

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

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

Alexandre Daniel de S. Feldman

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Letras pelo Programa de Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas – Área de Concentração: Teatro e Literatura Judaica Norte-americana.

São Paulo

2006

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

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

Alexandre Daniel de S. Feldman

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Letras pelo Programa de Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas – Área de Concentração: Teatro e Literatura Judaica Norte-americana sob orientação da Profa. Dra. Nancy Rozenchan.

São Paulo

2006

Feldman, Alexandre Daniel de Souza.

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. – São Paulo, 2006-07-31.

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

Orientadora: Profa. Dra. Nancy Rozenchan

1. Teatro norte-americano. 2. Literatura norte-americana. 3. Literatura Judaica. I. Título

Data da Defesa: __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Para **Amanda e Daniel**

Que o conhecimento e o gosto pelo saber lhes abram os olhos para os infinitos horizontes das línguas e das artes e especialmente para o teatro, aquele lugar das intersecções onde o absoluto é simultaneamente efêmero e eterno, onde os tempos se encontram numa só vida e onde a realidade é relativizada.

Aquele lugar que não precisaria existir, mas que felizmente está lá, diante de nossos olhos... querendo nos dizer algo.

Algo de nós mesmos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas cujos nomes, não fossem aqui mencionados, não se faria conta da inestimável colaboração.

ARTHUR MILLER, por gentilmente ter autorizado a tradução da peça e sua reprodução neste trabalho acadêmico, bem como pelos comentários e esclarecimentos prestados. Profa. Dra. **NANCY ROZENCHAN**, minha orientadora, a quem sou grato por todo o empenho e estímulo aos estudos literários e à pesquisa, desde a época de graduação e de iniciação científica. Profa. Dra. **BERTA WALDMAN**, por valiosas críticas e referências bibliográficas durante simpósios, seminários e o processo de qualificação. Prof. Dr. **MOACIR AMANCIO**, pelas indicações de leituras e elucidações sobre o *Talmud* e o *midrash*. Profa. **RUTH SOLON**, pela exímia revisão da tese e da tradução e pelas preciosas sugestões. **NAZARÉ** e **FERNANDO ABLAS**, pelos importantes conselhos e inúmeros auxílios. Agradeço também à **CAPES**, pela concessão da bolsa e a todos que, de algum modo, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste estudo.

Por fim, mas não menos importante, agradeço a **GISELDA DE SOUZA FELDMAN** pelos primeiros passos na direção dos livros e pelo apoio permanente e a **MARISTELA BENCICI FELDMAN** pela infindável paciência e pelo incentivo durante toda a fase de pesquisa.

SUMÁRIO

Resumo	8
Abstract	9
Introdução	10
Parte I – Repensando a Criação	
O Éden irônico de Arthur Miller	17
A crítica norte-americana e a indústria teatral	36
Intertextualidades e contatos históricos	48
Memórias e identidade	65
Parte II – Digressão sobre os gêneros	
Comédia é coisa séria	81
Arthur Miller e a tragédia moderna ou liberal	106
Parte III – De volta ao Éden	
Elementos bíblicos e a força do <i>midrash</i> e sua intertextualidade na comédia de Miller	127
Irmãos de Caim	184
O existencialismo no Éden e depois da Queda	205
Conclusão	
	226
Bibliografia	
Bibliografia específica	
1. Do autor	234
2. Sobre o autor e suas obras	235
3. Dos arquivos do <i>The New York Times</i>	238
4. De resenhas da <i>CurtainUp</i>	242
Bibliografia geral	
1. Teoria e Crítica (Teatro, Teatro Norte-Americano, Análise e Tradução de Textos Dramatúrgicos)	243
2. Teoria crítica sobre temas judaicos modernos, históricos, literários e bíblicos	246
3. Referência (Bíblias, Enciclopédias e Dicionários)	250
4. Teoria e crítica das áreas de literatura, filosofia e antropologia	251
5. Identidade, nacionalismo, memória e narrativas	251
6. Recursos audiovisuais	252
7. Internet	253
Apêndices	
I – Cronologia pessoal e da carreