempos de neoliberalismo encontrou como forma de crítica um lirismo raivoso e honesto. Na fala irônica de Henri a perspectiva da morte do Messias o livraria da responsabilidade de posteriormente precisar encarar sua ‘superficialidade morta e insensível’, ao mesmo tempo em que sua presença o angustia, pois o obriga a pensar e a se posicionar. A luz de Ralph que pode ser metaforicamente interpretada como a luz da caverna de Platão, o retira da letargia e da acomodação, ao mesmo tempo em que revela as veias abertas do país, sua situação e a própria condição da humanidade que está sartreanamente condenada à liberdade da escolha.

Henri pede que Skip vá embora e desista da crucificação. Ele coloca em termos claros a necessidade de se encontrar um bode expiatório, algo que os Estados Unidos fizeram na tentativa de responsabilizar um homem (ou um país?) pelos ataques em 11 de setembro de 2001: “HENRI: Our generals are outraged, a cageful of tigers roaring for meat! Somebody may get himself crucified – and not necessarily a man who has done anything. Do you want the responsibility for helping create that injustice!”³⁸⁶.

A fala de Henri explicita a dinâmica fortemente presente na era Bush, especialmente no momento em que culpar alguém era não somente uma questão de justiça, mas um ato patriótico. O jogo retórico envolvido nesta dinâmica é tão forte que, quando colocada em uma perspectiva histórica, revela-se um traço constante da própria sociedade estadunidense. Um dos estudos mais significativos sobre isto é o do historiador Richard Hofstadter, em seu seminal *The Paranoid Style in American Politics*³⁸⁷. O fato de que “Somebody may get himself crucified – and not necessarily a man who has

³⁸⁶ HENRI: Nossos generais estão indignados, uma gaiola de tigres rugindo por carne! Alguém pode ser crucificado – e não necessariamente um homem que fez alguma coisa. Você quer a responsabilidade por ajudar a criar essa injustiça! Ibid., p.77, tradução nossa.

³⁸⁷ HOFSTADTER, Richard. *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*. Nova York: Vintage Books, 2008.

done anything”³⁸⁸ denuncia a busca por um bode expiatório, o que marcou recorrentemente a história do país. O jornalista e acadêmico Victor Navasky comenta que:

The process of stigmatizing individuals as subversives, as agents of foreign power, as conspirators, as having rejected the American heritage, reassured middle Americans of their own patriotism. Americans have always defined themselves largely by what they are against: America is for Americans; go back to where you came from; the foreign, the different, the strange, the subversive should get out of town.³⁸⁹

Henri finalmente diz a Skip que este é responsável direto pela atrocidade que se aproxima, pois seu dinheiro pagou pela possibilidade de um ato nefasto. Henri termina a cena com uma fala que parece ter sido retirada de uma canção de *blues*: “HENRI: And so the poem continues, written in someone’s blood, and my country sinks one more inch into the grass, into the jungle, into the everlasting sea”³⁹⁰.

Sua declaração atesta a força devastadora do poder e do dinheiro como justificativas plausíveis para legitimar tudo. Pior do que justificar o uso de um poder devastador é não enxergar responsabilidade pelos efeitos mortíferos diretos ou indiretos. Quem assume a responsabilidade? Torna-se inevitável invocar brevemente um pequeno trecho do controverso poema *Somebody Blew Up America*, de Amiri Baraka, escrito em julho de 2002, no qual o dramaturgo/poeta/ativista questiona:

Who make money from war
Who make dough from fear and lies
Who want the world like it is

³⁸⁸ Alguém pode ser crucificado – e não necessariamente um homem que fez alguma coisa. *Ibid.*, p. 77. Tradução nossa.

³⁸⁹ O processo de estigmatizar os indivíduos como subversivos, como agentes do poder estrangeiro, como conspiradores, como tendo rejeitado a herança americana, reassegurou os americanos médios de seu próprio patriotismo. Os americanos sempre se definiram amplamente pelo que são contra: a América é para os americanos; volte para onde você veio; o estrangeiro, o diferente, o estranho, o subversivo deve sair da cidade. NAVASKY, Victor S. *Naming Names*. Nova York. Hill and Wang, 2003, p. 321, tradução nossa.

³⁹⁰ HENRI: E assim o poema continua, escrito no sangue de alguém, e meu país afunda mais uma polegada na grama, na selva, no mar eterno. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 78, tradução nossa.

Who want the world to be ruled by imperialism and
national
oppression and terror violence, and hunger and poverty.

Who is the ruler of Hell?
Who is the most powerful

Who you know ever
Seen God?

But everybody seen
The Devil³⁹¹

A base que alicerça o sistema enraíza-se profundamente no domínio da violência e da alienação. Parece que, de fato, o neoliberalismo e o capitalismo espetacular tornaram-se arenas em que o sangue é derramado, a moral é destruída e a ética desconsiderada. Como Henri diz, o poema continua, escrito no sangue de alguém, enquanto a humanidade mergulha na escuridão. De maneira similar, Baraka nomeia as atrocidades humanas e seu poema se aproxima também de um *blues*.

CENA 5

A contradição social do país estampa-se nesta cena que começa com Emily e o General comendo lagosta e tomando vinho. Emily diz que para que Felix supere a questão de sua impotência é necessário que ele também resolva a questão da crucificação. A impotência do General, que para o crítico cultural David Benedict³⁹², da revista Variety, “é um elemento que se reflete no título da peça e que jamais pode ser uma boa ideia para um drama”, pode, no entanto, ser entendida metaforicamente como a condição do próprio país e de seus cidadãos que se veem impotentes diante do sistema de poder e de violência do governo do General. Aliás, é a impotência que também age em cada uma das

³⁹¹ Quem ganha dinheiro com a guerra/ Que ganha pão do medo e mentiras/ Quem quer o mundo como ele está/ Quem quer que o mundo seja governado pelo imperialismo e opressão nacional, violência terrorista, e fome e pobreza./ Quem é o governante do inferno? Quem é o mais poderoso Quem você conhece que alguma vez viu Deus?/ Mas todo mundo viu o Diabo. O poema ‘*Somebody blew up America*’ (2002), de Amiri Baraka, encontra-se disponível na íntegra em: <<https://genius.com/Amiri-baraka-somebody-blew-up-america-annotated>>. Tradução nossa, acesso em: 21 dez. 2019.

³⁹² Artigo disponível em: <<http://variety.com/2006/legit/reviews/resurrection-blues-1200517761/>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

personagens que, ao final da peça, ficam com seus *blues*, talvez na esperança de que um dia a contraparte da impotência ressuscite.

Emily revela que sempre teve curiosidade sobre como homens poderosos fazem amor, e ameaça deixá-lo caso a crucificação seja mantida:

EMILY: Who exactly would want to kill you, Communists?

FELIX: The Party is split on this question. One side thinks somebody worse would replace me if I am eliminated.

EMILY: And I suppose the Right Wing people love you...

FELIX: Not all – some of them think I am not hard enough on the Communists... those might take a shot at me too. Then there are the narco-guerillas; with some we have an arrangement, it's no secret, but there are others who are not happy for various reasons.³⁹³

Neste diálogo Felix mostra a insegurança de seu partido com relação a saber qual nome dar à ameaça que o circunda. Quando Emily pergunta sobre a direita gostar dele, a resposta do General de que “com alguns nós temos um acordo” é bastante reveladora do próprio processo de envolvimento dos Estados Unidos, mais especificamente, de Ronald Reagan, no caso *Iran-Contra*, que exploramos no capítulo 1. Quando Felix diz que tem um acordo com alguns guerrilheiros do tráfico, torna-se inevitável lembrarmos-nos que agentes da CIA facilitaram o tráfico de armas para o Irã (no momento em que cidadãos americanos eram mantidos reféns pelo *Hezbollah*). Com o dinheiro que se obteve na venda de armas, o governo americano financiou os rebeldes anticomunistas de direita da Nicarágua, conhecidos como *Contras*, que lutavam contra a *Frente Sandinista de Libertação Nacional*. Vale lembrar que também Osama Bin Laden, o mentor dos ataques em 11 de setembro, outrora fora financiado, treinado e estimulado pelos Estados Unidos e por sua ajuda bélica.

Ao final da cena Emily faz um pedido especial ao General, que promete comemorar com ela o caso romântico dos dois: “EMILY: That's very touching.

³⁹³ EMILY: Quem exatamente quer te matar, comunistas?/ FELIX: O Partido está dividido nesta questão. Um lado acha que alguém pior me substituiria se eu fosse eliminado./ EMILY: E suponho que as pessoas da direita amem você.../ FELIX: Nem todos – alguns deles acham que eu não sou suficientemente duro com os comunistas... esses podem também atirar em mim. Depois, há as narco-guerrilhas; com alguns, temos um acordo, não é segredo, mas há outros que não ficam felizes por vários motivos. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 84, tradução nossa.

But first could we go into the mountains? I would like to see one of these villages where they love this Ralph fellow so. It's just an experience I've never had, have you? – to walk in a place full of love? [...]"³⁹⁴.

Esta fala, que inverte a lógica da situação, é um elemento satírico de peso que Miller insere, e que mostra que Emily sabe que o Messias representa, de fato, o prospecto da esperança. Em meio a um país devastado por tantos problemas Emily reconhece que o amor, ou qualquer que seja o atributo positivo, vem pela presença de Ralph.

CENA 6

A cena final da peça se passa na casa de Jeanine onde seu pai vai para conversar com ela. Henri diz que em breve Felix chegará, e sua fala nos lembra do *Patriot Act*³⁹⁵, endossado e encorajado pela administração Bush e que é também parte da celebrada tradição macarthista norte-americana, na qual o denunciamento é incentivado: "HENRI: [...] In any case, I'm not sure I can keep you from being arrested for harboring him and failing to turn him in"³⁹⁶.

O diálogo seguinte aprofunda o tom mais explicitamente político da peça, e aborda a questão do distanciamento da arena política e da inação por parte de Henri, cuja justificativa é também bastante reveladora do processo estrutural da sociedade no neoliberalismo:

JEANINE: Oh Papa, why do you go on caring so much when you know you will never act! You'll never stand up to these murderers!

HENRI: Act how! Who do I join! How can you go on repeating that political nonsense? There's no politics anymore, Jeanine –

³⁹⁴ EMILY: Isso é muito emocionante. Mas primeiro nós poderíamos ir para as montanhas? Eu gostaria de ver uma dessas aldeias onde eles amam esse sujeito de Ralph. É apenas uma experiência que nunca tive, você teve? – andar em um lugar cheio de amor? [...]. Ibid., p. 86, tradução nossa.

³⁹⁵ Ato assinado em 26 de outubro de 2001, em que cidadãos eram incentivados a denunciar pessoas suspeitas de terem ligação com o terrorismo, como já mencionado no capítulo 3.

³⁹⁶ HENRI: [...] De qualquer forma, não tenho certeza se posso impedir que você seja presa por abrigá-lo e por não entregá-lo. Ibid., p. 90, tradução nossa.

if you weren't so tough-minded you'd admit it! There is nothing, my dear, nothing but one's family, if one can call that a faith.³⁹⁷

A explicação de Henri reflete fortemente duas ideologias que o neoliberalismo e a direita consideram sagradas: o *individualismo* e o *afastamento da política*. O que mais chama a atenção nesta fala é o fato de que Henri pergunta a Jeanine a quem deve juntar-se, e sua resposta, sintomática do processo de desilusão política, revela também um sentimento de impotência. As lutas políticas coletivas dos anos 1960 deram lugar, nos anos 1970, ao narcisismo, especialmente pela figura dos *Yuppies*, e foram marcadas por uma mudança de preocupações de ordem pública para privada. Kleinknecht comenta que:

The seventies were marked by a shift from public to private concerns, from antiwar protests and civil rights marches to Transcendental Meditation, macrobiotic diets, jogging, and other vehicles of "self-actualization." Americans had been withdrawing into themselves since the end of World War II, as the rapid suburbanization of the country and other social forces disrupted ties to family and neighborhood that were vital to our sense of identity, and more and more employees became faceless and powerless drones in the corridors of huge corporations.³⁹⁸

O terreno da política passou a investir fortemente na esfera individual, e esse processo de despolitização é exposto e lamentado por Jeanine que relata que

³⁹⁷ JEANINE: Oh papai, por que você continua se importando tanto quando sabe que nunca vai agir! Você nunca vai enfrentar esses assassinos!/ HENRI: Agir como! Com quem eu me junto! Como você pode continuar repetindo esse absurdo político? Não há mais política, Jeanine – se você não fosse tão teimosa, admitiria! Não há nada, minha querida, nada a não ser a família, se alguém pode chamar isso de fé. *Ibid.*, p. 91, tradução nossa.

³⁹⁸ Os anos setenta foram marcados por uma mudança de preocupações públicas para privadas, de protestos contra a guerra e marchas pelos direitos civis para meditação transcendental, dietas macrobióticas, corrida e outros meios de "autorealização". Os americanos estavam se retirando para dentro de si mesmos desde o fim da Segunda Guerra Mundial, quando a rápida suburbanização do país e outras forças sociais romperam os laços com a família e os bairros, vitais para o nosso senso de identidade, e mais e mais funcionários se tornaram drones sem rosto e impotentes nos corredores de grandes corporações. KLEINKNECHT, William. *The Man Who Sold the World: Ronald Reagan and the Betrayal of Main Street America*. Nova York: Nation Books, 2008, p. xxi, tradução nossa.

uma vez seu pai a inspirara a lutar contra o regime opressivo de Felix, e que ela também se juntaria ao ele. Quando ela o encontrou na montanha, ele estava em sua barraca, com um rifle em seu colo, lendo Espinoza. Apesar da comicidade contida no pacifismo “revolucionário” de Henri, sua explicação reflete o processo de desmantelamento e enfraquecimento da esfera social e coletiva: “HENRI: The world will never again be changed by heroes; if I misled you I apologize to the depths of my heart. One must learn to live in the garden of one’s self”³⁹⁹.

Apesar do aparente niilismo e reclusão no “eu”, algo próximo do solipsismo sartreano que Miller tanto rejeitou em suas peças, a fala de Henri reflete fortemente a condição do sujeito dentro do neoliberalismo. A fala do empresário e agora professor e filósofo encontra ecos na *30ª palestra para as Humanidades de Jefferson* que Miller dera, na qual afirmou que: “The ultimate foundation of political power, of course, has never changed and it is the leader's willingness to resort to violence should the need arise. [...] Jesus Christ could not have beaten Hitler Germany or Imperial Japan into surrender”⁴⁰⁰.

A lucidez de Miller, ao mesmo tempo em que confessa a dificuldade de se fazer política, evidencia a justaposição do *poder* e da *violência*. A gestão Reagan (e, por extensão, a Bush) provou que o Estado e as políticas neoliberais abraçadas por ele exercem um poder totalitário sem precedentes. Tal poder, como o próprio Miller afirmou, não depende somente da boa vontade de um indivíduo (como Jesus Cristo, por exemplo), mas resistir ao mal e à tirania política requer mais do que fé ou determinação: requer poder prático, e esta é uma premissa que se comprova em *Resurrection*. Aliás, comentando a substância que dá corpo ao humor tão presente na peça, e explicitando a

³⁹⁹ HENRI: O mundo nunca mais será mudado por heróis; se eu te induzi ao erro, peço desculpas das profundezas do meu coração. É preciso aprender a viver no jardim de si mesmo. *Ibid.*, p. 91, tradução nossa.

⁴⁰⁰ A definitiva fundação do poder político, é claro, nunca mudou e é a disposição do líder de recorrer à violência, se necessário. [...] Jesus Cristo não poderia ter derrotado a Alemanha de Hitler ou o Japão Imperial. MILLER, Arthur. *On Politics and the Art of Acting*. Nova York: Viking, 2001, p. 80, tradução nossa.

relação dialética de sua construção com a estrutura social no capitalismo espetacular, Bigsby afirma:

Beneath the humour, the comic exaggerations, the vaudeville, in *Resurrection Blues*, is a genuine lament over the decay of principles, the tainted utopianism of a generation trading social concern for narcosis or self-interest. Inequity and suffering are met not with an engaged consciousness but anarchic violence or complacency. Radical change, once a moral imperative, now seems no more than a chimera. On the one hand is the rebel, trying to jump the rails of history with random violence, worn down slowly by the absurdity in which he collaborates; on the other are those paralyzed by self-doubt, distracting themselves with immediate pleasures or dreams of avarice, immured in their own egotism. The real, meanwhile, is reprocessed as entertainment, life transformed into lifestyle, pain aestheticized, suffering rendered as designer product.⁴⁰¹

Enquanto de um lado há aqueles que buscam progredir a alterar o *status quo*, há também aqueles que buscam conservá-lo. Entretanto, em uma cultura que reiteradamente prega e incentiva a despolitização e celebra o materialismo como fonte de prazer e também de necessidade, as lutas políticas e os imperativos morais de pensar o coletivo, cedem lugar a um narcisismo narcotizante em que o indivíduo (e não o coletivo) é merecedor de investimento. Esta é, em última instância, a regra de ouro do neoliberalismo, e que legitima a necessidade de se negligenciar a esfera social e coletiva, de maneira autoritária⁴⁰², ao mesmo tempo em que promove direta e

⁴⁰¹ Sob o humor, os exageros cômicos, o vaudeville, em *Resurrection Blues*, há um genuíno lamento pela decadência de princípios, o utopismo contaminado de uma geração que troca preocupação social por narcose ou interesse próprio. Desigualdade e sofrimento são confrontados não com uma consciência engajada, mas com violência ou complacência anárquica. A mudança radical, antes um imperativo moral, agora parece não mais que uma quimera. Por um lado está o rebelde, tentando pular os trilhos da história com violência aleatória, desgastado lentamente pelo absurdo em que ele colabora; por outro, os que estão paralisados pela dúvida, distraídos com prazeres imediatos ou sonhos de avarice, imersos no próprio egoísmo. Enquanto isso, o real é reprocessado como entretenimento, a vida transformada em estilo de vida, a dor estetizada, o sofrimento processado como produto de designer. BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: a critical study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 432, tradução nossa.

⁴⁰² Vale lembrar do slogan nada democrático de Margaret Thatcher, a quem chamava Milton Friedman de *Freedom Fighter* (Lutador da Liberdade), que afirmava categoricamente: *'There's no alternative'* [Não há alternativa], clamando que a economia de mercado era o único sistema que funcionava e que o debate sobre isso estava encerrado. Vale também documentar uma ocasião em que apesar de sua admiração pelo ditador chileno Augusto Pinochet, quando o economista austríaco-britânico e braço direito de Thatcher, Friedrich Von Hayek, sugeriu pela primeira vez que ela imitasse as políticas de

indiretamente a insensibilidade e a contraparte da solidariedade. Como Margaret Thatcher uma vez afirmara:

They are casting their problems on society. And, you know, there's no such thing as society. There are individual men and women and there are families. And no government can do anything except through people, and people must look after themselves first. It is our duty to look after ourselves and then, also, to look after our neighbours.⁴⁰³

A peça continua quando entram em cena Felix e Emily, contando que visitaram as vilas. O relato de Emily nos remete ao discurso idílico e patético de Reagan “It’s morning again in America”, que em meio ao caos social e político, proferiu um lirismo fantasioso: “EMILY: It’s like walking on the sky up there – the purity of the sunbeams... that strangely warm, icy air”⁴⁰⁴.

Ignora-se absolutamente o fato de que por trás da pureza dos raios de sol está a sombra da violência, da opressão, da pobreza etc. *Simulacro e realidade* andam tão próximos que parece que o sujeito do neoliberalismo já não possui a capacidade de distinguir ambos, e desta fusão emergem alienação e emburrecimento⁴⁰⁵. Felix diz estar convencido de que o homem é um santo, mas deixa clara sua intenção:

choque econômico do Chile na Grã Bretanha, Thatcher em fevereiro de 1982, explicou sem rodeios o problema em uma carta privada a seu guru intelectual: “Tenho certeza de que você vai concordar que, na Grã-Bretanha, com as nossas instituições democráticas e a necessidade de um alto grau de consentimento, algumas das medidas adotadas no Chile são bastante inaceitáveis: nossa reforma deve estar alinhada com nossas tradições e nossa Constituição”. In: KLEIN, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. Nova York: Henry Holt & Company, 2007, p.131, tradução nossa. [“I am sure you will agree that, in Britain with our democratic institutions and the need for a high degree of consent, some of the measures adopted in Chile are quite unacceptable. Our reform must be in line with our traditions and our Constitution”].

⁴⁰³ Eles estão lançando seus problemas na sociedade. E, você sabe, não existe isso de sociedade. Existem homens e mulheres individuais e há famílias. E nenhum governo pode fazer nada, exceto através das pessoas, e as pessoas devem cuidar de si mesmas primeiro. É nosso dever cuidar de nós mesmos e depois também cuidar de nossos vizinhos. Entrevista de Margaret Thatcher proferida em 23 de setembro de 1987 e transcrita por Douglas Keay, para a revista britânica *Woman’s Own*. Disponível em: <<http://www.margaretthatcher.org/document/106689>>. Tradução nossa, acesso em: 22 dez. 2019.

⁴⁰⁴ EMILY: É como andar no céu aqui em cima – a pureza dos raios de sol... aquele ar estranhamente quente e gelado. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 93, tradução nossa.

⁴⁰⁵ Conceito profundamente estudado pela historiadora Susan Jacoby (2009), sob a nomenclatura de ‘*The Dumbing Down of America*’. A referência a seu estudo encontra-se em nossa bibliografia.

FELIX, *charmingly to Jeanine*: [...] I have talked to a number of his people now and they say he has always told them to live in peace. Some of my own people say otherwise but I'm willing to leave it at that. What I want him to consider – I mean eventually, of course – is a place in the government.

JEANINE: In your government? Him?

FELIX: I'm serious. The military is not as stupid as maybe we've sometimes looked, Jeanine. We must get ready for some kind of democracy now that the revolution is finished. He could help us in that direction.⁴⁰⁶

Felix inverte a situação dizendo querer tornar Ralph um aliado do governo. A comicidade contida reside no fato de que o General declara que a revolução acabou, e tal fala nos faz lembrar de Theodora em *Mt. Morgan*, quando esta dissera que “Socialism is dead [...] And Christianity is finished, so [...] there is really nothing left to... to... except simplicity? To defend?⁴⁰⁷”. No entanto, ao contrário de Felix, Theodora se pergunta sobre a possibilidade de defender algo, enquanto o General busca uma estratégia de ação imediata, propondo formar uma aliança com aquele que vê como inimigo. Em *Um Inimigo do Povo* isto também acontece quando o prefeito Peter Stockmann, após ter demitido seu irmão Dr. Thomas Stockmann de seu posto como médico do balneário contaminado, promete reempregá-lo e refazer a aliança, contanto que o médico assine um documento declarando não haver perigo nas águas contaminadas.

Emily propõe ao General que este anuncie na televisão que Ralph não é mais um homem procurado, e a resposta de Felix é exatamente a mesma que o presidente Bush Jr. deu aos americanos e ao mundo:

⁴⁰⁶ FELIX, *charmosamente para Jeanine*: [...] conversei com várias pessoas agora e elas dizem que ele sempre lhes disse para viver em paz. Algumas pessoas dizem o contrário, mas estou disposto a deixar por isso mesmo. O que eu quero que ele considere – quero dizer, eventualmente, é claro – é um lugar no governo./ JEANINE: No seu governo? Ele?/ FELIX: Estou falando sério. As forças armadas não são tão idiotas quanto talvez pareçamos, Jeanine. Precisamos nos preparar para algum tipo de democracia agora que a revolução acabou. Ele poderia nos ajudar nesse sentido. MILLER, Arthur, op. cit., p. 94, tradução nossa.

⁴⁰⁷ O socialismo está morto [...] E o cristianismo está acabado, [...] então não sobra realmente nada... para... exceto simplicidade? Para defender? MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 104, tradução nossa.

FELIX: [...] I can't do that unless he agrees in advance to disarm his people...⁴⁰⁸

FELIX: They have tons of hidden arms, goddamit!⁴⁰⁹

FELIX: [...] I'm trying my best but the man is not just a hippie, he's also a guerilla...!⁴¹⁰

A fala de Felix de que o homem (sem nome) precisa ser desarmado, pois tem armas escondidas, parece ter sido proferida pelo próprio Bush Jr.:

Intelligence gathered by this and other governments leaves no doubt that the Iraq regime continues to possess and conceal some of the most lethal weapons ever devised. This regime has already used weapons of mass destruction against Iraq's neighbors and against Iraq's people.⁴¹¹

Henri também busca persuadir o General a declarar Ralph um homem livre, e sua resposta pode novamente ser entendida como uma afirmação irônica de Miller ao governo de Bush: “FELIX: [...] I am not turning this government into a farce!”⁴¹².

Vale lembrar que no mesmo ano da eleição de Bush Jr., Miller dera uma palestra em Praga, ainda em 2001, na qual denunciou abertamente que a eleição havia sido decidida pela Suprema Corte americana:

We've just had an election... and the man who won the election, lost. And the man who lost the election is the winner. And we are asking people to be rational about life... We are now in the process of forgetting, trying to forget what has happened, which

⁴⁰⁸ FELIX: [...] não posso fazer isso, a menos que ele concorde em desarmar seu povo... MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 95, tradução nossa.

⁴⁰⁹ FELIX: Eles têm toneladas de armas escondidas, caramba! Ibid., p. 96, tradução nossa.

⁴¹⁰ FELIX: [...] Estou tentando o meu melhor, mas o homem não é apenas um hippie, ele também é um guerrilheiro...! Ibid., p. 96, tradução nossa.

⁴¹¹ A inteligência reunida por este e outros governos não deixa dúvidas de que o regime do Iraque continua a possuir e ocultar algumas das armas mais letais já criadas. Este regime já usou armas de destruição em massa contra os vizinhos do Iraque e contra o povo do Iraque. Transcrição de parte do discurso de *'Ultimato de Guerra'*, de George Bush, no *Cross Hall* na Casa Branca, em 17 de março de 2003. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2003/mar/18/usa.iraq>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

⁴¹² [...] Eu não vou transformar este governo em uma farsa. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 96.

is that in the greatest democracy in the world a non-democratic election occurred.⁴¹³

A crítica assertiva de Miller com relação ao processo de racionalização da vida e de compreensão do que se passou na eleição Bush deixa evidente sua ironia. “Nós estamos agora no processo de esquecimento, tentando nos esquecer do que aconteceu” é uma fala que dialoga de maneira central com a despolitização contida no esquecimento, explicitamente denunciado por Felix, quando este diz “Look at it calmly – fifteen or twenty years after they kicked Nixon out of the White House he had one of the biggest funerals since Abraham Lincoln. Is that true or isn’t it⁴¹⁴?” ou “Believe me, Henri, in politics there is only one sacred rule – nobody clearly remembers anything⁴¹⁵”. A crítica do dramaturgo é mais do que um lamento (*blues*), ela é a denúncia de um processo estrutural cujas consequências são devastadoras. Henry Giroux, em um de seus maiores e mais importantes estudos, chamou este processo de *The Violence of Organized Forgetting*⁴¹⁶.

Miller não perdeu a oportunidade e prosseguiu sua fala criticando severamente os instintos antidemocráticos do partido republicano. Talvez o momento mais significativo de sua fala, e que nos ajuda a entender a profundidade política de *Resurrection Blues* seja este, em que Miller confessara aos ouvintes de sua palestra:

I must confess [...] that as a playwright I would then be flummoxed as to how to make plausible on the stage an organized stampede or partisans yelling to stop the count and in the same breath accusing the other side of trying to steal the

⁴¹³ Nós acabamos de ter uma eleição... e o homem que ganhou a eleição perdeu. E o homem que perdeu a eleição é o vencedor. E estamos pedindo às pessoas que sejam racionais em relação à vida... Estamos agora no processo de esquecer, tentando esquecer o que aconteceu, que é que na maior democracia do mundo ocorreu uma eleição não democrática. MILLER, Arthur. In: BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: 1962-2005*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013, p. 476, tradução nossa.

⁴¹⁴ FELIX: Eu discordo. Realmente. Veja com calma – quinze ou vinte anos depois de expulsaram Nixon da Casa Branca, ele teve um dos maiores funerais desde Abraham Lincoln. Isso é verdade ou não é? MILLER, Arthur. Op.cit., p. 23, tradução nossa.

⁴¹⁵ Acredite, Henri, na política há somente uma regra sagrada – ninguém se lembra claramente de nada. Idem, p. 23.

⁴¹⁶ GIROUX, Henry. *The Violence of Organized Forgetting: Thinking Beyond America's Disimagination Machine*. San Francisco: Open Media Series, 2014.

election. I can't imagine an audience taking this for anything but a satirical farce.⁴¹⁷

A forma e o conteúdo engendrado em *Resurrection* se relacionam fortemente com a declaração indignada e jocosa de Miller quando este diz que *o público a entenderia como uma farsa satírica*. A genialidade do dramaturgo na percepção do conteúdo político da farsa da eleição de Bush se traduziu na forma da peça, o que nos faz lembrar da máxima adorniana de que *forma é conteúdo sedimentado*. Ainda comparando a teatralidade da eleição do republicano e a questão dramatúrgica, Miller declara que:

An election, not unlike a classic play, has a certain strict form which requires that it pass through certain ordained steps to a logical conclusion. When, instead, the form dissolves and chaos reigns, what is left behind – no differently than in the theatre – is a sense in the audience of having been cheated and even mocked. After this last, most hallucinatory of our elections, it was said that in the end the system worked when clearly it hadn't at all.⁴¹⁸

Miller compara a estrutura formal de uma eleição àquela de uma peça clássica que precisa de regras de funcionamento. Quando ele diz que a forma se dissolve e o caos reina, o que sobra é um público trapaceado e até mesmo ridicularizado. É interessante a comparação que ele faz com a questão do teatro, pois é sabido que Miller sempre teve ressalvas com relação ao niilismo do assim chamado *teatro do absurdo*. Segundo Miller o caos niilista, sem forma, excluía o elemento humano, e isto o incomodava. De maneira análoga, o caos irracional da farsa eleitoral fora criticado severamente pelo dramaturgo

⁴¹⁷ Devo confessar [...] que, como dramaturgo, ficaria desconcertado sobre como tornar plausível no palco uma debandada ou partidários organizados gritando para parar a contagem e, ao mesmo tempo, acusando o outro lado de tentar roubar a eleição. Não consigo imaginar uma plateia aceitando isso por nada além de uma farsa satírica. MILLER, Arthur. *On Politics and the Art of Acting*. Nova York: Viking, 2001, p. 64, tradução nossa.

⁴¹⁸ Uma eleição, não muito diferente de uma peça clássica, tem uma certa forma estrita que exige que ela passe por certos passos ordenados para uma conclusão lógica. Quando, ao contrário, a forma se dissolve e o caos reina, o que é deixado para trás – não diferente do que no teatro – é um sentido no público de ter sido enganado e até mesmo zombado. Depois dessa última e mais alucinatória das nossas eleições, foi dito que, no final, o sistema funcionava quando claramente não funcionava. *Ibid.*, p. 67, tradução nossa.

que aprofundou suas críticas a Bush, e em especial à questão de sua *performance*. Na já supracitada Palestra de Jefferson Miller o criticou mais severamente:

As for Bush, now that he is President he seems to have learned not to sneer quite so much, and to cease furtively glancing left and right when leading up to a punch line, followed by a sharp nod to flash that he has successfully delivered it. This is bad acting because all this dire over-emphasis casts doubt on the text. Obviously, as the sparkly magic veil of actual power has descended upon him he has become more relaxed and confident, like an actor after he has read some hit reviews and knows the show is in for a run.⁴¹⁹

Comentando a palestra icônica de Miller, e sua ousadia em criticar abertamente dois políticos de peso na tradição republicana conservadora (Reagan e Bush Jr.), George Will, escrevendo para o *Jewish World Review*, relatou que a *auto-absorção do dramaturgo o torna imune ao constrangimento*⁴²⁰. Miller, que como Billington disse é um ironista selvagem, confidenciou a seu biógrafo, que ele já estava com 85 anos e não se importava com o que fossem falar, mesmo tendo o dramaturgo recebido um telefonema pouco antes de sua palestra pedindo que ele diminuísse o tom. A tentativa em dissuadi-lo foi, entretanto, em vão.

Miller detectou em Reagan e em Bush uma ênfase excessiva na atuação (imagem), e isto certamente revelou o abismo entre o que de fato era real, e o que era simulacro. Ainda contra as ações de Bush, Miller escreveu um artigo que nenhum veículo americano quis publicar. Na imprensa francesa, no entanto, Miller afirmou categoricamente que *comida*, ao invés de *bombas*, deveria ser jogada no Afeganistão.

Retornando à peça, Stanley entra em cena e revela que Ralph está indeciso sobre a crucificação, pois não quer decepcionar as pessoas. Jeanine se

⁴¹⁹ Quanto a Bush, agora que ele é presidente, ele parece ter aprendido a não zombar tanto, e a parar de olhar furtivamente para a esquerda e para a direita ao chegar a uma frase emblemática, seguido de um aceno agudo com a cabeça para sinalizar que ele entregou a mensagem com sucesso. Isso é atuação ruim, porque toda essa ênfase exagerada põe em dúvida o texto. Obviamente, quando o brilhante véu mágico do poder real desceu sobre ele, ele se tornou mais relaxado e confiante, como um ator depois de ler algumas críticas de sucesso e saber que o show está correndo bem. *Ibid.*, p. 74, tradução nossa.

⁴²⁰ Artigo de George Will "Enduring Arthur Miller: Oh, the Humanities!", publicado em *Jewish World Review*, em 10 de abril de 2001. Artigo completo disponível em: <<http://www.jewishworldreview.com/cols/will041001.asp>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

indigna e, exatamente nesta fala temos a crítica de Miller de que a atuação e a política andam juntas: “JEANINE: What’s wrong is that it changes him into one more shitty politician! Whatever he does he’ll do because it’s right, not to get people’s approval!”⁴²¹.

Jeanine critica o fato de que um indivíduo se submeta ao espetáculo (e à construção da imagem) para atingir um objetivo político. Um exemplo recente disto na maior cidade da América Latina, é o então prefeito da cidade de São Paulo, João Dória Jr., que para ganhar aprovação do povo vestiu-se de gari ou de peão de obras, fez vídeos demitindo funcionários e os colocava na rede social, além de propagandear e vender (como um leiloeiro) a cidade para estrangeiros interessados em investir no “crescimento” da cidade. Seu lema de gestão *“Cidade Linda”*, aliás, estampa sua visão política voltada não para programas sociais (*para “resolver” o problema da cracolândia em São Paulo o então prefeito enviou tropas da polícia*), educacionais (*houve corte e redução nas merendas escolares*) ou culturais (*a arte nos muros em diversos bairros foi apagada impiedosamente*), mas à estetização da cidade. A imagem ao “gosto burguês”, por fim, triunfa tiranamente e orienta a ação e cognição daqueles que vivem em um sistema que enxerga na imagem, e não na essência, algo a ser celebrado e promovido.

Na peça, quando Jeanine diz que *“o que quer que ele faça ele o fará porque é correto, não para conseguir a aprovação do povo”*, temos um lamento sobre como, de fato, o certo e o errado estão submetidos à aprovação das pessoas. Um questionamento que deve ser feito é: *sob quais fundamentos se apoiam o certo e o errado das pessoas em uma sociedade neoliberal, espetacular e conservadora?*

Stanley ressalta que a presença de Ralph deu novo ânimo ao povo: agora as pessoas fervem a água, elas escovam os dentes, há menos lixo nas ruas e a prostituição diminuiu. Apesar da presença de alguns elementos cômicos (como *escovar os dentes*, por exemplo), fica claro que Ralph promoveu uma mudança no comportamento da população. Felix pergunta o que o Messias pode querer

⁴²¹ JEANINE: O que há de errado é que isso o transforma em mais um político de merda! O que quer que ele faça, ele o fará porque é correto, não para conseguir a aprovação do povo! Ibid., p. 98, tradução nossa.

dele, e a resposta de Stanley expressa uma forte crítica aos neoliberais, e em especial às ações que foram promovidas e celebradas na Era Reagan contra os sindicalistas (e grevistas). O diálogo a seguir é bastante rico:

STANLEY: Well for one thing... I don't know like maybe let's say, if you like stopped – you know, like knocking off union organizers...

FELIX: I have no outstanding orders against organizers!

JEANINE: Of course not, they're all dead.

FELIX: I'm sorry, decent people don't join unions!

EMILY: I'm in a union.

FELIX: *You!*

EMILY, *smoothing his cheek*: Don't take it to heart, dear, it's only the Directors Guild of America.⁴²²

O diálogo deixa explícito o fato de que a Direita (e em especial os neoliberais) abominam organizações sindicais e os próprios sindicatos. Monbiot comenta que o que se busca, ao eliminar sindicatos, é a liberdade. E liberdade, pela lógica conservadora e neoliberal significa:

Freedom from trade unions and collective bargaining means the freedom to suppress wages. Freedom from regulation means the freedom to poison rivers, endanger workers, charge iniquitous rates of interest and design exotic financial instruments. Freedom from tax means freedom from the distribution of wealth that lifts people out of poverty⁴²³.

⁴²² STANLEY: Bem, por um lado... eu não sei tipo talvez digamos, se você tipo parasse - sabe, tipo de derrubar os organizadores do sindicato.../ FELIX: Não tenho ordens pendentes contra os organizadores!/ JEANINE: Claro que não, eles estão todos mortos./ FELIX: Desculpe, pessoas decentes não participam de sindicatos!/ EMILY: Eu estou em um sindicato./ FELIX: Você!/ EMILY, *acariciando a bochecha dele*: não leve a sério, querido, é apenas o Directors Guild of America. Ibid., p. 99, tradução nossa.

⁴²³ Liberdade de sindicatos e de negociação coletiva significa liberdade para suprimir salários. Liberdade de regulamentação significa a liberdade de envenenar rios, pôr em risco os trabalhadores, cobrar taxas de juros perversas e planejar instrumentos financeiros exóticos. Liberdade de tributação significa liberdade da distribuição de riqueza que tira as pessoas da pobreza. Tradução nossa. MONBIOT, George. *Neoliberalism – the ideology at the root of all our problems*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/15/neoliberalism-ideology-problem-george-monbiot>. Acesso em: 22 dez. 2019.

A fala jocosa de Felix de que *peessoas decentes não se associam a sindicatos* é bastante sintomática daqueles que raciocinam com uma mentalidade que privilegia e garante os direitos (muitas vezes de exploração) do empregador, e não do empregado. Este fenômeno curioso, para não dizer masoquista, vem cada vez mais conquistando adeptos (muitos dos quais são da própria classe trabalhadora) que consentem com o sucateamento e exploração de seu próprio trabalho. Quando Emily revela fazer parte de um sindicato Felix se surpreende, e a garota, para tranquilizá-lo, diz que ele não deve se preocupar, afinal sua associação é ao *Directors Guild of America*. Torna-se impossível não associar a referência sindical de Emily, '*Directors Guild of America*', ao sindicato do qual Ronald Reagan fizera parte, e no qual tornara-se presidente: o *Screen Actors Guild*⁴²⁴. Entretanto, e é justamente aí que reside outra forte ironia de Miller inserida na fala de Emily, o General não precisa *levar isto a sério*, talvez porque Reagan posteriormente rejeitaria o sindicato e se associaria ao conservadorismo.

Stanley pede que Felix e Emily saiam para que este tenha uma conversa particular com Jeanine. O diálogo que se segue lembra bastante o que encontramos em *Um Inimigo do Povo*:

STANLEY: A lot of the folks – they don't say it out loud, but they're hoping their village will be picked.

STANLEY: Well – like you know the honor of it and... well, the ah... property values.

STANLEY: Well, let's face it, once it's televised they'll be jamming in from the whole entire world to see where it happened. Tour buses bumper to bumper across the Andes to get to see his bloody drawers? Buy a souvenir fingernail, T-shirts, or one of his balls? It's a whole tax base thing, Jeanie, y'know? Like maybe a new school, roads, swimming pool, maybe even a casino and theme park – all that shit. I don't have to tell you, baby, these people have nothing.⁴²⁵

⁴²⁴ Mencionamos no capítulo 1, e vale a pena frisar novamente, o papel reacionário desempenhado por Reagan quando este era presidente da organização.

⁴²⁵ STANLEY: Muitas pessoas – elas não dizem isso em voz alta, mas esperam que a vila delas seja escolhida./ STANLEY: Bem – tipo você sabe a honra e... bem, os ah... valores da propriedade./ STANLEY: Bem, vamos ser sinceros, uma vez televisionados, eles vão se aglomerar do mundo inteiro para ver onde aconteceu. Ônibus de excursão de pára-choques a toda a Cordilheira dos Andes para ver suas malditas cuecas? Compre uma unha de lembrança, camiseta ou uma de suas bolas? É uma coisa toda de base

De maneira análoga a *Um Inimigo do Povo*, chega-se inclusive a cogitar a possibilidade de que o turismo local aumente e que as pessoas possam inclusive comprar *souvenirs* como lembrança da crucificação. Comentando a imoralidade do imperativo neoliberal, David Graeber afirma que:

O neoliberalismo sempre foi assolado por um paradoxo central. Nele, os imperativos econômicos devem ter prioridade sobre todos os outros. A própria política serve apenas para criar condições para o “crescimento da economia”, permitindo que a mágica do mercado aconteça. Todos os outros sonhos e esperanças – de igualdade, de segurança – devem ser sacrificados em prol do objetivo principal: a produtividade econômica.⁴²⁶

Portanto, em nome da assim chamada *produtividade econômica*, racionaliza-se e naturaliza-se tragicomicamente (no caso de *Resurrection*) não somente a importância, mas a necessidade da crucificação. A Era Bush Jr. também buscou racionalizar e naturalizar a necessidade em “crucificar” os países do ‘eixo do mal’, e em especial garantir a participação global pelas lentes da CNN, BBC, e de outros veículos midiáticos. Tudo, assim como em *Resurrection Blues* (que, vale lembrar, terminou de ser escrita antes do 11 de setembro), acompanhado de comerciais e propagandas de produtos. Miller, ao que indica, é de fato um visionário.

Stanley e Jeanine se convencem de que querem Ralph (que agora é Charley) vivo. Entra em cena a luz (Charley), mas se esvanecendo. Miller nos informa na rubrica que de longe ouve-se uma música sublime. Emily e Felix entram em cena, e começam os momentos finais da peça. O que se seguem são súplicas de cada uma das personagens para que o Messias retorne para a terra ou para que vá embora:

tributária, Jeanie, sabe? Tipo talvez uma nova escola, estradas, piscina, talvez até um cassino e um parque temático – toda essa merda. Eu não tenho que te dizer, baby, essas pessoas não têm nada. Ibid., p. 101, tradução nossa.

⁴²⁶ GRAEBER, David. *Um projeto de democracia: uma história, uma crise, um movimento*. Trad. Ana Beatriz Teixeira. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015, p. 270-271.

JEANINE: Whatever you decide you are my life and my hope, Darling.⁴²⁷

STANLEY: [...] just let it hang the way it is. Stand pat. Don't make your move, you know? Bleiben sie ruhig, baby; vaya con calma; ne t'en fais pas; spokoine-e gospodin; nin bu yao jaoji-dig?⁴²⁸

SKIP, *looking up*: Charles? You simply have to return, there's no question about it. I will only remind you that my agency has a signed contract with this government to televise your crucifixion and we have paid a substantial sum of money for the rights. I will forebear mentioning our stockholders, many of them widows and aged persons, who have in good faith bought shares in our company. I plead with you as a responsible, feeling person – show yourself and serve your legal sentence. I want to assure you that everyone from the top of my company to the bottom will be everlastingly grateful and will mourn your passing all the days of our lives.⁴²⁹

A comicidade das falas está permeada pelo desespero e pela tragédia iminente que será sentida pelos dois lados: o que defende a crucificação de Ralph e o que a rejeita. Enquanto as falas de Jeanine e Stanley apelam para uma decisão baseada naquilo que Ralph quer, com Stanley inclusive comicamente “falando em línguas”, a de Skip apela pateticamente para o dinheiro e para o prejuízo monetário que ele próprio terá. Em seu apelo idiótico Skip inclusive evoca as figuras dos acionistas que em “boa fé” compraram ações, e diz que Ralph precisa ser uma pessoa sensível e responsável. A inversão da lógica que Miller faz é genial, pois de fato o que se verifica na base diária é o sacrifício das pessoas (servidão voluntária) ao sistema. Ou seja: mesmo que pessoas sejam prejudicadas, feridas ou mortas, é preciso primeiro submeter-se

⁴²⁷ JEANINE: O que você decidir, você é minha vida e minha esperança, querido. Ibid., p. 105, tradução nossa.

⁴²⁸ STANLEY: [...] apenas deixe do jeito que está. Stand pat. Não faça a sua jogada, sabe? Bleiben sie ruhig, baby; vaya con calma; ne t'en fais pas; spokoine-e gospodin; nin bu yao jaoji-dig? Ibid., p. 105, tradução nossa.

⁴²⁹ SKIP, *olhando para cima*: Charles? Você simplesmente tem que voltar, não há dúvida sobre isso. Só lembrarei que minha agência possui um contrato assinado com este governo para televisionar sua crucificação e que pagamos uma quantia substancial em dinheiro pelos direitos. Vou deixar de mencionar nossos acionistas, muitos deles viúvos e idosos, que de boa fé compraram ações de nossa empresa. Eu peço a você como uma pessoa responsável e sensível – apresente-se e cumpra sua sentença legal. Eu quero te assegurar que todos, desde os do topo da minha empresa até os de baixo, serão eternamente gratos e lamentarão sua morte todos os dias de nossas vidas. Ibid., p. 107, tradução nossa.

à obediência ao sistema, que como um Deus raivoso, exige devoção e sacrifício incondicionais. É por isso que Skip, portanto, apela para a “responsabilidade” de Ralph perante os acionistas. Como tentativa final em convencê-lo a ser crucificado, o diretor promete que todos de sua empresa ficarão de luto por ele para sempre. É interessante notar que enquanto o apelo de Jeanine e Stanley dirige-se para o *outro*, o de Skip dirige-se para *si* próprio. Em dado momento da cena o tom cômico se intensifica novamente, ao mesmo tempo em que sua seriedade exige o fim da tirania:

FELIX: Tell him I'll call off the search and we can forget the whole thing if he goes away and never comes back!

SKIP: Goes away! – we have a contract, sir!

JEANINE, *furious*: And empty the jails, of course. And the torturers are to be prosecuted!

FELIX: What torturers?

JEANINE, *to Heaven*: Come down, Charley!

FELIX, *to Heaven*: Wait! Hold it! – Okay, you stay up there indefinitely, and I'll... fire the torturers.

SKIP: This is contractual breach! – he's got to come down.⁴³⁰

A força da ironia e do absurdo contido neste diálogo é justamente o que revela a essência do real. Jeanine exige que os torturadores sejam demitidos e, quando Felix finge não saber de nada, Jeanine utiliza-se de outro imperativo como ameaça “*Venha aqui para baixo, Charley!*”. Com medo da revolução e do caos, Felix recua diante do imperativo de Jeanine, e pede para que ele fique lá em cima, e que acatará às exigências da garota, mas recua em sua decisão:

FELIX, *to Jeanine*: That money will mean hundreds of Jobs...! *Upward*: I'm planning on school upgrading, health clinics, lots of improvements for the folks.⁴³¹

⁴³⁰ FELIX: Diga a ele que vou cancelar a busca e podemos esquecer a coisa toda se ele for embora e nunca mais voltar!/ SKIP: For embora! – nós temos um contrato, senhor!/ JEANINE, *furiosa*: E esvazie as prisões, é claro. E os torturadores devem ser processados!/ FELIX: Que torturadores?/ JEANINE, *para o céu*: Desça, Charley!/ FELIX, *para o céu*: Espera! Espera aí! – Okay, você fica a[i] em cima por tempo indeterminado, e eu vou... demitir os torturadores./ SKIP: Isso é violação contratual! – ele tem que descer. *Ibid.*, p. 106, tradução nossa.

FELIX: Don't worry about the country, Charley, I'll take care of it. You come down, you hear me? I'm talking syndication, this is one big pot of money! I'm talking new hotels, I'm talking new construction, I'm talking investment. You care about people? Come down and get crucified.⁴³²

Comportando-se como um político que agora preocupa-se com o bem-estar do povo, o General promete investir no povo e no país. Seu discurso, que agora contrapõe-se à sua atuação política no país até então, não convence nem Emily, junto à qual o General pretende ficar:

EMILY: I'm afraid I have to differ with my friend Skip, and my dear friend General Barrioux. – Wherever you are, Charley, I beg you stay there.

EMILY: Don't make me photograph you hanging from two sticks, I beg you, Charley! Stay where you are and you will live in all our imaginations where the great images never die. Wish you all the best, my dear... be well!⁴³³

Emily apela para que Ralph não a obrigue a fazer as imagens dele pendurado na cruz, e termina sua fala comicamente com frases feitas: *'você viverá na nossa imaginação onde as grandes imagens jamais morrem'* ou *'te desejo tudo de melhor, querido'*. Felizmente não é por sua decisão em apoiar a crucificação de Ralph, mas por sua decisão em apoiar sua liberdade que fecha suas falas na peça como uma autêntica *Miss Irony*.

As personagens são interrompidas com o barulho de um órgão tocando à distância e todos preparam-se para o adeus final: "STANLEY: Go away,

⁴³¹ FELIX, *para Jeanine*: Esse dinheiro significará centenas de empregos...! *Para cima*: estou planejando melhorar a escola, clínicas de saúde, muitas melhorias para o pessoal. Ibid., p. 108, tradução nossa.

⁴³² FELIX: Não se preocupe com o país, Charley, eu vou cuidar disso. Você desce, está me ouvindo? Estou falando de organização, este é um grande pote de dinheiro! Estou falando de novos hotéis, de novas construções, de investimentos. Você se importa com as pessoas? Desça e seja crucificado. Ibid., p. 110, tradução nossa.

⁴³³ EMILY: Receio ter que diferir do meu amigo Skip e meu querido amigo general Barrioux. – Onde você estiver, Charley, eu imploro que você fique aí./ EMILY: Não me faça fotografar você pendurado em duas varas, eu imploro, Charley! Fique onde está e você viverá em toda a nossa imaginação, onde as grandes imagens nunca morrem. Desejo-lhe as maiores felicidades, meu bem... fique bem. Ibid., p.111 tradução nossa.

Charley, before they all kill each other! You gotta give us a sign, baby, what's it gonna be!⁴³⁴”

A luz divina se apaga e todos estão, como a rubrica indica, “*chorando, imensamente aliviados e sentidos*”. Todos dizem adeus a Charley, com exceção de Skip, que sai de cena furioso, pois sua fonte promissora de sucesso e de dinheiro acabara de deixá-lo. Jeanine, ao invés de somente se despedir, pergunta se seria possível ele tentar retornar em outra ocasião, e as rubricas indicam algo interessante que reafirma a presença também do tom trágico da peça: “Silence. Henri takes Jeanine’s arm and they move; each of the others now leave the stage silently, in various directions, each alone”⁴³⁵.

O silêncio descrito na rubrica se impõe contra todo o falatório e tentativas de se justificar a barbárie, e assim como em Mt. Morgan, as personagens vão, uma a uma, deixando o palco. É um vazio que permanece no final, mas por apresentar o caminho que se trilhou até chegar nele, evidenciando não somente o que a sociedade é, mas o que ela poderia ser, a peça mantém uma admirável força política e filosófica. Comentando o final da peça, Mason nos diz que:

[...] the play concludes not with commitment but with trendy rhetoric held up to derision, and instead of ideals, Miller gives us commercial interests and Jeanine’s emptiness. He has set up the targets quite clearly: the flagrant exploitation of a nation by its military dictator, the capitalist greed that drives the advertising interests, the pointless compassion of the intellectual, the cynical paralysis of the revolutionary, and the general deceit and hypocrisy that suffice it all.⁴³⁶

⁴³⁴ STANLEY: Vá embora, Charley, antes que todos se matem! Você tem que nos dar um sinal, *baby*, como vai ser? Ibid., p.112, tradução nossa.

⁴³⁵ Silêncio. Henri pega o braço de Jeanine e eles se movem; cada um dos outros agora sai do palco silenciosamente, em várias direções, cada um sozinho. Ibid., p. 112, tradução nossa.

⁴³⁶ [...] a peça conclui não com comprometimento, mas com retórica da moda levada ao escárnio e, ao invés de ideais, Miller nos dá interesses comerciais e o vazio de Jeanine. Ele estabeleceu os objetivos com bastante clareza: a flagrante exploração de uma nação por seu ditador militar, a ganância capitalista que impulsiona os interesses publicitários, a compaixão sem sentido do intelectual, a paralisia cínica do revolucionário e o engano e hipocrisia gerais que satisfaz tudo. *Stone Tower: The Political Theater of Arthur Miller*. Michigan: The University of Michigan Press, 2011, p. 280, tradução nossa.

A peça se afasta do sacrifício das personagens como Joe Keller (de *All My Sons*) que se mata para tentar reparar seu erro, ou como John Proctor (de *The Crucible*), que faz o mesmo, mas buscando afirmar sua integridade e ligando-se fortemente à tragédia liberal. Emily, Felix, Henri, Jeanine e Skip são mais do que a contraparte das personagens clássicas de Miller, elas incorporam papéis sociais ao invés de se colocarem como agentes de ação independente. Miller parece mostrar que dentro das relações de poder no neoliberalismo, e mais especificamente no capitalismo espetacular, poucos ousam desafiar um sistema/ideologia que são dados como naturais, mas a faculdade do pensar e refletir, acontece (Jeanine e Henri são provas disto). Como afirma o escritor e ativista britânico George Monbiot, o sistema em que vivemos, para muitos, não possui nome⁴³⁷. Aprende-se a respeitá-lo e a falha em acompanhá-lo é sempre do indivíduo, nunca do sistema. Isto prova o quanto a ideologia fortemente apregoadada no reaganismo (neoliberalismo) da autoregulação do mercado, ou a teoria quase infantil do *Trickle Down*⁴³⁸, passam irrefletidas e inquestionadas.

A peça, no entanto, apesar de em um primeiro olhar parecer ser niilista, precisa ser olhada mais cautelosamente. *Contestar a função do dinheiro na política é a quintessência do reformismo*, como já dizia David Graeber, portanto, por mais que Miller apresente uma paralisação por parte das personagens ao final da peça, ele aponta caminhos e reflexões que podem e devem ser feitas. Talvez o fato de que as personagens optem pela inação seja porque Miller ateu-se fielmente ao retrato do ativismo político (ou da falta dele) em seu estágio mais triste (*blue*) dentro do capitalismo espetacular. Mas, a ressurreição (*ressurrection*) é sempre um caminho possível⁴³⁹.

⁴³⁷ Artigo de George Monbiot "*Neoliberalism – the ideology at the root of all our problems*", publicado no *The Guardian*, em 15 de abril de 2016. Artigo disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2016/apr/15/neoliberalism-ideology-problem-george-monbiot>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

⁴³⁸ Teoria popular já explorada em nossa tese, que em português é conhecida como '*Teoria do Gotejamento*', cuja crença é legitimar o capitalismo *laissez-faire* e os mais ricos. Parte-se do pressuposto de que basicamente quem está no topo (os ricos) ajudarão quem está mais embaixo (os pobres). Assim, é necessário incentivar grandes empresários a ganhar muito dinheiro para que estes possam proporcionar oportunidades aos mais pobres. Assim, remetendo ao nome de tal crença, gotejam-se os lucros e oportunidades aos que estão mais embaixo economicamente na sociedade. Tais ideias surgem da doutrina econômica de livre mercado radical de Milton Friedman.

⁴³⁹ O movimento *Occupy Wall Street*, por exemplo, iniciado em 17 de setembro de 2011, mostrou que a mobilização política coletiva ainda pode ser um instrumento de importantes mudanças.

O próprio Miller, oito anos após a estreia da peça, comentando sobre o fato de que ela ainda não chegara a Nova York, argumenta genialmente sobre o próprio estado do teatro nos Estados Unidos para o *Daily Telegraph*:

These things need to be said, and I just decided to be the person who said them... In no way do I regret the message of the play. If it sounds like despair, on some days it seems that way... There is a problem with the way [the US] is run, with the values of our society... It's not the country that rejects my play, it's some people in this country, and they are the ones who represent the ruling establishment I am criticizing... In the Midwest, the audiences have been wonderful. They live in the real world. They know what is going on. Most of my plays have been rejected to start with. *The Crucible* was destroyed first time out. It was the same with *All My Sons*. Every other critic condemned it. Why? I rather imagine that it is because they are attuned to entertainment. That's part of the culture we are dealing with: entertainment for profit. When society and its ills are brought onto the stage, they don't know what to do about it. Until they see the aesthetic of the play, that is not just a political tract, they are at a loss. And that takes time... I will certainly try to bring *Resurrection* to Broadway, but will I find a producer willing to put it on?... I have the name: but it costs so much to do anything in the theatre now. But we should take the risk. I still have faith in the American people. They will come to listen, and in the end the culture will get turned around, because they will turn it around.⁴⁴⁰

É interessante notar que Miller nunca perdeu a esperança no povo americano, como ele mesmo afirmou. Se ele assim o fizesse, certamente se tornaria um

⁴⁴⁰ Essas coisas precisam ser ditas, e eu apenas decidi ser a pessoa que as disse... De maneira alguma me arrependo da mensagem da peça. Se parece desespero, em alguns dias é assim que parece... Há um problema com o modo como os Estados Unidos é administrado, com os valores da nossa sociedade... Não é o país que rejeita a minha peça, são algumas pessoas neste país, e são eles que representam o *establishment* governante que estou criticando... No Centro-Oeste, o público tem sido maravilhoso. Eles vivem no mundo real. Eles sabem o que está acontecendo. A maioria das minhas peças foi rejeitada logo de cara. *As Bruxas de Salém* foi destruída logo na primeira vez. O mesmo aconteceu com *Todos Eram Meus Filhos*. Todos os outros críticos condenaram. Por quê? Eu prefiro imaginar que é porque eles estão em sintonia com o entretenimento. Isso é parte da cultura com a qual estamos lidando: entretenimento com fins lucrativos. Quando a sociedade e seus males são trazidos ao palco, eles não sabem o que fazer em relação a isso. Até que vejam a estética da peça, que não é apenas um panfleto político, eles ficam perdidos. E isso leva tempo... Certamente eu vou tentar trazer *Ressurrection* para a Broadway, mas encontrarei um produtor disposto a colocar a peça lá?... Eu tenho o nome: mas custa muito fazer algo no teatro agora. Mas devemos correr o risco. Eu ainda tenho fé no povo americano. Eles virão para ouvir e, no final, a cultura será revertida, porque eles vão revertê-la. Tradução nossa. Entrevista de Miller ao *Daily Telegraph*, concedida ao jornalista Charles Laurence, em 25 de agosto de 2002. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/4728594/Americas-nagging-conscience.html>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

niilista. Seu teatro é feito *a partir de e para* se pensar nas questões humanas e seu atrelamento à realidade sócio-histórica e política. A crítica de Miller ao alinhamento do teatro ao comercialismo e seu distanciamento de tal ideologia, de certa forma o colocou um pouco à margem das produções americanas (algo que no exterior, em especial na Inglaterra, se provou o contrário). Portanto, escrever uma peça na contracorrente do gosto e das preferências predominantes torna-se um ato de resistência.

Somente com ironia, como o próprio Miller soube captar magistralmente, é possível pensar, refletir e buscar caminhos para transformar uma sociedade tão paradoxal como a atual:

[...] irony is the essential and characteristic mode of Miller's work. The theater of irony is the theater of denial, staging the refusal to embrace an idea or a position, moving always toward skepticism and detachment, and so leading to stalemate.⁴⁴¹

Ao mesmo tempo em que aparentemente há um 'beco sem saída' em *Resurrection Blues*, seu denunciamento da dinâmica da sociedade atrelada ao capitalismo espetacular joga luz no processo que constitui tal dinâmica. Mesmo que o final da peça possa à primeira vista parecer niilista, o caminho que a trama e as personagens percorrem aponta para a busca de sentido, e revela que há possibilidade de transformação. O uso da palavra no teatro de Miller especialmente do tom irônico contribui fortemente para que o leitor/espectador saia da letargia e oscile também nos extremos do trágico e do cômico, o que amplia sentimentos e reflexões. O tom cômico também se coloca no final quando Stanley olha para o alto e diz a Ralph que quando ele quiser tomar um chá ou um vinho, será sempre bem-vindo em sua casa.

Se Ralph (Charley) é de fato o Messias, as personagens desistem da salvação; se sua estatura messiânica é metafórica, e ele representa a libertação e a

⁴⁴¹ [...] a ironia é o modo essencial e característico do trabalho de Miller. O teatro da ironia é o teatro da negação, encenando a recusa em adotar uma ideia ou uma posição, movendo-se sempre em direção ao ceticismo e ao desapego e, assim, levando ao impasse. MASON, Jeffrey. *Arthur Miller's Ironic Resurrection*. In: BLOOM, Harold (ed). *Bloom's Modern Critical Views: Arthur Miller*. Nova York: Chelsea House, 2007, p. 165, tradução nossa.

mudança da sociedade, rejeita-se o ativismo. Ao que parece a peça aponta para o fato de que o mundo, na situação em que se encontra, não está preparado nem para a redenção e nem para a revolução... por enquanto.

4.4 – PERSONAGENS A SERVIÇO DO ESPETÁCULO

As personagens de *Resurrection Blues* são, conforme já mencionado, bastante diferentes das personagens clássicas de Miller, como Joe Keller, Willy Loman ou John Proctor. Há pontos em que elas se filiam à tradição milleriana (em relação à tentativa de manter a inocência, por exemplo), mas há pontos em que se afastam do que Miller normalmente faz.

A relação dialética entre o conteúdo do qual Miller trata e a construção das personagens é algo que aponta não somente um diagnóstico, mas também um prognóstico (*assim como Mt. Morgan*) do que viria posteriormente. O que ajuda a mover o enredo é a discussão sobre crucificar ou não crucificar Ralph, e enquanto algumas personagens estão a serviço do espetáculo (e do lucro que se obtém a partir dele), outras lançam elementos éticos e morais para reflexão. É, portanto, na relação de embate entre as personagens que se evidencia de um lado a busca pela manutenção do *status quo* (com Felix, Skip e o Capitão) e de outro a possibilidade da transformação (com Henri, Jeanine e Emily). O que pauta tais debates, decisões e posicionamentos pessoais revela a própria dinâmica da sociedade em que o dinheiro é o imperativo e a ética e a moral submetem-se a eles para serem validadas.

Felix é certamente uma das figuras mais interessantes da peça, e que é um forte representante da anti-intelectualidade tão fortemente presente na Era Bush:

FELIX: Maybe you read too many books – life is complicated, but underneath the principle has never changed since the Romans – fuck them before they can fuck you.⁴⁴²

⁴⁴² FELIX: Talvez você leia livros demais – a vida é complicada, no fundo o princípio nunca mudou desde os romanos – foda com eles antes que eles possam foder com você. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 8, tradução nossa.

FELIX: Yes. Please. – But I must tell you, it always amazes me how you gave up everything to just read books and think. Frankly, I have never understood it. But go ahead...⁴⁴³

Esta fala, que em grande medida nos remete à de Lyman (em *Mt. Morgan*) de que “the first law of life is betrayal”⁴⁴⁴, mostra a percepção de Miller de que o indivíduo sempre saberá justificar suas ações. No espectro da ideologia neoliberal esta fala é mais sintomática ainda, pois ela revela a busca em naturalizar e normalizar qualquer ato que seja ética ou moralmente questionável em detrimento da busca pelo lucro. O desprezo de Felix quando acusa seu primo de ler livros demais também encontra frequentes reverberações nos discursos de muitos conservadores, especialmente naqueles que enxergam nos estudos e na intelectualidade uma fonte de ameaça. A historiadora americana Susan Jacoby (2009) comenta que:

By 1980, popular identification of intellectualism with the left was such that right-wing intellectuals who provided much of the ideology for the Reagan administration were able to advance the fiction – so important first to Reagan and, twenty years later, to the election of Bush the younger – that the so-called elites consist entirely of liberals opposed to old-fashioned American values of traditional religion, unquestioning patriotism, and pulling oneself up by one’s bootstraps. Conservative intellectuals mastered an art that liberals never did: they somehow managed to present themselves as an aggrieved minority even while feasting [...].⁴⁴⁵

⁴⁴³ FELIX: Sim. Por favor. – Mas preciso te dizer, sempre me surpreende como você desistiu de tudo para apenas ler livros e pensar. Francamente, eu nunca entendi. Mas vá em frente... Ibid., p. 11, tradução nossa.

⁴⁴⁴ A primeira lei da vida é a da traição. MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 2006, p. 66.

⁴⁴⁵ Em 1980, a identificação popular do intelectualismo com a esquerda era tal que intelectuais de direita os quais forneceram grande parte da ideologia para o governo Reagan conseguiram avançar na ficção – tão importante primeiro para Reagan e, vinte anos depois, para a eleição de Bush Jr. – que as assim chamadas elites consistem inteiramente de liberais que se opõem aos valores americanos antiquados da religião tradicional, do patriotismo inquestionável e de se elevar pelas próprias botas. Os intelectuais conservadores dominaram uma arte que os liberais nunca conseguiram: eles de alguma maneira conseguiram se apresentar como uma minoria ressentida, mesmo enquanto festejavam [...]. JACOBY, Susan. *The Age of American Unreason*. Nova York: Vintage Books, 2009, p. 290, tradução nossa.

Jacoby (2009) também menciona que mesmo durante a Era McCarthy, quando intelectuais eram chamados para denunciar nomes ao *Comitê de Atividades Antiamericanas*, o ataque a intelectuais como liberais e a liberais como comunistas-viajantes⁴⁴⁶ fora liderado principalmente por políticos não intelectuais e anti-intelectuais da direita (apesar de, por vezes, terem sido ajudados por ex-comunistas ou informantes). A rejeição à intelectualidade, portanto, tornara-se uma prática comum e algo próximo a um dever patriótico, visto que a intelectualidade foi em grande medida associada à esquerda, e, portanto, ao antiamericanismo.

A personagem Felix que nos é mostrada é a figura que está abaixo do título de General, com seus medos, gostos, inseguranças e segredos. Ao invés de nos defrontarmos com uma retórica política (como vemos muitas vezes na figura de Peter Stockmann, o prefeito de *Um Inimigo do Povo*), encontramos as ambições e cinismos que governam as ideias da personagem, e isto a torna uma personagem cômica. As fraquezas e inseguranças do tirano que governa o país em questão expõem comicamente a contradição entre *discurso* e *ação*. Em outras palavras, Miller denuncia a *performance* deste político. A era Bush e a Reagan foram mestres no trato da imagem da realidade, conseguindo assim subjugar povos e culturas, além de afirmar um imperialismo de natureza absolutamente fraturada e quase cômica (como a que Miller utilizou na peça).

JEANINE

Jeanine, que teve a espinha esmagada em uma tentativa de suicídio, é a personagem mais familiar à tradição milleriana: ela possui uma consciência mais ampla dos imperativos sociais, especialmente em um país que falhou em ter a revolução. Como opção à desolação, a garota tenta se suicidar e tal ato é ironizado por ela mesma no prólogo (“In this country even a successful suicide is difficult”⁴⁴⁷). Quando Ralph aparece para Jeanine no momento em que esta atentava contra sua própria vida, a fé também aparece junto ao rapaz, trazendo a possibilidade de se resgatar uma sociedade decadente em que a revolução

⁴⁴⁶ O termo em inglês é *fellow traveler* e faz referência aos que se simpatizavam com o comunismo.

⁴⁴⁷ Neste país, até um suicídio bem-sucedido é difícil. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 1, tradução nossa.

falhou. A resposta de Miller parece indicar um caminho mais politizado em que a fé não passa ilesa pelos ditames do neoliberalismo e da vontade humana de poder.

Similarmente, a gestão Bush Jr. utilizou-se fortemente do apoio da direita cristã fundamentalista, que submeteu sua assim chamada “fé” no Messias (desta vez nascido em Connecticut) para promover e financiar a cruzada contra o eixo do mal, apoiando irrestritamente o novo “ator” da Casa Branca. Um documentário de extrema relevância sobre este assunto, que denuncia o uso da retórica política justaposta à religiosa para iniciar crianças ao evangelho e ao apoio à militarização é *Jesus Camp*⁴⁴⁸, de Heidi Ewing e de Rachel Grady. Nele testemunhamos crianças que participam de um acampamento de verão que objetiva preparar a próxima geração de ativistas políticos cristãos conservadores. Sob o comando da pastora Becky Fischer, crianças dedicam horas de rezas a George W. Bush e a Deus, além de cultos evangélicos nos quais crianças entram em transe e *falam em línguas*⁴⁴⁹, sentindo, segundo nos diz a pastora, a presença do Espírito Santo. Tal entidade que organizou o acampamento, segundo o documentário deixa claro, quer legitimar o poder de Bush, reforçando a necessidade da guerra e da evangelização do mundo, ao mesmo tempo em que contempla o patriotismo incentivado no momento pós-ataentado de 2001. Um dos críticos mais ferozes em relação à gestão belicista e no desmascaramento da farsa da eleição de Bush é Michael Moore e seu genial e premiado documentário *Fahrenheit 11 de setembro*⁴⁵⁰.

HENRI

⁴⁴⁸ Produzido em 2006, o documentário foi indicado ao Oscar, e ganhou prêmios no *Tribeca Film Festival*, no *Silverdocs Documentary Festival*, no *Chicago Film Critics Association Awards*, na *Alliance of Women Film Journalists*, no *Central Ohio Film Critics Association*, e outros no exterior.

⁴⁴⁹ *Falar em línguas* é um termo popular dentro do léxico Protestante e se refere a um fenômeno que se desdobra em *glossolalia religiosa* (situação em que uma pessoa emite sons e palavras ininteligíveis ou sem nexos, e que eventualmente se tornariam compreensíveis a quem possui o dom da interpretação), ou em *xenoglossia* (situação em que a pessoa profere palavras em uma língua desconhecida do ouvinte, mas cuja existência é real, podendo esta língua ser viva ou morta). O fenômeno é admitido como algo autêntico por pentecostais e neopentecostais, mas é, em larga escala, refutado pela Igreja Presbiteriana.

⁴⁵⁰ Produzido em 2004, o documentário ganhou a *Palma de Ouro*, o *Critics' Choice Award*, *People's Choice Award* e outros prêmios mundo afora. Alguns de seus livros mais importantes com relação à crítica à Era Bush encontram-se nas referências bibliográficas.

Henri é um homem que se aposentou do ramo farmacêutico e, como ele próprio definiu: “parou de fingir ser um empresário”. Henri agora é professor e filósofo, e dá palestras sobre tragédia. Apesar de sua utopia e idealismo terem sido dissolvidos pela crueza da realidade, é justamente Ralph que reacende sua esperança de mudança:

HENRI: Felix is not stupid, Jeanine – he knows your spine was crushed, it could only have been this man’s hand on you that has brought you to life like this.⁴⁵¹

HENRI, *to the light*. Whoever you are! – I thank you for my daughter’s return to life. And before your loving heart I apologize for ignoring her for so many years, and for having led her in my blind pride to the brink of destruction.⁴⁵²

Enquanto Henri diz que o homem é a esperança, Felix diz que ele é a esperança porque dará a eles setenta e cinco milhões de dólares, pois isto lhes possibilitará irrigar toda a parte leste do país: “FELIX: My God, we once had an estimate to irrigate the entire eastern half of the country and that was only thirteen million!⁴⁵³”.

Uma pergunta que surge neste momento, pensando nas possibilidades de tradução do vocábulo ‘*eastern*’ em língua inglesa, é se Miller não fez um jogo de palavras, uma referência irônica à parte leste de Berlim, na Alemanha que, durante a Guerra Fria permaneceu como o bloco comunista que também deveria ser “irrigado” pela democracia capitalista, ou se a referência é somente literal.

Henri parece ter se afastado da ideia de revolução e de mudança radical da sociedade por conta da dificuldade dos tempos atuais, e diz a seu primo que: “HENRI: These are not my guerillas, my guerillas were foolish, idealistic people,

⁴⁵¹ HENRI: Felix não é idiota, Jeanine – ele sabe que sua coluna foi esmagada, só poderia ter sido a mão desse homem em você que te trouxe à vida assim. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 90, tradução nossa.

⁴⁵² HENRI, *para a luz*: Quem quer que você seja! – Eu agradeço pelo retorno da minha filha à vida. E diante do seu coração amoroso peço desculpas por tê-la ignorado por tantos anos e por tê-la levado em meu orgulho cego à beira da destruição. Ibid., p. 109, tradução nossa.

⁴⁵³ FELIX: Meu Deus, uma vez tínhamos uma estimativa para irrigar toda a metade oriental (metade do leste) do país e isso era apenas treze milhões! Ibid., p. 22, tradução nossa.

but the hope of the world! These people now are cynical and stupid enough to deal narcotics!"⁴⁵⁴

Sua crítica denuncia o cinismo, a estupidez e a total despolitização do momento atual. Henri admite que suas guerrilhas eram tolas e compostas por idealistas, mas que representavam a esperança do mundo. Este sentimento desolador que se traduz na figura de Henri é capturado magistralmente pelo dramaturgo americano Robert Patrick em *Kennedy's Children* (1975) e, aqui no Brasil, por Millôr Fernandes com sua peça *Os órfãos de Jânio* (1980).

CAPITÃO

O capitão é uma figura curiosa e cômica que faz interferências nas cenas com *slogans* dos produtos que Henri vende. Ele sente que sua vida e de sua família têm mais qualidade justamente por conta dos produtos que consome, e celebra pateticamente o sucesso de Henri como empresário:

CAPTAIN: I'm honored, sir. My wife and daughter are taking "Schultz's" every month!

CAPTAIN: You also have very good pills for the malaria.

CAPTAIN, *patting his own stomach*: Also you have the best for the gas... "Schultz's!"⁴⁵⁵

Esta personagem em certo sentido incorpora a obediência e não questiona os valores da sociedade em que está. Miller a transforma em uma personagem cômica justamente por esta expor sua intimidade (no caso em que aponta que tinha gases e que fora curado pelo medicamento de Henri). Sua posição de capitão, que sequer tem um nome próprio, o torna um cumpridor de ordens que pouco ou nada tem a dizer sobre o meio em que age (o que o transforma em mais um Eichmann em meio a tantos). Sendo assim, a contribuição que ele dá

⁴⁵⁴ HENRI: Essas não são minhas guerrilhas, minhas guerrilhas eram pessoas tolas, idealistas, mas a esperança do mundo! Essas pessoas agora são cínicas e idiotas o suficiente para lidar com narcóticos! Ibid., p. 15, tradução nossa.

⁴⁵⁵ CAPITÃO: Estou honrado, senhor. Minha esposa e filha estão tomando "Schultz" todos os meses!/ CAPITÃO: Você também tem pílulas muito boas para a malária./ CAPITÃO, *dando tapinhas no próprio estômago*: Você também tem o melhor para gases... "Schultz's"! Ibid., p. 30, tradução nossa.

à peça é despejando clichês e *slogans* de remédios, e são esses que atestam quanto sua qualidade de vida aumentou.

SKIP

Tendo estudado em Princeton e declarando que seu interesse principal são os *negócios* e o *mercado*, e não *filosofia* e a *cultura*, Skip, junto a Felix, é a personagem a quem Miller atribui falas mais próximas do ideário conservador e neoliberal da direita. Incorporando fortemente a anti-intelectualidade (também presente em Felix), quando entra em cena e conhece Henri, reclama que o filósofo está atrapalhando seu trabalho. Quando se dirige à Emily naturaliza a questão da pena de morte no país e principalmente sua participação no evento: “SKIP: I’m no more responsible than Matthew, Mark, Luke and John were for Jesus’ torture”⁴⁵⁶.

A defesa que Skip faz da crucificação tem sempre como foco seu lucro e daqueles que também se beneficiarão com ela. Em certo momento da peça, como já mencionamos na análise do enredo, ele apela para o Messias pedindo que ele seja uma pessoa responsável e que seja crucificado para não desapontar os acionistas. A comicidade da personagem está justamente em suas falas que expõem a lógica absurda do mercado que atropela todo e qualquer resquício de valores éticos e morais, confirmando a proposição da historiadora americana Ellen Wood⁴⁵⁷ de que *democracia* e *capitalismo* estão definitivamente em posições antagônicas.

STANLEY

Stanley é uma personagem também bastante cômica, e que é essencial como contraponto ao conservadorismo e à violência endossada por Felix e por Skip. Ao falar de si mesmo ao General, o apóstolo de Ralph coloca-se ironicamente da seguinte forma:

⁴⁵⁶ SKIP: Eu não sou mais responsável do que Mateus, Marcos, Lucas e João foram pela tortura de Jesus. Ibid., p. 77, tradução nossa.

⁴⁵⁷ Mencionamos anteriormente seu trabalho seminal *Democracia contra Capitalismo*. A referência completa encontra-se nas referências bibliográficas.

STANLEY: ... I better fill you in before I answer that. I've ruined my life believing in things; I spent two and a half years in India in an ashram; I've been into everything from dope to alcohol to alfalfa therapy to Rolfing to Buddhism to total vegetarianism, which I'm into now [...]⁴⁵⁸

A fala de Stanley reflete fortemente as filosofias e o espiritualismo que se presentificaram na figura dos *hippies* nos anos 1960 e que foram criticados por Lyman, em *Mt. Morgan*. Quando Miller atribui esta fala à personagem Stanley, a comicidade encontra-se justamente na confissão da falta de rumo da personagem que decidiu acreditar em ideologias. Os conservadores são aqueles que normalmente criticam os liberais por suas utopias e ideologias, enquanto privilegiam a ação, e não ideias, como molas propulsoras da economia e da vida. Sendo assim, descartam o raciocínio ético e moral por conta da “necessidade” imposta pelo mercado/economia/dinheiro em agir e sobreviver.

A própria fala de Stanley é recheada por marcadores discursivos que são reveladores: “STANLEY: Well for one thing... I don't know like maybe let's say, if you like stopped – you know, like knocking off union organizers...”⁴⁵⁹

Os marcadores discursivos utilizados por Stanley são reveladores porque mostram não só o aspecto identitário (sua fala se aproxima àquela típica dos californianos – local em que o movimento *hippie* se concentrou fortemente), mas também a questão cognitiva:

Previous research has suggested that filled pauses "may inform listeners that the speaker needs a pause to collect his or her thoughts or block the listener from taking the speaker's turn away." Scientists believe it's a reflection of "the processing of complex thoughts." Though representations in pop culture might

⁴⁵⁸ STANLEY:... é melhor eu te informar antes de responder. Arruinei minha vida acreditando nas coisas; Passei dois anos e meio na Índia em um ashram; Eu já estive em tudo, desde drogas, álcool, terapia com alfafa, Rolfing, budismo, até vegetarianismo total, no qual estou agora [...]. MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 59, tradução nossa.

⁴⁵⁹ STANLEY: Bem, por um lado... eu não sei tipo talvez digamos, se você tipo parasse - sabe, tipo de derrubar os organizadores do sindicato... Ibid., p. 99, tradução e grifos nossos.

have us think otherwise, previous research suggests people in authoritative roles often make use of them.⁴⁶⁰

O modo como Miller construiu a fala de Stanley revela tanto seu estilo próximo ao de um *hippie* (pelo *que* fala e por *como* fala), como também, segundo a perspectiva do artigo de Ryan Jacobs, pode sugerir a hipótese de que ele tem pensamentos complexos (não somente pelo que fala, mas também por seu uso de marcadores discursivos), e isto o opõe fortemente à ideologia de Felix e de Skip, e certamente ao preconceito dos conservadores em relação aos *hippies*.

PHIL

Phil é uma personagem de curta participação na peça, mas tem um posicionamento que chama atenção. Quando entra em cena, demonstra que não sabe que do que se trata a “campanha publicitária” da qual participará como *cameraman*. Ao descobrir, expressa sua indignação com humor para Skip: “PHIL: I always knew you were gutsy, but doesn't this crowd insanity? You're not serious, are you?”⁴⁶¹.

Phil, no entanto, tem uma indignação que quando colocada em prática, submete-se à autoridade. Na cena da despedida final de Charley, seu posicionamento ambíguo fica evidente:

PHIL: Speaking for the crew – Sees Skip react... this is not a strike! *To the light*. But we'd appreciate it a lot if you, you know,

⁴⁶⁰ Pesquisas anteriores sugeriram que pausas preenchidas "podem informar os ouvintes que o interlocutor precisa de uma pausa para reunir seus pensamentos ou impedir que o ouvinte retire a vez do interlocutor". Os cientistas acreditam que é um reflexo do "processamento de pensamentos complexos". Embora representações na cultura *pop* possam nos fazer pensar o contrário, pesquisas anteriores sugerem que pessoas no papel de autoridade geralmente as utilizam. Tradução nossa. *The functions of 'um', 'like', 'you know'*. Artigo de Ryan Jacob publicado em 15 de maio de 2014 na revista *Pacific Standard*. Disponível em: <<https://psmag.com/social-justice/um-like-know-language-words-valley-girl-81572>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

⁴⁶¹ PHIL: Eu sempre soube que você era corajoso, mas isso não conta como insanidade? Você não está falando sério, está? MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006, p. 44, tradução nossa.

just didn't show... Sees *Skip react*. We're ready to go as the contract calls for! But.... *Upward*: well, that's the message.⁴⁶²

Phil, que se encontra confuso com qual posicionamento tomar, na realidade esboça uma reação contrária à crucificação, mas acaba falando o que Skip quer ouvir, justamente porque a rubrica indica que na medida em que fala confere a reação daquele que está no comando do trabalho. Como um cidadão comum, mediano, ele age para garantir seu emprego, negando até seu próprio posicionamento.

EMILY

Emily é aquela que consegue convencer o General a não seguir adiante com a execução. Emily, assim como Skip, enxerga o mundo pelas lentes das campanhas publicitárias, e chega ao local sem saber o que filmará. Quando descobre do que se trata de fato, Emily parece ter uma crise de consciência e passa alguns momentos da peça referindo-se a si mesma como *Miss Irony Mud* ou *Emily Mud*. Quando resolve telefonar para a mãe, a conversa que se esperava ser sobre as implicações morais e éticas do crime que possivelmente se desenrolaria, versa sobre sua vida pessoal: “EMILY, *in phone*: [...] Listen, I left in such a hurry I forgot my cleaning woman doesn't come today so could you go over and feed my cats?”⁴⁶³ e “EMILY: [...] I said he's not Jewish as far as I know!”⁴⁶⁴.

As falas, que na verdade não confrontam as implicações da possível crucificação, e menos ainda a natureza humana, agora revelam uma justificativa para talvez aceitar fazer parte de tal ato: “EMILY: [...] – Of course

⁴⁶² PHIL: Falando pela equipe – *vê Skip reagir*... isso não é uma greve! *Para a luz*: Mas gostaríamos muito que você, você sabe, simplesmente não aparecesse... *vê Skip reagir*. Estamos prontos para seguir conforme o contrato exige! Mas.... *Para cima*: bem, essa é a mensagem. Ibid., p. 109, tradução nossa.

⁴⁶³ EMILY, *no telefone*: (...) Escute, eu saí com tanta pressa que esqueci que minha faxineira não vem hoje, então você poderia ir lá e alimentar meus gatos? Ibid., p. 41, tradução nossa.

⁴⁶⁴ EMILY: [...] eu disse que ele não é judeu até onde eu sei. Ibid., p. 42, tradução nossa.

it's a problem for me! I'd be on the next plane but I just signed for my new apartment and I was depending totally on this check"⁴⁶⁵.

Apesar de Emily posteriormente posicionar-se contra a crucificação, suas falas indicam que talvez isto pudesse não ter sido assim. Emily decide fazer uma análise de sua vida amorosa ainda na conversa por telefone com sua mãe, quando deveria estar discutindo sobre aceitar ou não participar da crucificação:

"EMILY: [...] What marry? – I should marry Max Fleisher? I'm not sure it was him anyway. – Mother, please will you listen dear; I have no interest in marrying anybody"⁴⁶⁶.

Sua reflexão e seu balanço da vida pessoal e amorosa continuam. Sarah, após utilizar o telefone e descobrir que está grávida, recebe os cumprimentos por parte de Emily: "EMILY: I'm so glad for you! I mean you look so happy and I'm all fucked up!"⁴⁶⁷.

Logo depois Emily aceita sair com o General para um jantar em casal, talvez para que sua vida pessoal não seja um fracasso, e Henri tenta convencê-la de que ela tem o poder de mudar tudo isso, pois o General é um homem vulnerável no que diz respeito às mulheres. Por isso dissemos que possivelmente não fosse a tentativa de alterar sua vida pessoal tendo um encontro romântico com Felix, *Miss Mud*, apesar de sua indignação, talvez também permanecesse na inação frente à crucificação.

RALPH

Ralph é certamente uma figura que, apesar de semipresente, é simbolicamente, onipresente e central à peça. Conhecido por seus vários

EMILY: [...] Claro que é um problema para mim! Eu estaria no próximo avião, mas acabei de assinar um contrato para o meu novo apartamento e dependia totalmente desse dinheiro. Ibid., p.42, tradução nossa.

⁴⁶⁶ EMILY: [...] o que casar? – Eu deveria me casar com Max Fleisher? Eu não tenho certeza se era ele de qualquer maneira. – Mãe, por favor, ouça, querida; Não tenho interesse em casar com ninguém. Ibid., p. 42, tradução nossa.

⁴⁶⁷ EMILY: Estou tão feliz por você! Quero dizer, você parece tão feliz e estou toda fodida! Ibid., p. 55, tradução nossa.

nomes (Ralph, Jack, Vladimir, Francisco, Herby, Charley ou, segundo o General: Juan Manuel Francisco Frederico Ortuga de Oviedo) o Messias chora, fala em línguas (talvez sueco, russo, ou alemão), conta piadas, conversa sobre mulheres e tem mau cheiro como todas as pessoas. O fato de que ele é colocado quase como um ser humano, apesar de atravessar paredes e de possivelmente ter curado Jeanine de seu acidente, é algo que confere comicidade à sua figura. Miller o transforma simultaneamente em uma figura mítica e real que espalha sementes do que uns chamam de revolução e outros de amor. É justamente esta figura de diversos nomes o símbolo máximo da esperança de transformação em um país abatido por ditadura, violência, prostituição, pobreza e crimes. A presença praticamente ausente do Messias na peça, quando pensada no contexto em que Miller a escrevera, isto é, na era Bush Jr., nos faz pensar se de fato a sociedade está preparada para uma mudança. Em um momento no qual a direita cristã ganhou força apoiando irrestritamente o poder militar dos Estados Unidos, se surgisse alguém prometendo libertar o país da opressão, o que aconteceria com tal figura? A peça, com seu tom tragicômico nos mostra que nem a redenção e nem a revolução encontrariam uma recepção propícia. Pensando na figuração de Ralph, que se dá por uma luz, é inevitável não fazer comparações com a “luz” que entra na caverna, no mito de Platão. O jornalista e pensador político Chris Hedges comenta:

In *The Republic*, Plato imagines human beings chained for the duration of their lives in an underground cave, knowing nothing but darkness. Their gaze is confined to the cave wall, upon which shadows of the world are thrown. They believe these flickering shadows are reality. If, Plato writes, one of these prisoners is freed and brought into the sunlight, he will suffer great pain. Blinded by the glare, he is unable to see anything and longs for the familiar darkness. But eventually his eyes adjust to the light. The illusion of the tiny shadows is obliterated. He confronts the immensity, chaos, and confusion of reality. The world is no longer drawn in simple silhouettes. But he is despised when he returns to the cave. He is unable to see in the dark as he used to. Those who never left the cave ridicule

him and swear never to go into the light lest they be blinded as well⁴⁶⁸.

É interessante notar que, de fato, a luz (Ralph) causa dor nas personagens de *Resurrection*: para Felix e para Skip, ela é a ameaça de poder e da ordem estabelecidos pela violência e pelo reforço de tal fator. Felix teme perder sua autoridade (por algum momento a perdera a nível privado, com sua disfunção erétil), e Skip teme perder dinheiro. Henri, em alguma medida também sente dor e em dado momento da peça diz que “This is why this man should be hunted down and crucified [...] Wherever we turned, our dead unfeeling shallowness would stare us in the face until we shriveled up with shame! No! – better to hunt him down and kill him and leave us in peace”⁴⁶⁹. A declaração de Henri mostra que pode ser doloroso demais (além de vergonhoso) enxergar a si próprio e a suas escolhas. Jeanine, ao tentar se suicidar, é salva pela luz, e é forçada a reavaliar suas crenças que a colocam frente à sua frustração de que a revolução já não é mais possível. É com a possibilidade da luz (de *Ralph* ou a *platônica*), que, corroborando a fala de Chris Hedges, se confronta “*the immensity, chaos, and confusion of reality*”.

Em certo sentido, em *Monte Morgan* esta ideia também está presente, quando Lyman diz:

We’re all in a cave... [...] ... where we entered to make love or money or fame. It’s dark in here, as dark as sleep, and each one moves blindly, searching for another, to touch, hoping to

⁴⁶⁸ Na *República*, Platão imagina seres humanos acorrentados por toda a vida em uma caverna subterrânea, conhecendo apenas a escuridão. O olhar deles está confinado à parede da caverna, sobre a qual são lançadas sombras do mundo. Eles acreditam que essas sombras oscilantes são a realidade. Se, Platão escreve, um desses prisioneiros é libertado e trazido à luz do sol, ele sofrerá muita dor. Cego pelo brilho, ele é incapaz de ver qualquer coisa e anseia pela escuridão familiar. Mas, eventualmente, seus olhos se ajustam à luz. A ilusão das minúsculas sombras é apagada. Ele confronta a imensidão, caos e confusão da realidade. O mundo não é mais desenhado em silhuetas simples. Mas ele é desprezado quando ele retorna à caverna. Ele é incapaz de ver no escuro como costumava. Aqueles que nunca deixaram a caverna o ridicularizam e juram nunca entrar na luz, para que também não fiquem cegos. HEDGES, Chris. *Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*. Nova York: Nationbooks, 2009, p.14.

⁴⁶⁹ É por isso que este homem deve ser caçado e crucificado [...] Onde quer que nos virássemos, nossa superficialidade morta e insensível nos encararia de frente até nos encolhermos de vergonha! Não! – melhor caçá-lo, matá-lo e nos deixar em paz. *Ibid.*, p. 76, tradução nossa.

touch and afraid; and hoping, and afraid. [...] So now... now that we're here... what are we going to say?⁴⁷⁰

Esta reflexão sobre o mito da caverna levando em consideração também a fala de Lyman, em *Monte Morgan*, nos faz pensar que Miller, ao trazer o “absurdo” da luz (Ralph) ao palco, nos traz uma das reflexões mais importantes e necessárias para o nosso tempo: se a luz, que simbolicamente traz o conhecimento, o progresso e a evolução, se oferecesse a nós, o que o homem faria com ela? A resposta dada pelas personagens da peça, apesar de estarem de alguma maneira paralisadas, as engaja em discussões (por vezes cômicas, por vezes trágicas) e fazem com que o leitor/espectador reflita sobre a própria dinâmica da sociedade e sobre a sua possibilidade de transformação, mesmo que a escuridão da caverna seja sedutora.

⁴⁷⁰ Estamos todos em uma caverna [...] onde entramos para fazer amor, dinheiro ou fama. Está escuro aqui, escuro como o sono, e cada um se move cegamente, procurando pelo outro, para tocar, esperando tocar e com medo [...] e tendo esperança e com medo. Então agora [...] agora que estamos aqui... o que vamos dizer? MILLER, Arthur. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999, p. 47-48, tradução nossa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para que possamos compreender os tempos atuais em que a democracia tem suas bases e princípios ameaçados, correndo sérios riscos de extinção, precisamos olhar com cautela não somente para o que se apresenta agora, mas também buscar as raízes desse processo. O atual cenário pós-democrático vivido por países como Brasil, Bolívia, Chile, Peru, Estados Unidos, França e tantos outros em que o neoliberalismo marca presença precisa ser estudado para que pensemos no futuro. Os tempos atuais têm sido movidos pelo triunfo da irracionalidade e pelo questionamento do conceito de verdade⁴⁷¹.

Neste contexto de distorção da verdade e, em especial, de fatos históricos, Jair Messias Bolsonaro, presidente do Brasil, “é atualmente o adversário mais poderoso que a democracia brasileira enfrenta em meio século”⁴⁷². Sua eleição em 2018 permitiu que muitos fascistas, racistas, homofóbicos, misóginos, xenófobos e tudo o que há de pior para uma existência plural, saísse do esgoto da história e tomasse voz novamente. O que se verifica atualmente é um cenário em que pessoas com pensamentos retrógrados e excludentes se manifestam pública e inescrupulosamente em defesa de uma ideologia nefasta. O projeto neoliberal de caráter reacionário e conservador encabeçado por Bolsonaro é mais um dentre tantos dos que estão aparecendo no espectro da direita radical no mundo todo. Dessa forma, vê-se que as garantias fundamentais e os direitos previstos na Constituição tornaram-se os principais limites ao exercício do poder por parte deste espectro político. Por este motivo, os recentes líderes da direita no mundo todo, de Marine LePen a Bolsonaro⁴⁷³,

⁴⁷¹ Kakutani (2018) teorizou sobre a *A Morte da Verdade* nos tempos atuais em que temos a prevalência de: *fake news* (ou *fatos alternativos*, como Trump os chama), *ciência fake* (antivacinadores, negadores de mudanças climáticas, terraplanistas e criacionistas), *história fake* (negacionistas do Holocausto e da Ditadura, revisionistas e supremacistas), e *Pessoas Fake* (contas falsas em redes sociais que simulam apoio a figuras políticas, os *trolls* russos que ajudaram eleger figuras como Donald Trump, e, ao que tudo indica, Jair Bolsonaro). A referência a seu estudo está em nossa bibliografia. Recentemente seu estudo foi publicado em língua portuguesa no Brasil sob o título de *A Morte da Verdade: Notas Sobre a Mentira na Era Trump*, pela Editora Intrínseca.

⁴⁷² MOUNK, Yascha. *O povo contra a democracia: por que nossa liberdade corre perigo e como salvá-la*. Trad. Cássio de Arantes Leite e Débora Landsberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 3.

⁴⁷³ Da mesma maneira que Hitler dizia admirar o genocídio americano contra os nativos, Bolsonaro também apoia a matança de liderança indígena e refere-se a negros como *quilombolas que não servem nem para procriar*. O ex-capitão reformado tem, segundo seu assessor, uma opinião polêmica demais para ser dita em público sobre a morte de Marielle Franco, vereadora negra, feminista e defensora de

passando por Berlusconi e Trump, esforçam-se para modificar a Constituição e as leis de seus países para que o exercício do poder possa simultaneamente atender a uma agenda de reacionarismo autoritário neoliberal e satisfazer patologias políticas suprimidas pelo que a democracia conseguia frear até um passado relativamente recente.

Para David Neiwert, autor de um dos estudos mais elogiados e importantes da atualidade, *Alt-America: The Rise of the Radical Right in the Age of Trump*, a eleição de Donald Trump⁴⁷⁴ ao cargo de presidente aparece como “[...] the logical end result of a yearslong series of assaults by the American right, not just on American liberalism but on democratic institutions themselves”⁴⁷⁵. De maneira similar, Bolsonaro também aparece como um resultado lógico de diversos ataques à democracia e à pluralidade, ao mesmo tempo em que é um sintoma do neoliberalismo cuja natureza antidemocrática e autoritária – típica de figuras que defendem a ditadura e a violência, e caso do próprio ex-capitão reformado – aniquila qualquer possibilidade de diálogo.

Pensar, portanto, no estado atual de coisas requer uma análise retrospectiva do movimento conservador cuja emergência, como os historiadores Ronald Story e Bruce Laurie nos lembram é, “The central story of American politics since World War II [...]”⁴⁷⁶, e que também marca presença no Brasil atual. Tal movimento ganhou força justamente com as políticas neoliberais e, segundo

direitos humanos do PSOL assassinada em 2018, mesmo quando fatos recentes parecem apontar para uma conexão entre o crime e pessoas ligadas a seu círculo familiar. *‘Opinião de Bolsonaro sobre morte de Marielle seria polêmica demais, diz assessor’*, por Thais Bilenky. Artigo disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/03/opiniao-de-bolsonaro-sobre-morte-de-marielle-seria-polemica-demais-diz-assessor.shtml>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

⁴⁷⁴ Donald Trump eleger-se em uma plataforma que prometia construir muros e cercas, realizar deportações, ao mesmo tempo em que prometia trazer de volta uma América que nunca existiu, por meio da retrotopia contida em *‘Make America Great Again’*. Além disso, sua campanha ficou marcada por misoginia contra Hillary Clinton, racismo contra o ativista negro Elijah Cummings e zombaria contra um deficiente físico e repórter do *The New York Times*, Serge Kovalski.

⁴⁷⁵ “[...] o resultado final lógico de uma série de anos de ataques da direita americana, não apenas ao liberalismo americano, mas também às próprias instituições democráticas”. NEIWERT, David. *Alt-America: The Rise of the Radical Right in the Age of Trump*. Londres: Verso, 2017, p. 355.

⁴⁷⁶ A história central da política americana desde a Segunda Guerra Mundial [...] STORY, Ronald; LAURIE, Bruce. *The Rise of Conservatism in America, 1945–2000*. Bedford/St.Martin's, Boston/Nova York, 2008, p. 1, tradução nossa.

Dardot e Laval, “analisar a gênese e o funcionamento do neoliberalismo é uma condição necessária para uma resistência eficaz”⁴⁷⁷.

O teatro político de Miller, isto é, aquele em que enxergamos não somente o que a sociedade é, mas “[...] sua dinâmica: suas lutas, sua dialética e sua evolução”⁴⁷⁸, nos serve como um exercício fundamental para compreender as causas e os efeitos de nosso estágio atual de democracia agonizante. Ao escrever *The Ride Down Mt. Morgan* (1991/1998) e *Resurrection Blues* (2002), Miller foi certo não somente pelo contexto que o levou a escrever tais peças, no coração do neoliberalismo das eras Reagan e Bush Jr., mas pelo *conteúdo* e *forma* que injetou em ambas. Tais peças, apesar de negligenciadas dentro da produção dramatúrgica de Miller, são fundamentais para que possamos entender o tempo e o funcionamento da dinâmica político-social de hoje, uma vez que ambas têm o neoliberalismo como denominador comum.

Olhando a Era Reagan, no caso de *Mt. Morgan*, Miller se volta para os anos 1980, década em que o neoliberalismo se fixou no eixo anglo-americano com Reagan, nos Estados Unidos, e com Thatcher na Inglaterra, ampliando sua influência no mundo inteiro e estendendo a lógica do capital a todas as esferas da vida. Miller escreve uma *tragédia farsesca* cuja forma dialoga centralmente com o conteúdo do qual trata: uma cultura marcada por materialismo, ganância, masculinidade e uma superênfase na mentira, estampada pela figura central da década, Ronald Reagan. A tragédia que *Dutch* impunha ao país (e que serviria de modelo para o resto do mundo) tem suas origens nas políticas econômicas (*Reaganomics*) e seus efeitos são visíveis nas esferas pública e privada.

Olhando para a Era Bush Jr. (que posteriormente viria a se solidificar após a escritura de *Resurrection Blues*), Miller escreve uma *sátira política* que traz em seu bojo um diagnóstico e um prognóstico do que aqueles tempos eram e do que viriam a ser. A década ficou marcada pelo imperialismo militarista de Bush e sua “*guerra ao terror*” que foram expandidos e potencializados em territórios

⁴⁷⁷ DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 14.

⁴⁷⁸ MASON, Jeffrey. *Stone Tower: The Political Theater of Arthur Miller*. Michigan: The University of Michigan Press, 2011, p. 2.

estrangeiros (Afeganistão, Iraque, Paquistão etc.), além do forte avanço do *capitalismo espetacular* que se encontra no cerne de *Resurrection*, cujo foco está na disputa para se transmitir ao vivo, em um *reality show*, a possível crucificação de Ralph.

Em ambas as peças, a ideologia neoliberal serve de mola propulsora às eras Reagan e Bush Jr., e Miller foi perspicaz em sua crítica a tais períodos, como apontamos em nossa análise no decorrer da tese, mas mais engenhoso ainda por conta do seguinte fato: ao fazer críticas a essas eras – quer Miller estivesse consciente disto, quer não – o dramaturgo pegara dois momentos cruciais do neoliberalismo, em que identificamos seu nascedouro.

A narrativa comum majoritária tende a apresentar a história do neoliberalismo, como já mencionado, tendo suas origens com Reagan e Thatcher na década de 1980, com o desenvolvimento do Estado Corporativo, celebrando um fundamentalismo de mercado livre e dando à luz aquilo que Vandana Shiva bem definiu como uma “democracia”: “(...) of the corporations, by the corporations, for the corporations”⁴⁷⁹.

Entretanto, *escovando a história a contrapelo*, teóricos como Naomi Klein, David Harvey, George Monbiot, Chris Hedges e Greg Grandin classificam a historiografia do neoliberalismo como lisonjeira e deliberadamente dissimulada, que esconde as verdadeiras raízes de um dos projetos mais antidemocráticos já vistos na história da humanidade. Tais raízes, nos dizem esses teóricos, estão na América Latina, mais especificamente nas ditaduras de direita apoiadas pelos Estados Unidos nos anos 1960/1970.

Em *Resurrection*, Miller escolhe como espaço para o desenvolvimento da peça um país sem nome na América Latina, berço/laboratório do neoliberalismo, para criticar um imperialismo militarista dos Estados Unidos, que novamente viria a usar países estrangeiros como terreno para fazer avançar uma agenda econômica neoliberal. O mais genial é que Miller, em plena era Bush Jr., detectava a possibilidade dessa expansão com as guerras ao terror e para

⁴⁷⁹ (...) das corporações, pelas corporações, para as corporações. SHIVA, Vandana. *Earth Democracy: Justice, Sustainability and Peace*. Londres: Zed Books, 2006, p.81, tradução nossa.

fazer sua crítica voltou-se às verdadeiras origens do projeto neoliberal. Grandin elucida a conexão entre neoliberalismo, Bush e a América Latina, reivindicando que:

Of course, the promotion of capitalism has long been a concern of the American foreign policy, yet the kind of capitalism advanced by the Bush Doctrine is innovative, at least in its arrogant disregard for the lessons of history. It is a militarized and moralized version that under the banner of free trade, free markets, and free enterprise often makes its money through naked dispossession. It was in Latin America where this brutal new global economy was initially installed, beginning in the 1970s, resulting in what could be called the region's "third conquest" – the first being led by Spanish conquistadores, the second by American corporations starting in the nineteenth century, and the last by multinational banks, the U.S. Treasury Department, and the International Monetary Fund.⁴⁸⁰

A terceira conquista à qual Grandin se refere, cujos primeiros passos foram dados nos Estados Unidos durante os anos 1980 com o surgimento do Estado Corporativo de Reagan (*Mt. Morgan*), teve profundo êxito na era Bush Jr. em uma versão fundamentalista e militarista do livre mercado (*Resurrection Blues*). As duas peças documentam, portanto, momentos emblemáticos da história do neoliberalismo, e *Resurrection* tem uma dupla característica: ao mesmo tempo em que reflete as ações militares que marcariam a Era Bush Jr., também retrata o que se passou na América Latina nos anos 1960/1970 com as ditaduras patrocinadas pelos Estados Unidos.

Considerar o papel crucial que a América Latina desempenhou na constituição militar, política, econômica e ideológica do império americano nos anos das ditaduras militares em países como Chile, Paraguai, Argentina, Brasil, Bolívia, Uruguai etc., nos faz entender que, como Grandin conclui "In important ways

⁴⁸⁰ Claro, a promoção do capitalismo tem sido uma preocupação da política externa americana, mas o tipo de capitalismo avançado pela Doutrina Bush é inovador, pelo menos em seu arrogante desrespeito pelas lições da história. É uma versão militarizada e moralizada que, sob a bandeira do livre comércio, do livre mercado e da livre empresa, muitas vezes ganha seu dinheiro com a desapropriação nua. Foi na América Latina que essa brutal nova economia global foi instalada inicialmente, a partir da década de 1970, resultando no que poderia ser chamada de "terceira conquista" da região – a primeira liderada pelos conquistadores espanhóis, a segunda pelas empresas americanas a partir do século XIX, e a última por bancos multinacionais, o Departamento do Tesouro dos Estados Unidos e o Fundo Monetário Internacional. GRANDIN, Greg. *Empire's Workshop: Latin America, the United States, and the Rise of the New Imperialism*. Nova York: Metropolitan Books, 2009, p. 160, tradução nossa.

the road to Iraq passes through Latin America, starting first in Chile”⁴⁸¹. *Resurrection Blues* é uma peça que simboliza esta estrada, recorrendo ao laboratório do experimento neoliberal chegando às guerras ao terror.

Um dado curioso que Neiwert (2017) aponta com relação aos bodes expiatórios que foram visados na Era Bush Jr. por parte dos conservadores, indica que “[...] during those same years their most popular and durable target became Latino immigrants”⁴⁸². Isto reforça o poder de *Resurrection* em uma era que encontrou nos latinos um alvo de ataque e deportações, e que se tornou um forte elemento do qual Trump se utilizaria posteriormente para se eleger⁴⁸³.

Ambas as peças, portanto, estão circunscritas no coração do neoliberalismo e tratam de seu poder e de seus efeitos nas esferas privadas e coletivas. Como resultado da racionalidade neoliberal que marca nosso cotidiano, somos marcados por uma cultura cada vez mais enfraquecida no que diz respeito à possibilidade de mobilização. Wolin (2008) argumenta que:

Those powers are also the means of inventing and disseminating a culture that taught consumers to welcome change and private pleasures while accepting political passivity. A major consequence is the construction of a new “collective identity,” imperial rather than republican (in the eighteenth-century sense), less democratic.⁴⁸⁴

⁴⁸¹ De maneira significativa, a estrada para o Iraque passa pela América Latina, começando primeiro no Chile. Ibid., p. 163, tradução nossa.

⁴⁸² [...] durante aqueles mesmos anos, seu alvo mais popular e durável se tornou imigrantes latinos NEIWERT, David. *Alt-America: The Rise of the Radical Right in the Age of Trump*. Londres: Verso, 2017, p. 74, tradução nossa.

⁴⁸³ Entretanto, dados confirmam que, apesar do ódio e do desprezo que a campanha promoveu contra os latinos, além de culpá-los pelos déficits econômicos, estes são os que mais impulsionam o crescimento da economia dos Estados Unidos, contrariando a xenofobia infundada de Donald Trump. Fonte: *Hispanics, Not Trump, Are the Biggest Engine Of U.S. Economic Growth*, por Mayra Valladares. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/mayrarodriguezvalladares/2019/02/11/hispanics-not-trump-are-the-biggest-engine-of-u-s-economic-growth/>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

⁴⁸⁴ Esses poderes também são os meios de inventar e disseminar uma cultura que ensinou os consumidores a acolher mudanças e prazeres privados, enquanto aceitam a passividade política. Uma principal consequência é a construção de uma nova "identidade coletiva", mais imperial do que republicana (no sentido do século XVIII), menos democrática. WOLIN, Sheldon. *Democracy Incorporated: Managed Democracy and the Specter of Inverted Totalitarianism*. Princeton University Press: New Jersey, 2008, p. xv-xvi.

Tal identidade coletiva preenchida pelo consumismo e pela passividade política encontra nas palavras de Pepe Mujica, ex-presidente do Uruguai, uma excelente síntese quando este fizera um balanço de governos da América Latina (mesmo os de esquerda, com viés neoliberal), concluindo que: “*Transformamos pobres em consumidores e não em cidadãos*”⁴⁸⁵.

O neoliberalismo, com sua arquitetura predatória e de intensas violações aos direitos civis, além de revigorar o poder de classe, não se mostrou efetivo em revitalizar a acumulação global de capital, contrariando a base econômica que sustenta tal ideologia, a teoria do *Trickle Down* (gotejamento), já explorada em nossa tese. Assim, a democracia se enfraquece, e Harvey nos alerta que toda a história do compromisso social democrático e sua subsequente virada para o neoliberalismo indica o papel crucial desempenhado pela luta de classes, seja no *exame* ou na *restauração* do poder de classes. A grande desigualdade econômica (com consequências diretas na esfera social) pode ser tratada de duas maneiras: *ignorada* e considerada como um efeito natural de escolhas individuais, como as elites costumam colocar, e que está impecavelmente explorada no estudo seminal do ativista americano Tim Wise⁴⁸⁶; ou ela pode ser *respondida* indo-se direto à raiz e origem, e enfrentá-la em termos de classe. Nas palavras de Harvey: “The more clearly oppositional movements recognize, however, that their central objective must be to confront the class power that has been so effectively restored under neoliberalization, the more they will likely themselves cohere”⁴⁸⁷.

Assim sendo, por mais que o cenário atual se mostre aterrorizante e aparentemente sem solução, por mais que muitos se sintam imobilizados por uma estrutura de poder fortemente autoritária e reacionária, a possibilidade de luta e de resistência existe, e compreender as raízes do projeto neoliberal é

⁴⁸⁵ *Transformamos pobres em consumidores e não em cidadãos, diz Mujica*, por Ana Maria Bahiana. Artigo disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-46624102>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

⁴⁸⁶ *Under the Affluence: Shaming the Poor, Praising the Rich and Sacrificing the Future of America*. A referência completa a este estudo indispensável para se compreender o comportamento social marcado pelo neoliberalismo encontra-se em nossa bibliografia.

⁴⁸⁷ Quanto mais claramente os movimentos de oposição reconhecem que seu objetivo central deve ser o de confrontar o poder de classe que foi tão efetivamente restaurado sob a neoliberalização, mais eles terão probabilidade de se unir. HARVEY, David. *Neoliberalism as Creative Destruction*. The Annals of the American Academy of Political and Social Science, vol. 610, 2007, p. 43, tradução nossa.

também compreender que o que hoje chama-se de *crise*, não o é. Vale lembrar a afirmação de Casara que nos alertara que “se a “crise” é permanente, se a “crise” não pode passar, não é de crise que se trata, mas de uma nova realidade”⁴⁸⁸. É com esta realidade que Miller lida em *Mt. Morgan* e em *Resurrection*, mostrando-nos que a estrutura neoliberal tem efeitos letais sobre a economia, a cultura política, o comportamento humano e, inclusive, sobre o conceito de razão. A constante aplicação de choques, sejam econômicos, sociais, políticos, educacionais, por parte das políticas neoliberais, precisa, portanto, ser compreendida e nomeada para que se possa organizar uma mudança efetiva.

“Um estado de choque...”, Naomi Klein nos diz, “[...] não é apenas o que acontece conosco quando algo ruim acontece. É o que acontece conosco quando perdemos nossa narrativa, quando perdemos nossa história, quando ficamos desorientados. O que nos mantém orientados, e alertas e fora de choque é a nossa história⁴⁸⁹”. É tentando entender a História e seus mecanismos, que Miller nos oferece, com sua crítica às eras Reagan e Bush Jr., sua visão da situação em que o consumo, o espetáculo e o lucro andam de mãos dadas, enquanto pessoas (não apenas aquelas que vivem sob uma ditadura) são constantemente desprovidas de direitos fundamentais, alienadas e, desmobilizadas. As peças estudadas nesta tese são um aviso de que as democracias podem morrer nas mãos não apenas dos generais, mas também dos líderes eleitos, com um retrocesso democrático hoje começando nas urnas. Apesar de não termos atualmente uma crítica rigorosa do momento histórico e da possibilidade de resistência a este mesmo momento, as peças de Miller são uma arma ou um documento que nos permite recuperar um senso de história e, portanto, ter esperança de que o teatro, a arte e a educação ainda podem ser parte da luta por um futuro com menos violência, mais igualdade e, sobretudo, mais consciência de classe. Para que possamos sair da letargia e nos opor

⁴⁸⁸ CASARA, Rubens R. R. *Estado Pós-Democrático: neo-obscurantismo e gestão dos indesejáveis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p. 13.

⁴⁸⁹ Trecho transcrito por mim de palestra proferida por Naomi Klein na *Loyola University* (Chicago), em 2009. Parte da palestra aparece em seu documentário disponível em DVD sob o título de *‘The Shock Doctrine’* (2009), dirigido por Mat Whitecross e Michael Winterbottom. [A state of shock is not just what happens to us when something bad happens. It’s what happens to us when we lose our narrative, when we lose our story, when we become disoriented. What keeps us oriented, and alert, and out of shock is our history].

àquilo que Brecht definiu como o 'analfabeto político', o primeiro passo é começar a chamar as coisas por seus devidos nomes.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

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

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 3 ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

BALAKIAN, Janet. "The Holocaust, the Depression, and McCarthyism: Miller in the sixties". In: *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge: Cambridge, 1999.

_____. *A Conversation with Arthur Miller*. Michigan Quarterly Review 29.2, 1990.

BARKER, Steven. "Critic, Criticism, Critics". In: *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge: Cambridge, 1999.

BATAILLE, George. *Sobre Nietzsche: vontade de chance – Seguido de Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo*. Trad. de Fernando Scheibe. Suma ateológica, Volume III, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. *A Ética é possível num mundo de consumidores?* Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BETTI, Maria Sílvia. *No Compasso do Tempo: Arthur Miller (1915-2005)*. São Paulo: Oficina de Informações, 2005.

BIGSBY, Christopher. "Arthur Miller" *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama: Volume Two – Williams/Miller/Albee*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

_____. *Arthur Miller and Company*. Londres: Methuen, 1990.

_____. *Modern American Drama, 1945-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

_____. *The Portable Arthur Miller*. Nova York: Penguin Books, 1995.

_____. *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

_____. *Arthur Miller: a critical study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

_____. *Arthur Miller: 1962 –2005*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013.

BLOOM, Harold (ed). *Bloom's Modern Critical Views: Arthur Miller*. Nova York: Chelsea House, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: EDUSP, 1998.

BRATER, Enoch. *Arthur Miller: A Playwright's Life and Work*. Nova York: Thames and Hudson, 2005.

_____. (ed). *Arthur Miller's America: Theater and Culture in a Time of Change*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

BRODSKY, Joseph. *On Grief and Reason: Essays*. Londres: Penguin Classics, 2011.

BROOKS, Cleanth; HEILMAN, Robert B. *Understanding Drama: Twelve Plays*. Nova York: Henry Holt & Co, 1945.

BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Henrik Ibsen, August Strindberg e Anton Checov. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. *Millennial Stages: Essays and Reviews, 2001-2005*. New Haven: Yale University Press, 2006.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

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

CASARA, Rubens R. R. *O Estado Pós-Democrático: neo-obscurantismo e gestão dos indesejáveis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CENTOLA, Steven (ed.). *The Achievement of Arthur Miller. New Essays*. Dallas, Texas: Contemporary Research, 1995.

CHINNI, Dante ; GIMPEL, James. *Our Patchwork Nation: the surprising truth about "real" America*. Nova York: Gotham Books, 2011.

CONLEY, Richard. *Historical Dictionary of the Reagan-Bush Era*. Second Edition. Lanham: Rowman & Littlefield, 2017.

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin, 2001.

COWARD, Noël. *The Noël Coward Diaries*, by Graham Payn & Sheridan Morley. Chicago: Da Capo Press, 2000.

CUMMINGS, Michael; DOLBEARE, Kenneth. *American political thought*. Washington: CQ Press, 2010.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMASTES, William W. "Miller's 1970s "power" plays". In: *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. Pucminas, 2006.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-Estar, Sofrimento e Sintoma*. Coleção Estado de Sítio. São Paulo: Boitempo, 2015.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *How to Read a Poem*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

ESSLIN, Martin. *An Anatomy of Drama*. Nova York: Hill and Wang, 1977.

EVANS, Brad e GIROUX, Henry. *Disposable Futures: The Seduction of Violence in the Age of Spectacle*. San Francisco, CA: City Lights Books, 2015.

FARBER, David R. *The Sixties: From Memory to History*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1994.

FELDMAN, Alexandre Daniel. *O Éden de Arthur Miller: Elementos bíblicos e existencialistas na peça A Criação do Mundo e Outros Negócios: seriedade e crítica em uma obra cômica*. 2006. 279 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FLORES, Fulvio Torres F. *Da Depressão às raízes do macarthismo: representação de questões sócio-históricas em American Blues, de Tennessee Williams*. 2013. 323 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

FUENTES, Carlos. *Contra Bush*. Col. Ideias Contemporâneas. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

GILMAN-OPALSKY, Richard. *Spectacular Capitalism: Guy Debord and the Practice of Radical Philosophy*. Nova York: Autonomedia/Minor Compositions, 2011.

GIROUX, Henry. *The Violence of Organized Forgetting: Thinking Beyond America's Disimagination Machine*. San Francisco: Open Media Series, 2014.

GOLDBERG, Danny. *In Search of the Lost Chord: 1967 and the Hippie idea*. Londres: Icon Books, 2017.

GOTTFRIED, Martin. *Arthur Miller: His Life and Work*. Nova York: Da Capo, 2003.

GRAEBER, David. *Um projeto de democracia: uma história, uma crise, um movimento*. Trad. Ana Beatriz Teixeira. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.

GRANDIN, Greg. *Empire's Workshop: Latin America, the United States, and the Rise of the New Imperialism*. Nova York: Metropolitan Books, 2009.

GROSS, Bertram. *Friendly Fascism: The New Face of Power in America*. Boston: South End Press, 1980.

GUTHKE, Karl. *Modern Tragicomedy: an investigation into the nature of the genre*. Nova York: Random House, 1966.

HAMILTON, Shane Lee; PHILLIPS, Sarah. *The Kitchen Debate and Cold War Consumer Politics: A Brief History with Documents*. Bedford/St. Martin's Press, 2014.

HARTMOLL, Phyllis. *The Theatre: a concise history*. 3 ed. Nova York: Thames & Hudson, 2006.

HARVEY, David. *Spaces of Neoliberalization: towards a theory of uneven geographical development*. Vol. 8, Stuggart: Franz Steiner Verlag, 2005.

_____. *Neoliberalism as Creative Destruction*. The Annals of the American Academy of Political and Social Science, vol. 610, 2007, pp. 22-44.

HEDGES, Chris. *Death of Liberal Class*. Nova York: Nation Books, 2010.

_____. *Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*. Nova York: Nation Books, 2009.

HOBBSBAWM, Eric. *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century*. Londres: Hachette, 2013.

HOFSTADTER, Richard. *Anti-intellectualism in American Life*. Nova York: Knopf, 1963.

_____. *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*. Nova York: Vintage Books, 2008.

HOY, Cyrus. *The Hyacinth Room: An investigation into the Nature of Comedy, Tragedy and Tragicomedy*. Londres: Chatto & Windus, 1964.

HUTCHINSON, Colin. *Reaganism, Thatcherism and the Social Novel*. Nova York: Palgrave, 2008.

INNES, Christopher et a. *The Methuen Drama Guide to Contemporary American Playwrights*. Plays and Playwrights series. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

JACOBY, Susan. *The Age of American Unreason*. Nova York: Vintage Books, 2009.

JEFFORDS, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. Nova Brunswick: Rutgers University Press, 2004.

KAKUTANI, Michiko. *The Death of Truth: Notes on Falsehood in the Age of Trump*. Nova York: Tim Duggan Books, 2018.

KARIER, Thomas. *Intellectual Capital: forty years of the Nobel Prize in Economics*. Nova York: Cambridge University Press, 2010.

KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos: das Origens ao Século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

KELLNER, Douglas. *From 9/11 to Terror War: The Dangers of the Bush Legacy*. Oxford: Rowman and Littlefield, 2003.

_____. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush–Cheney Era*. Chichester: Wiley Blackwell, 2010.

KENNEDY, Dennis. *The Oxford Companion to Theatre and Performance*. Londres: Oxford University Press, 2010.

KLEIN, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. Nova York: Henry Holt & Company, 2007.

_____. *No is Not Enough: Resisting Trump's Shock Politics and Winning the World We Need*. Chicago: Haymarket Books, 2017.

KLEINKNECHT, William. *The Man Who Sold the World: Ronald Reagan and the Betrayal of Main Street America*. Nova York: Nation Books, 2008.

KUSHNER, Tony. *Arthur Miller: an appreciation by Tony Kushner*. Nova York: The Library of America, 2015.

LASCH, Christopher. *The Culture of Narcissism: American life in an age of diminishing expectations*. Nova York: Norton & Co, 1991.

LEWIS, ROBERT. *Slings and Arrows: Theater in My Life*. Nova York: Stein & Day, 1984.

LIEVEN, Anatol. *America Right or Wrong: An Anatomy of American Nationalism*. 2 ed. Nova York: Oxford University Press, 2012.

LINK, Arthur S. *História Moderna dos Estados Unidos*. Trad. Waltensir Dutra e outros. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.

LORDAN, Edward. *The Case for Combat: How Presidents Persuade Americans to Go to War*. Califórnia: Praeger, 2010.

LOSURDO, Domenico. *A Hipocondria da Antipolítica: História e atualidade na análise de Hegel*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

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

MAHONY, Dianne Greene. "Arthur Miller, Ride down Mt. Morgan". *Library Journal*, September 1, 1992.

MARTIN, Robert A; CENTOLA, Steven R.(ed). *The Theater Essays of Arthur Miller* (Revised and Expanded Edition). Nova York: Capo Press, 1996.

MARX, Karl. *O Dezoito Brumário de Louis Bonaparte*. São Paulo: Centauro, 2006.

MASON, Jeffrey. *Stone Tower: The Political Theater of Arthur Miller*. Michigan: The University of Michigan Press, 2011.

MILLER, Arthur. *The Crucible: a play in four acts*. Londres: Penguin Books, 1953.

_____. 'Our Guilt for the World's Evil', *New York Times Magazine*, 3 January 1965.

- _____. *An Enemy of the People*. Nova York: Penguin Books, 1979.
- _____. *Timebends: A Life*. Nova York: Harper and Row Publishers, 1987.
- _____. *The Ride Down Mt. Morgan*. Londres: Penguin Books, 1999.
- _____. *On Politics and the Art of Acting*. Nova York: Viking, 2001.
- _____. *Echoes down the corridor: collected essays, 1944–2000*. Nova York: Penguin Books, 2001.
- _____. *All My Sons: a play in three acts*. Londres: Penguin Books, 2000.
- _____. *Resurrection Blues*. Nova York: Penguin Books, 2006.
- _____. *The Collected Essays of Arthur Miller*. Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2017.
- MOORE, Michael. *Dude, Where's My Country?* Nova York: Warner Books, 2003.
- _____. *The Official Fahrenheit 9/11 Reader*. Nova York: Simon & Schuster, 2004.
- _____. *Here Comes Trouble: Stories from My Life*. Nova York: Grand Central Publishing, 2011.
- MOUNK, Yascha. *O Povo contra a Democracia: por que nossa liberdade corre perigo e como salvá-la*. Trad. Cássio de Arantes Leite e Débora Landsberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- NAVASKY, Victor S. *Naming Names*. Nova York: Hill and Wang, 2003.
- NEIWERT, David. *Alt-America: The Rise of the Radical Right in the Age of Trump*. Londres: Verso, 2017.
- NICHOLS, David A. *A Matter of Justice: Eisenhower and the Beginning of the Civil Rights Revolution*. Nova York: Simon & Schuster, 2007.
- OTTEN, Terry. *The Temptation of Innocence in the Dramas of Arthur Miller*. Columbia: University of Missouri Press, 2002.
- PAVIS, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998.

POLSTER, Joshua. *Fallen Critic: The Undocumented Dramas of Bernard Weinraub*. The Arthur Miller Journal Vol. 13, No. 2 (Autumn 2018), pp. 129-147.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

PURDY, Sean. "O Século Americano". In: KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

RAPHAEL, Timothy. *The President Electric: Ronald Reagan and the Politics of Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.

RICE, ELMER. *Teatro Vivo*. Trad. Mercedes Zilda Cobas Felgueiras. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962.

RICHARDSON, Jack. *Gallows Humor: a play in two parts*. Nova York: E.P. Dutton, 1961.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RUSSO, Thiago Pereira. *Análise formal de All My Sons e de An Enemy of the People, de Arthur Miller*. 2014. 225 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014. Orientador: Maria Sílvia Betti.

SCANLAN, Robert. *The Late Plays of Arthur Miller*. In: *Arthur Miller's America: Theater and Culture in a Time of Change*, ed. Enoch Brater. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

SCHLUETER, June. "Miller in the eighties". In: *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge: Cambridge, 1999.

SENNETT, Richard. *A Corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução e introdução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SHEEHAN, Kim Bartel. *Controversies in Contemporary Advertising*. Second Edition, Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2013.

SHIVA, Vandana. *Earth Democracy: Justice, Sustainability and Peace*. Londres: Zed Books, 2006.

SIEBOLD, Thomas (ed). *Readings on Arthur Miller*. San Diego: Greenhaven, 1997.

STORY, Ronald; LAURIE, Bruce. *The Rise of Conservatism in America, 1945–2000*. Bedford/St.Martin's, Boston/New York, 2008.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno: 1880-1950*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *A Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

THURBER, James. *The Case for Comedy*, Atlantic, v. 206, nov. 1960.

ULEA, Vera. *A Concept of Dramatic Genre and the Comedy of a New Type: Chess, Literature and Film*. Southern Illinois University Press, 2003.

VIDAL, Gore. *Imperial America: reflections on the United States of Amnesia*. Nova York: Nation Books, 2004.

Von BOTHMER, Bernard. *Framing the Sixties: The Use and Abuse of a Decade from Ronald Reagan to George W. Bush*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2010.

WALDMAN, Michael. *My Fellow Americans: The Most Important Speeches of America's Presidents from George Washington to Barack Obama*. Naperville: Sourcebooks, 2010.

WEALES, Gerald. "Arthur Miller". In: DOWNER, Alan. S (ed). *The American Theater*. Washington: Voice of America, 1967, pp. 249-265.

_____. "Come Home to Maya: The Stage", *Commonweal*, 8 jul. 1977, p.278-310.

WILENTZ, Sean. *The Age of Reagan: a history, 1974 –2008*. Nova York: Harper Perennial, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *The Realism of Arthur Miller*. *Critical Quarterly* 1, 1959.

WISE, Tim. *Under the Affluence: Shaming the Poor, Praising the Rich and Sacrificing the Future of America*. São Francisco: City Lights Books, 2015.

WOLFF, Richard. *Democracy at Work: a Cure for Capitalism*. Chicago: Haymarket Books, 2012.

WOLIN, Sheldon. *Democracy Incorporated: Managed Democracy and the Specter of Inverted Totalitarianism*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2008.

WOOD, Ellen M. *Democracia contra o capitalismo: a renovação do materialismo histórico*. Trad. Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

WOODS, Alan. "Consuming the Past: Commercial American Theatre in the Reagan Era". In: *The American Stage: Social and Economic Issues from the Colonial Period to the Present*, ed. Ron Engle and Tice L. Miller, 252-266. Nova York: Cambridge University Press, 1993.

FILMOGRÁFICAS

All the President's Men (*Todos os Homens do Presidente*, 1976), de Alan J. Pakula.

An Inconvenient Truth (*Uma Verdade Inconveniente*, 2006), de Davis Guggenheim.

An Inconvenient Sequel: Truth to Power (*Uma Verdade Mais Inconveniente*, 2017), de Jon Shenk e Bonni Cohen.

Argo (2012), de Ben Affleck.

Bedtime Bonzo (1951), Fred de Cordova.

Capitalism: A Love Story (*Capitalismo: Uma História de Amor*, 2009), de Michael Moore.

Crossing Over (*Território Restrito*, 2009), de Wayne Kramer.

Dark Victory (1939), de Edmund Goulding.

Fahrenheit 9/11 (*Fahrenheit 11 de setembro*, 2004), de Michael Moore.

Frost/Nixon (2008), de Ron Howard.

Jesus Camp (2006), de Heidi Ewing e Rachel Grady.

Kings Row (1942), de Sam Wood.

Knute Rockne, All American (1940), de Lloyd Bacon.

Law and Order (1953), de Nathan Juran.

Lions for Lambs (*Leões e Cordeiros*, 2007), de Robert Redford.

Nixon (1995), de Oliver Stone.

Requiem for the American Dream (2015), de Kelly Nyks, Peter Hutchison e Jared Scott.

Santa Fe Trail (1940), de Michael Curtiz.

The Century of the Self (2002), de Adam Curtis.

The Report (O Relatório, 2019), de Scott Z. Burns.

The Salesman (O Apartamento, 2016), de Asghar Farhadi.

The Shock Doctrine (2009), de Mat Whitecross e Michael Winterbottom.

The Untold History of the United States (2012--2013), de Oliver Stone.

Trabalho Interno (2010), de Charles Ferguson.

Treme (2010), de David Simon, Eric Overmyer e Lolis Eric Elie.

When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts (2006), de Spike Lee.

Where to invade next? (2015), de Michael Moore.

Why We Fight (Razões para a Guerra, 2005), de Frank Capra.

APÊNDICE A

A Descida do Monte Morgan: entre a bigamia e o riso leve

A Descida do Monte Morgan estreou nos palcos brasileiros em março de 2013, inicialmente na cidade de Paulínia, no estado de São Paulo, e posteriormente percorreria outras cidades do país em diferentes temporadas, passando por São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Belo Horizonte. Produzida por Denise Fraga e dirigida por seu marido, Luiz Villaça⁴⁹⁰, a peça trouxe em seu programa e nos cartazes das temporadas (vide imagem), a questão: “*É possível ser fiel a si e aos outros ao mesmo tempo?*”. Também nas entrevistas que o elenco deu a diversos canais midiáticos a frase se repetiu como uma frase de efeito que colocava no centro a questão da fidelidade, e transformando-a no elemento para o qual o público, segundo a concepção dos produtores e do diretor, deveria olhar. Praticamente todas as entrevistas concedidas a diversos veículos se iniciavam com a frase, que traz um questionamento de ordem pessoal⁴⁹¹. Imediatamente podemos entender que a questão da bigamia, que serve de pretexto para se discutir sobre a promiscuidade ética e moral do homem da era Reagan, não é dimensionada quanto à sua relação com a cultura política na qual está inserida. A peça montada por Villaça foi a de 1998, isto é, a versão definitiva apontada por Miller, e também objeto de análise de nossa tese, e à qual pude assistir em abril de 2013, no Teatro Nair Belo, em São Paulo.

A peça, que foi encenada pela primeira vez no Brasil, ficou marcada por diversos mal-entendidos tanto em relação ao texto e ao contexto maior ao qual ele se liga (como amplamente estudado em nossa tese), mas também pelo tom dado pela direção aos atores.

⁴⁹⁰ Sua estreia como diretor teatral aconteceu com a peça *Sem Pensar* (2011), da dramaturga inglesa Anya Reiss, e *A Descida do Monte Morgan* (2013) é a segunda peça que dirigiu. Villaça é conhecido no meio televisivo e cinematográfico, especialmente pelo fato de ser cineasta, pelos filmes: *Por Trás do Pano* (1999), *Cristina Quer Casar* (2003), *De Onde te Vejo* (2016), dentre outros. Posteriormente, em 2017, dirigiu a peça *A Visita da Velha Senhora* (1956), do dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt, que se tornou grande sucesso de público e crítica pelo Brasil, protagonizada por sua esposa Denise Fraga.

⁴⁹¹ Citamos aqui como exemplos disso as entrevistas/reportagens aos canais: *Cine Cultura com Cris Siqueira* (<https://youtu.be/Jxt9UAzcxfk>); *Leitura Dinâmica*, da Rede TV (<https://youtu.be/8O-Gd5kUBn0>); *Jornal da EPTV 1ª edição*, da Rede Globo (<https://globoplay.globo.com/v/2436701/>); e *Canal Estadão*, d' O Estadão (<https://youtu.be/7wGumIE815I>).

Em entrevista ao programa *Papo de Padoca*, da TV Cultura, o ator Ary França, que fez o papel de Lyman Felt, cita uma pequena anedota ao repórter Cadu Cortez, sobre a estreia nacional⁴⁹² da peça:

(...) E é engraçado porque lá em Paulínia, onde a gente estreou, é... tinha casais... assim...(risos)... assistindo um pouco aflitos com a mão... assim... apertando a mão um do outro... assim... falando: "*meu, que história interessante, que tema... que tema polêmico*", e tratado de uma forma leve, né? Sem ser pesada, porque às vezes você... sei lá... hoje em dia a vida já é tão complicada que você quer ir ao teatro, às vezes você não está a fim de ver uma história muito pesada, principalmente sobre relacionamento que é uma coisa que tende a ser muito pesada, dependendo da pegada, né? Mas o Arthur Miller é um autor americano... é... tinha uma preocupação além de conteúdo, comercial muito grande, então, a gente consegue tocar em vários pontos nevrálgicos do relacionamento e mesmo assim rir, né?⁴⁹³

Apesar de o relato ser divertido e potencialmente inspirar um público ávido por um tema "*tratado de uma forma leve*", corroborando a fala de França, a peça, em essência, se propõe e faz o contrário do que afirma o ator. Ao colocar a questão da bigamia no centro da trama, Miller se utiliza do pessoal enquanto político para adentrar uma arena mais profunda de discussão em que o que está em jogo não é o destino do protagonista (se ficará ou não nos dois relacionamentos que teve com Theo e Leah), mas sobre as consequências de seus atos, sendo essas, sintomas de uma era de desejo irrestrito, desalgemado de quaisquer responsabilidades, sendo, em última instância, uma metáfora para o neoliberalismo reaganesco.

O processo de deshistoricização, tão sintomático e caro à nossa contemporaneidade, marcou forte presença não somente na montagem da peça, mas na sua divulgação em meios midiáticos de peso, que poderiam

⁴⁹² A peça estreou no *Theatro Municipal de Paulínia*, na cidade de Paulínia, no estado de São Paulo, em 2 de março de 2013.

⁴⁹³ *Papo de Padoca: Ary França* – Guia do Dia 25/04/2013. Trecho transcrito por mim que se estende de 02:29 a 03:13 do vídeo. Disponível em: <https://youtu.be/egcplZ-aefo>. Acesso em: 20 dez. 2019.

promover uma discussão que fosse além do que está aparente. Luiz Villaça reforçou sua leitura e posicionamento com relação à esfera individual da personagem Lyman em praticamente todos os veículos que divulgaram a peça. Vale destacar o seguinte, concedido ao portal Globo Teatro:

A história de Lyman serve como pano de fundo para todo esse questionamento sobre o limite da sua liberdade. No entanto, o mais importante é a reflexão que ela propõe, que é universal. Em algum ponto da vida, todo mundo se pergunta até onde pode ir sem afetar a felicidade alheia. E o bacana da peça é que ela não oferece uma resposta definitiva⁴⁹⁴.

O que Villaça parece não ter notado tanto na estrutura da peça, quanto na própria dramaturgia milleriana (se é que o cineasta a investigou antes de montar *Monte Morgan*) é que o questionamento sobre até onde ir sem afetar a felicidade alheia não é um ponto com o qual a peça se preocupa. A peça versa sobre a questão da responsabilidade, sobre o contrato social. O próprio final da peça, em que Lyman está sozinho, chorando e rindo ao mesmo tempo, revela o contrário do que diz Villaça: a resposta foi encontrada, sim, mas o protagonista se recusa em aceitá-la, pois este é uma representação do homem que vive em uma era na qual o otimismo esteve presente e falseou a realidade e a cultura política do país, apontando para a própria história do desenvolvimento do neoliberalismo ali.

Em outra entrevista, desta vez ao programa *Metrópolis*, de Cunha Jr., na TV Cultura, em conversa com o diretor Luiz Villaça e Ary França, temos o seguinte diálogo⁴⁹⁵, que parece ter sido extraído de uma das peças de Beckett:

ARY FRANÇA: [...] então, ela [a peça] tem isso da maturidade, né? De já ser uma peça onde o dramaturgo já está numa altura da vida dele em que ele não está ligando muito para o que as pessoas vão achar ou deixar de achar. É o testamento definitivo dele sobre esse assunto relacionamento. Então, ele não está interessado realmente

⁴⁹⁴ Luiz Villaça dirige Ary França em 'A Descida do Monte Morgan', por Globo Teatro, em 11 abr. 2013. Disponível em <http://glo.bo/1aJyPSI>. Acesso em: 21 dez. 2019.

⁴⁹⁵ *Metrópolis TV Cultura* – Luiz Villaça e Ary França falam de peça em SP. Publicado em 27/04/2013. Conversa transcrita por mim que se estende de 06:34 a 07:10. Disponível em: <https://tv.uol/yYT5>. Acesso em: 21 dez. 2019.

num desfecho moral. Só em levantar as perguntas e dar respostas não (...)

CUNHA JR.: Nunca esteve muito, né?

ARY FRANÇA e LUIZ VILLAÇA: (*repetem a frase de Cunha Jr. sorrindo e concordando*).

CUNHA JR.: Aliás, sempre nos textos dele ele coloca isso, né? Ele coloca muito a questão em aberto, ele gosta muito de cutucar as feridas. Enfim...

LUIZ VILLAÇA: E faz isso novamente, com maestria.

O excesso de confusão e de leituras equivocadas, além de um profundo desconhecimento da dramaturgia de Arthur Miller, revelam a necessidade urgente em se conhecer melhor o solo em que as peças do dramaturgo estão fincadas. França, como citado acima, diz que a peça é “*o testamento definitivo do dramaturgo sobre esse assunto relacionamento*”, e avança com “*Ele não está interessado realmente em um desfecho moral*”. Miller, ao contrário, critica justamente a imoralidade da ganância promovida pelas políticas econômicas da época e demonstra seus efeitos nas esferas individual e coletiva. Concordamos, entretanto, que Miller está interessado em levantar perguntas, mas afirmar que ele não dá respostas, revela uma total (des)leitura da peça, apontando para uma confusão de enormes proporções e de implicações perigosas que enfraquecem o teor político e urgente da peça. Cunha Jr., por sua vez, coroa o momento com a pior e mais descabida das afirmações ao dizer que Miller, em relação a preocupar-se em dar respostas, “*nunca esteve, né?*”... “*Ele coloca muito a questão em aberto*”. Desde sua primeira peça, *No Villain* (1936)⁴⁹⁶ ainda enquanto um jovem estudante na Universidade de Michigan, Miller não somente levantava questões, como apontava não somente o que e como a sociedade é, mas também o que ela deveria ser, dando respostas claras às questões mais prementes da sociedade. Seja em relação ao macarthismo, à Depressão Econômica, ao lucro desenfreado, à Shoá, à espetacularização do sofrimento etc, Miller sempre foi uma figura que se posicionou firmemente tanto enquanto dramaturgo, quanto como intelectual na vida pública.

⁴⁹⁶ Quando Miller escrevera *No Villain* (1936) tinha vinte anos e havia saído recentemente do curso de jornalismo na mesma universidade para o curso de letras, onde imediatamente ganhou o *Avery Hopwood Award* com esta primeira peça.

As percepções equivocadas se deram por meio da montagem confusa dirigida por Villaça cujo tom excessivamente cômico enfraqueceu o potencial crítico da peça. Algumas críticas mencionaram que:

“... Preste atenção em como a peça transcende o lugar-comum do triângulo amoroso e da bigamia, ao desconstruir um protagonista apaixonante e dividido, aqui nas mãos de um grande comediante como Ary França.” Valmir Santos – Revista Bravo!⁴⁹⁷

“... Um grande texto, provocativo e de profunda reflexão, ganha uma leitura de desenho leve e não menos saboroso.” Dirceu Alves Jr – Veja SP⁴⁹⁸.

De um protagonista apaixonante a uma leitura de desenho leve e não menos saboroso, que é justamente o oposto do que a peça deveria fazer, passemos a uma resenha que enxergou a essência da peça, mesmo quando alguns atores, o diretor e membros da imprensa se esforçaram para ofuscar o mais crucial de *A Descida do Monte Morgan*. Após leitura de diversas resenhas objetivas e críticas, parece-nos que uma das únicas que se debruçou sobre a questão central da peça, foi a escrita pelo jornalista Maurício Mallone em seu site *Favo do Mallone*. Analisando a peça ele nos diz, após reproduzir as mesmas falas de outros críticos, que:

Como na maioria de sua obra — o clássico *Morte de um Caixeiro Viajante* e ainda *Depois da Queda* e *O Preço*, em ***A Descida do Monte Morgan*** o dramaturgo faz um retrato irônico e até sarcástico da sociedade norte-americana. Por intermédio da tragédia pessoal de Lyman, Miller critica a sociedade consumista contemporânea e questiona seus valores comportamentais.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Trecho extraído da *Revista Bravo*, disponível no site da produtora *Rubim Projetos e Produções*: http://www.rubim.art.br/item_portfolio/a-descida-do-monte-morgan/. Acesso em: 21 dez. 2019.

⁴⁹⁸ Trecho extraído da *Veja SP*, também disponível no site da produtora, *Ibid*. Acesso em: 21 dez. 2019.

⁴⁹⁹ Disponível em: <http://favodomellone.com.br/luiz-villaca-dirige-inedito-de-arthur-miller-a-descida-do-monte-morgan/> Acesso em: 22 dez. 2019.

Mesmo afirmando que “a questão central da trama: é possível ser fiel a seus sentimentos sem magoar as pessoas que ama?”, o jornalista ao menos conclui seu texto salientando que a peça é uma metáfora para a sociedade consumista e que há uma crítica a seus valores. Entretanto, nem Reagan e nem o caráter trágico da peça ficaram claros e a peça parece, através de praticamente todas as resenhas críticas, ser algo entre a *bigamia* e o *riso leve*.

Ministério da Cultura - vivo
apresenta e patrocina

“É possível ser fiel a si e aos outros ao mesmo tempo?”



ESTREIA 12 | ABRIL

A Descida do Monte Morgan
de Arthur Miller
Tradução Rodrigo Roldán

Direção geral Luiz Villaça

Com Ary França · Lavinia Pannunzio · Lu Brites
Fábio Nassar · Paula Ravache · Ju Colombo

SEX 21H30 | SÁB 21H | DOM 18H

ingresso.com 4003-2330
TEATRO NAIR BELLO
SHOPPING FREI CANECA

Info: 11 3472-2414
Rua Frei Caneca, 369
3º Piso

Clientes Vivo Valoriza e Porto Seguro têm 50% de desconto em até 2 ingressos.

Patrocínio: vivo, PORTO SEGURO, TOLLIA, FSC, TOU, VSCU, FORTES, PROAC, SAO PAULO, BRASILIA, BRASIL

Realização: NAI TEATRO

Projeto realizado com o apoio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Programa de Ação Cultural 2012

CARTAZ DA PEÇA⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ Cartaz disponível em <<https://arteview.com.br/a-descida-do-monte-morgan-no-teatro-nair-bello/>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

FICHA TÉCNICA⁵⁰¹

Texto: Arthur Miller

Tradução: Rodrigo Haddad

Direção Geral: Luiz Villaça

Elenco: Ary França, Lavínia Pannunzio, Samya Pascotto, Fábio Nassar, Jú Colombo e Paula Ravache

Cenografia e Figurinos: Márcio Medina

Iluminação: Wagner Freire

Trilha Sonora: Fernanda Maia

Visagismo: Simone Batata

Fotografia: João Caldas e Willy Biondani

Programação Visual: Rodolfo Rezende

Assistente de Direção: Kauê Telolli

Coordenação Financeira: Argemiro Meirelles

Direção de Produção: José Maria e Denise Fraga

Produção e Realização: Nia Teatro

Patrocínio: Porto Seguro

Produção Local: Rubim Produções

⁵⁰¹ Disponível em: <http://www.rubim.art.br/item_portfolio/a-descida-do-monte-morgan/>. Acesso em: 22 dez. 2019.

APÊNDICE B

Da caneta aos palcos, da arte às armadilhas do neoliberalismo: traduzindo O Preço e o processo nefasto da esfera de produção.



Após uma apresentação arrebatadora da peça *Race* (2009), de David Mamet, no Teatro Viga Espaço Cênico, em 1 de abril de 2017, houve um bate-papo entre atores e a plateia, conduzido pelo genial Gustavo Paso (diretor da peça e fundador da CiaTeatro Epigenia⁵⁰²). Entre elogios e discussões sobre temas e questões que surgiram no palco, comentei com ele sobre a similaridade entre as dramaturgias de Mamet e de Miller, ambas calcadas na palavra, na argumentação e na complexidade de questões políticas que se projetavam no corpo individual e coletivo refletidos na dramaturgia norte-americana. Paso me

⁵⁰² Há quase vinte anos presente nos palcos brasileiros a *CiaTeatro Epigenia* é sucesso de público e crítica. Dentre seus diversos e premiados trabalhos, destacamos aqui a Trilogia Mamet: *Oleanna* ganhou prêmio Aplauso Brasil de melhor espetáculo, recebeu indicações de melhor direção (Gustavo Paso) e melhor ator no APCA; *Race* ganhou o prêmio Aplauso Brasil na categoria melhor espetáculo e foi indicado por melhor direção (Gustavo Paso) e melhor espetáculo APCA, além do prêmio Shell no Rio de Janeiro; e *Hollywood*, sucesso absoluto de público e crítica, que rendeu indicações aos Prêmios Shell e APCA para melhor Direção. Atualmente a Cia está em temporada com o espetáculo *Casa Caramujo* ganhador de 4 prêmios e indicado a 21 categorias. Disponível em: <https://www.epigenia.com.br>. Acesso em: 22 dez. 2019.

relatou seu desejo em um dia montar Arthur Miller e após este primeiro encontro mantivemos contato. Em uma tarde escaldante de dezembro do mesmo ano, pouco antes estreia da terceira peça da trilogia Mamet, *Hollywood (Speed-the-Plow, 1988)*, em São Paulo, ainda em ensaio na *Oficina Cultural Oswald de Andrade*, Paso e eu nos reuníamos para falar sobre *O Preço (1968)*⁵⁰³, de Arthur Miller, que eu acabava de assistir em Nova York dois meses antes. relatei a ele com entusiasmo a conversa que tive com os atores Mark Ruffalo e Jessica Hecht, que fizeram o papel de Vitor e Esther, e sobre como uma peça do calibre da qual falávamos poderia ser de grande valia para nosso momento presente no Brasil. Paso se mostrou entusiasmado com a ideia e forneci a ele uma tradução feita por Luís de Lima em 1969, a única publicada no Brasil, para que ele tivesse uma ideia, e imediatamente ele decidiu que esta seria a peça a ser montada pela CiaTeatro Epigenia para o ano de 2019.

O projeto para a montagem no Brasil foi negociado durante todo o ano de 2018 com relação a valores, número de apresentações, e local em que a peça seria feita. Firmamos uma parceria com a *The Arthur Miller Society*, da qual sou membro vitalício nos Estados Unidos, que nos ajudaria na divulgação da peça tanto no meio artístico quanto no acadêmico, promovendo a circulação de artigos, reportagens e *posts* de internet. Com os direitos comprados, passamos a uma nova tradução da peça, visto que a que tínhamos em mãos era antiga e precisava levar em conta avanços linguísticos: expressões idiomáticas, conjunções, substantivos, verbos, e todo um léxico que já caíra em desuso, além de necessitar de uma revitalização praticamente total.

Do Brasil, Gustavo Paso procedeu com sua tradução, buscando entender de que maneira cada palavra, rubrica, gesto e silêncio melhor se adequariam à montagem dinâmica e apaixonada que se desvelaria posteriormente no Sesc Copacabana sob sua direção.

⁵⁰³ Dois irmãos, Vitor e Walter, voltam a se encontrar anos depois da morte do pai, com o objetivo de desocuparem a casa que deixaram intacta ao longo de todos aqueles anos. Um velho avaliador, Salomão, vem dar-lhes um preço pelos móveis e objetos dos quais querem se desfazer. No entanto, a transação não é tão simples como imaginavam: todas aquelas coisas que fazem parte da história da família e que estão repletas de memórias, os obrigam a se confrontar com o passado e com as escolhas que fizeram na vida, tendo como elemento norteador o dinheiro. Esta é uma das críticas mais agudas e sensíveis de Arthur Miller sobre como o dinheiro deixa marcas na construção das relações familiares e sociais.

Simultaneamente, nos Estados Unidos, mais especificamente, a partir da mesa número três do segundo andar da *Ekstrom Library*, na University of Louisville (Kentucky), palavras, rubricas, gestos e silêncios eram também passados ao papel por mim, por vezes até às 3h da manhã em noites de neve e vento, regadas por cafés, *eggnogs*, e com presença e apoio incondicionais de colegas de pós-graduação da universidade em que realizei parte desta tese. Em alguns momentos em que a universidade entrava em recesso por conta do *winter break* (férias de inverno) ou por causa das condições climáticas, eu me deslocava ao centro da cidade, mais especificamente à *Louisville Free Public Library*, a *Biblioteca Pública de Louisville*, local que inspirou também parte da tradução da peça.

Uma espécie de lirismo trágico abastecia minhas idas à biblioteca pública pelo fato de que ao mesmo tempo em que eu me debruçava sobre uma peça cujas palavras e mensagem versam sobre como o dinheiro molda e deixa cicatrizes nas relações humanas, eu estava fisicamente cercado por mesas com mendigos, pessoas sem moradia, pessoas embriagadas e visivelmente marginalizadas que buscavam abrigo, distração e certo alívio do frio e neve que despencavam do céu de Louisville, e que constantemente lembravam a essas pessoas – profundamente marcadas pela ausência de dinheiro – de sua marginalidade, desamparo e fragilidade⁵⁰⁴. Em contextos muito diferentes, mas não menos tristes, seguimos lado a lado (por vezes nas mesmas mesas) marcados todos pelo dinheiro, compartilhando um espaço circundado de livros e informações, um local que simboliza a promessa de um futuro melhor, bem ali, no epicentro do neoliberalismo. Este momento de epifania que nos separava pela questão do dinheiro, nos unia por algumas horas no local em que eu traduzia uma mensagem sobre como este elemento marca o destino de cada um.

Feitas as duas traduções, Paso e eu passamos à discussão minuciosa de vários pontos, frases, expressões e como esses se ligavam à dramaturgia

⁵⁰⁴ Do lado de fora da biblioteca, a exatos dois quarteirões dali, há uma área similar à *Cracolândia* da cidade de São Paulo. O local concentra dependentes químicos, moradores de rua e vítimas do descaso e da violência neoliberal, seres humanos que são prova cabal do abandono social e da indiferença.

millieriana como um todo. Desejosos de que *O Preço* chegasse ao nosso país e ao nosso povo com extrema urgência, todos os membros da Epigenia e eu trabalhamos com afinco, e Paso prosseguiu a adaptá-la para que se ajustasse ao palco, à dinâmica cênica, e como esperávamos, a peça foi sucesso de público e crítica.

A peça recebeu diversos elogios e foi percebida em sua dimensão mais profunda (social e política). A *Folha de São Paulo*, por exemplo, estampou em seu caderno *Ilustrada*: “*Em era de conservadorismo, peças discutem a intolerância e os conflitos de relações*⁵⁰⁵”, percebendo a dimensão absolutamente progressista da peça e sua furiosa crítica ao capitalismo. É importante frisar que *O Preço* ainda não tinha previsão de estreia em São Paulo, mas a *Folha* apostou no potencial da peça e publicou a matéria que reconhecia o valor do trabalho que se apresentava. Dentre as diversas críticas em mídias impressa e online, destacamos as seguintes:

Em cartaz no Sesc arena Copacabana uma arquitetura teatral de maestria humanista, numa atualidade genuína que nos perturba e nos inquieta; “O PREÇO” do americano ARTHUR MILLER. Com a Cia. Teatral Epigenia em seus relevantes 19 anos. Direção de Gustavo Paso. Tradução fluida e preços de Thiago Russo e Gustavo Paso. / (...) Uma obra-prima crítica, política, existencialista e explícita. Uma linguagem de essência, de relações expostas numa trama plural em força e fúria.⁵⁰⁶

Na sua denúncia de uma mais-valia em nossas vontades e na nossa própria integridade moral, a peça *O Preço* está

⁵⁰⁵ *Em era de conservadorismo, peças discutem a intolerância e os conflitos de relações: ‘Tom na Fazenda’ estreia em SP, ‘O Preço’, de Arthur Miller, ganha montagem, e espetáculo reúne textos de Matéi Visniec, por Maria Luísa Barsanelli, em 13 mar. 2019. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/em-era-de-conservadorismo-pecas-discutem-a-intolerancia-e-os-conflitos-de-relacoes.shtml>. Acesso em: 22 dez. 2019.*

⁵⁰⁶ *Crítica Teatral do Espetáculo: “O Preço”, por Francis Fachetti, em 19 mar. 2019. Disponível em: <http://www.espetaculonecessario.com.br/2019/03/19/critica-teatral-do-espetaculo-o-preco/>. Acesso em 21 dez. 2019.*

sintonizada na contemporaneidade, não só pela força de uma textualidade de clássico como também pela sua artesanaria conceitual, via Gustavo Paso e sua Cia. Teatro Epigenia, e a merecer, outrossim, avaliação de Teatro com T maiúsculo⁵⁰⁷.

Um dos pontos altos da crítica, e que se liga aos dois objetos desta tese, peças com viés cômico, explicita que:

“O PREÇO” abre a Trilogia MILLER, projeto em parceria com a The ARTHUR MILLER Society, na qual estão previstas diversas ações e publicações nos próximos três anos. A tradução do texto está a cargo do mais novo integrante da CIA., o teórico THIAGO RUSSO, Mestre e Doutorando pela USP, onde leciona, além ser membro da The ARTHUR MILLER Society, USA. (...) Em ‘O PREÇO’, o espectador tem a oportunidade de ver como dois irmãos (...) que viveram sob o mesmo teto têm versões diferentes sobre os mesmos fatos, tem opiniões diferentes sobre os mesmos conflitos e visões tão antagônicas do mesmo pai, que chegam a parecer dois estranhos. (...). MILLER é genial, ao colocar os mistérios familiares, seus segredos e a incomparável estética dramatúrgica (...).

ARTHUR MILLER é um mestre na escrita de **diálogos**, sempre *“potentes e emocionantes”*, *“é ágil na sua construção dramática”*, fazendo revelações, paulatinamente, uma técnica que faz o espectador ficar colado à poltrona, com olhos bem abertos e ouvidos muito atentos a qualquer palavra que sai da boca dos **personagens**. Ainda que muito denso, o **texto** também reserva espaço para boas cenas cômicas, pelas quais o responsável é o **personagem SALOMÃO**, interpretado, de forma excelente, pelo **ator GLÁUCIO GOMES**. Em, praticamente, todas as suas entradas, muitas vezes em meio a uma calorosa discussão, abre-se uma válvula de

⁵⁰⁷ O Preço: Sob o Custo de Latentes Hipocrisias Familiares, por Wagner Corrêa de Araújo em 11 abr. 2019. Disponível em: <http://www.escriturascenicadas.com.br/2019/04/o-preco-sob-o-custo-de-latentes.html>. Acesso em: 21 dez. 2019.

escape, através do humor, para que o espectador possa “respirar” e recuperar o fôlego, às vias de se extinguir. **Um excelente contraponto**⁵⁰⁸.

O crítico reconhece a densidade, ferocidade e crítica contidas na peça, e ressalta sua qualidade atrelada aos momentos em que o humor, que entra como “*válvula de escape*”, permite ao espectador respirar e recuperar o fôlego sem que isto caia no *riso leve*, como aconteceu na montagem de *A Descida do Monte Morgan*, dirigida por Luiz Villaça e analisada no Apêndice A, que transformou a peça em uma comédia desengajada, com ênfase na bigamia e na comicidade de Lyman Felt. Como mencionamos, *O Preço* foi elogiado em suas diversas frentes: direção, atuação, tradução, figurino, iluminação, sonoplastia etc. A peça tinha um potencial promissor e, nas palavras do crítico teatral e também ator e professor, Gilberto Bartholo:

Por vezes, escrever uma **crítica de TEATRO** se torna uma tarefa tão difícil (**Estou diante de uma.**) quanto à **montagem do espetáculo** a ser criticado. Considero “**O PREÇO**” um **texto de uma profundidade abissal e de difícilíssima montagem**. Se não cair nas mãos de um **bom diretor** e se este não souber escalar, corretamente, o **quarteto de atores**, tudo poderá acabar num triste fracasso, **o que não é, absolutamente o que acontece na montagem em tela. Muito ao contrário, aliás**. Esse grau de dificuldade e de profundidade do **texto**, se considerada esta **excelente montagem**, aqui analisada, conferem a este trabalho o “*status*” de **um dos melhores espetáculos em cartaz, no Rio de Janeiro, no momento**, e sério candidato a prêmios, ao final da **temporada teatral de 2019**.

⁵⁰⁸ O PREÇO: ‘Vale quanto pesa – e pesa como chumbo’. Ou ‘Certas coisas não têm preço’ ou ‘O preço de cada escolha, segundo o livre arbítrio’, ou ‘Viva o “teatrão”, por Gilberto Bartholo, em 23 mar. 2019. Disponível em: <http://oteatromerepresenta.blogspot.com/2019/03/>. Acesso em 22 dez. 2019.

O sentimento de completude e de um sonho duplamente realizado: montar uma das peças de maior e mais poderosa envergadura, como a *d'O Preço*, e conseguir fazê-lo recebendo elogios por todos os lados, se transformaria, infelizmente, *a posteriori*, em *injustiça* e *frustração*. De uma das maneiras mais dolorosas a CiaTeatro Epigenia se viu diante de um dos lados mais danosos do neoliberalismo que, como é de se esperar, privilegiou o lucro em detrimento do amor à Arte. Após uma semana da estreia descobrimos que a peça havia sido vendida em duplicidade pelo agente de Miller nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo em que o agente vendeu os direitos de montagem à Epigenia, havia vendido também para outrem no mesmo território nacional. A *injustiça* se deu porque compramos a peça com o desejo e explícita menção ao agente de renovar as temporadas e seguir em turnê pelo país (como a Cia fizera com a Trilogia Mamet), mas a venda que foi feita a outra pessoa garantia exclusividade a quem a produzisse, o que nos proibiu de montá-la após a curta temporada de estreia.

Buscamos ajuda e solidariedade, e houve uma enorme mobilização por parte de professores, atores, diretores, produtores, advogados, e de muita gente de dentro e de fora do meio artístico. No entanto, a *frustração* chegou quando, após inúmeras tentativas por parte da Epigenia em consertar um erro crasso por parte do agente de Miller que nos vendeu a peça, tentamos chegar ao agente pessoal de Miller, um empresário que representa a *Arthur Miller Foundation*, da qual Rebecca Miller (cineasta e filha de Arthur Miller) é a maior representante. A mediação de seu agente pessoal sinalizava uma possível reparação do erro do outro agente do dramaturgo, mas o comprador dos direitos da peça com exclusividade no Brasil não concordou em nos ajudar. A peça, após uma curta temporada, foi interdita e o projeto foi frustrado pelos imperativos impiedosos do mercado.

Mesmo com tantos elogios de público e de crítica a peça precisou ser encerrada, e o processo de tradução *d'O Preço* também, dolorosamente, trouxe consigo a tradução do lado mais nefasto do neoliberalismo e de profissionais que fazem teatro, mas enxergam nele uma atividade da qual extrair dinheiro às custas de prejuízo ao outro. A falta de solidariedade e de amor, intrínsecas ao neoliberalismo (confirmados pela epígrafe que abre esta

tese), provam que o neoliberalismo é, de fato, a racionalidade dominante e que ela precisa ser mudada com urgência.

Em uma pequena entrevista que fiz com o diretor, Gustavo Paso, busquei perguntar a ele coisas que pudessem elucidar ao leitor desta tese de que maneira o projeto transcorreu, ao mesmo tempo em que tais perguntas se ligam diretamente à questão do neoliberalismo, eixo orientador deste trabalho:

THIAGO RUSSO: O que o levou ao projeto de montar *O Preço*, sendo que Miller se destaca mais por *A Morte de Um Caixeiro-Viajante*, *As Bruxas de Salém* ou *Um Panorama visto da Ponte*?

GUSTAVO PASO: O preço. Exatamente o preço das obras ditas “mais importantes”. Somos uma companhia de teatro com um trabalho de sucesso nacional, continuado, e neste ano iremos completar vinte anos. Nos últimos dez anos nossos espetáculos ficaram entre os melhores entre Rio e São Paulo: prêmios, críticas etc, mas existe um grande entrave na escolha de textos, e de autores também. Um autor clássico como Arthur Miller é imensamente explorado por seus agentes, mais do que deveria a meu ver. Que tipo de diferença deveria existir? Como diferenciar quem irá estar à frente de uma obra “comprada” por 12 ou 24 meses? Duas propostas deveriam ser estudadas. A primeira é distinguir através de um projeto de montagem do texto que explicita o conceito, somado à história da Cia e/ou do diretor. No Brasil as produções são regidas por atores famosos, geralmente são as obras que recebem financiamento. Muitas, em sua maioria, não trazem nada para um texto clássico. A segunda alternativa é não negociar mais com EXCLUSIVIDADE. Isso com certeza daria ao autor (através de seus representantes) a “opção” de ter diversos olhares sobre sua obra, e com certeza irá abrir para companhias com trabalho sério, conceituado e continuado, a oportunidade de mostrar o quanto a obra do autor ainda continua relevante. Cito este problema porque ele é crônico.

Nós, que acreditamos e pensamos em um teatro digno, forte, de ponta, contemporâneo, admiramos obras como as de Arthur Miller – e de vários outros grandes autores americanos – para mim, se Miller não foi um dos melhores,

está entre os três melhores do mundo. É uma pena porque o dinheiro vai prevalecer, e há aí uma coisa interessante a se pensar porque se você vende o direito autoral de uma peça e ela não é boa ou não tem uma boa montagem, aí vem o questionamento: “*Poxa, está velha*”. E não é isso. Eu posso dar um exemplo muito claro em relação a esta questão: eu montei uma trilogia do David Mamet. Eu estava buscando um investidor, e no Brasil a gente trabalha muito com patrocínio, temos uma lei do Ministério da Cultura. E após passarmos por todas as fases de trabalho, quando a gente chegou na fase final para a empresa decidir para quais peças ela daria o patrocínio, um dos diretores responsáveis viu que a nossa peça era do David Mamet e cortou o patrocínio, porque segundo ele “*O David Mamet é muito chato*”. Ele foi assistir a uma montagem com uma direção à qual eu também assisti e achei muito chata, muito mal feita, que não entendia o que era o David Mamet. E aí o que acontece? O autor mal encenado, o empresário que não está nem aí, e o agente que também não está nem aí para quem vai montar a peça, acaba sem vender. Ele quer dinheiro, ele vende mal, vende para quem vai montar a peça “antiga” e “datada”, porque a grande questão para classificar se as peças estão datadas ou não, é exatamente quem as monta em 2020. Produções que não contribuem para a real importância do texto, que têm em mente a bilheteria, quase nunca mostram o quanto ainda tem relevância o que o autor diz. Nem sempre quem consegue comprar os direitos de uma obra de Arthur Miller é quem realmente vai montar a peça, estudando a proposta conceitual do autor, para extrair a contemporaneidade daquela obra. Todas elas são muito relevantes: *O Caixeiro*, *Bruxas*, *O Preço* etc. desde que você enxergue dentro da própria obra (com muita cautela) onde, na dramaturgia em questão, tem alguma coisa que você possa transformar ou adequar aos dias de hoje. Então, por exemplo, a gente queria montar uma trilogia do Arthur Miller, mas talvez nós tenhamos desistido porque a relação dos agentes é muito nefasta, e isso é uma lástima para o autor, mesmo ele já estando falecido, ou mesmo para uma sociedade que preza por grandes montagens de seu texto. Por fim, se o agente não protege a obra, ou a vende mal, corre-se o risco de não ser montado ou

não terá peças vendidas⁵⁰⁹. A pergunta que fica é: qual será o futuro de Arthur Miller no Brasil?

THIAGO RUSSO: No que consiste a relação nefasta dos agentes à qual você se referiu?

O que importa é o dinheiro. Quando negocieei com o agente americano responsável pelas obras de Arthur Miller me preocupei em traduzir nosso histórico de 19 anos. Lá estão cinco páginas de um portfolio detalhado, mostrando nossa seriedade e o motivo pelo qual desejávamos fazer uma trilogia com as obras de Miller. Se você pegar como exemplo todo o trato que tivemos com o agente durante três a quatro meses de troca de informações (período em que entramos em contato sobre valores e que levamos para decidir qual seria a primeira obra da trilogia), e todo o cuidado em dar a noção da grandiosidade do projeto, pois tínhamos acabado de terminar a TRILOGIA MAMET, um enorme sucesso de público, crítica e prêmios. No dia 7 de julho de 2018 informamos ao tal agente que seria *O PREÇO* a obra a ser encenada. No dia 7 de agosto de 2018 (dez dias depois) ele assinou a venda da obra para um produtor brasileiro, com exclusividade. Negociamos a peça em dezembro e janeiro com o agente, estreamos em março, e na segunda semana em cartaz soubemos que ele havia vendido os direitos lá em agosto de 2018. Ele errou? Ele esqueceu? Ele nos enganou? Ele não está nem aí para as obras de Arthur Miller, qualquer um pode fazer qualquer coisa que ele simplesmente não se importa. Foi preciso, por nossa parte, arcar com prejuízos financeiros e morais, foi preciso repensar os futuros projetos, enquanto a peça (e tantas outras) encontram-se comercializadas e revendidas por todo o Brasil, inclusive com conexões na Argentina e com grupos que as revendem com alianças e participação de grandes empresários. A questão nefasta repousa sobre a ênfase no prejuízo ao outro e no lucro que se retira de tais peças, levando em consideração um país como o nosso no qual fazer teatro já é, por si, um ato de resistência.

⁵⁰⁹ Um adendo meu: neste sentido, entende-se porque no Brasil muitos grupos teatrais têm recorrido a mosaicos, livre adaptações, ou fragmentos de peças de autores da dramaturgia como maneira de contornar essa situação.

THIAGO RUSSO: Qual foi o maior desafio em montar a peça? Como o público reagiu?

GUSTAVO PASO: A questão da dificuldade d'*O Preço*, a princípio, foram dificuldades normais: é uma peça traduzida e qualquer peça que a gente traduz é necessário ter um cuidado muito grande, mas eu acho que a dificuldade – ou melhor, a decisão do trabalho, quando você decide montar uma peça que tem muitos anos e que é um clássico – é montar essa peça para a agilidade mental do receptor da atualidade. É importantíssimo, e sem você ferir o autor você pode trabalhar a agilidade e a inteligência do espectador de 2019. O ser humano está muito ansioso, ele é e sempre foi muito rápido. Mas ser um ser humano com a capacidade de pensamento muito ligeiro, muito rápido, em 1920 é uma coisa, pois você não tinha um mundo lhe gerando uma ansiedade nos mesmos níveis que os de hoje. Então antes havia mais calma para adquirir conhecimentos de 1930 a 1980, por exemplo. Já o nosso século e os últimos dez anos do século passado mudaram esta questão, e o diretor precisa entender essa mudança porque a gente faz teatro para o espectador. E isso é fundamental: a partir do momento em que você faz a peça para o espectador é necessário entender quem você vai encontrar numa sala de teatro. Uma grande história montada para um espectador da mesma época ou grandes histórias montadas na época em que os espectadores estão. O jeito como se conduz a ação das cenas, dos atores, e o desenvolvimento são fundamentais. Como você vai montar o espetáculo é que é o grande segredo. Uma outra questão d'*O Preço* é a quantidade de móveis presentes no cenário, mas conseguimos de uma forma incrível fazer um cenário praticamente vazio (as fotos abaixo mostram isso), sem que as pessoas deixassem de entender toda a barganha, toda a problemática da personagem Salomão.

THIAGO RUSSO: Como você avalia a apresentação da peça em arena?

Nossos trabalhos dessa década têm primado pela aproximação do público com o palco. Estou desenvolvendo um trabalho continuado de interpretação que precisa que os atores tenham enorme atenção ao estar em cena. O palco

italiano protege demais os atores, colocando-os muitas vezes passivos em algumas cenas nas quais, por ventura, não estejam falando. A arena, tanto quanto o palco em corredor (espanhol), privilegiam a experiência da verdade absoluta. Então, como o maior suspeito neste caso, não tenho como não enaltecer o resultado. Para quem não viu, e um dia poderá ter essa experiência, além dessa proximidade, a montagem tem apenas 6 movimentos de luz em 105 minutos de peça. Sem truque, sem disfarces, sem mentiras. Apenas bons atores. Como dizia Shakespeare: “Estar preparado é tudo”.

THIAGO RUSSO: A peça tem hoje a mesma relevância que tivera em 1968, ano em que fora escrita?

GUSTADO PASO: Tem. Tanto tem que a peça se tornou o maior sucesso da temporada. Casa lotada desde que a peça estreou e as pessoas começaram a falar sobre o trabalho que apresentamos. Volto à resposta anterior. Tudo contou: a maneira, o jogo dos atores e como ele foi desenvolvido, que é um trabalho característico meu (da nossa companhia), a grande qualidade de texto, uma história incrível que se passa em duas horas. Um texto com essa potência é um prato cheio para bons atores e um diretor atento ao seu público e às coisas importantes. Dois irmãos falando sobre uma herança sempre será atual, né? Não tem como. Falamos do passado: um filho cuidando do pai, o outro filho foi para a vida, e as reviravoltas que se apresentam ao espectador são muito inteligentes. Tudo marcado pelo dinheiro. E eu costumo defender a ideia de que o que o público gosta não é tragédia ou comédia, não há um estilo. O que o público gosta é de inteligência. Um texto inteligente, e o público está com você, está nas suas mãos, vai te prestigiar e vai estar com você.

A entrevista que fiz com Paso elucidou tanto o processo quanto o contexto que marcou a peça. Ela é, ao mesmo tempo, uma forma de documentar a crueldade do sistema, e um ato simbólico de exorcismo que vai do luto à luta, denunciando como a Arte está infectada pelo vírus da ganância. Ao mesmo tempo em que escrevo este apêndice, com lágrimas nos olhos, tenho a certeza de que o projeto, embora curto, levou ao público a reflexão urgente da qual

necessitamos hoje, e fizemos isto – apesar de tanta adversidade – no coração do neoliberalismo, com a coragem e paixão que temos pelo teatro. Abaixo encontram-se fotos autorizadas pela produção e pelo diretor da Epigenia dos ensaios e das apresentações de *O Preço*, feitos no Teatro de Arena do Sesc Copacabana.



Apartamento em Nova York (Cenário em Arena), por Gustavo Paso



Vitor (Romulo Estrela), Walter (Erom Cordeiro) e Esther (Luciana Fávero) em cena, no segundo ato, discutindo sobre a oferta de emprego de Walter ao irmão



Vitor (Romulo Estrela), Walter (Erom Cordeiro) e Esther (Luciana Fávero) em ensaio em cena do segundo ato na qual Vitor explica sobre a dificuldade de sustentar o pai



Vitor (Romulo Estrela), Walter (Erom Cordeiro), Esther (Luciana Fávero) e Salomão (Glaucio Gomes) em cena do segundo ato discutindo o valor dos móveis



Elenco completo no camarim durante o intervalo de um ensaio

Ficha Técnica

Texto: *Arthur Miller*

Tradução: *Thiago Russo e Gustavo Paso*

Direção: *Gustavo Paso*

Elenco: *Romulo Estrela, Erom Cordeiro, Glaucio Gomes e Luciana Fávero*

Figurinos: *Luciana Fávero*

Iluminação: *Bernardo Lorga*

Cenário: *Gustavo Paso*

Direção Musical: *André Poyart*

Direção de Produção: *Luciana Fávero*

Assistente de Ensaio: *Vinicius Cattani*

Administração da Temporada: *Andre Roman*

Designer: *Paso D'Arte Eventos*

Assessoria de Imprensa: *Duetto Comunicação*

Realização: *CiaTeatro Epigenia*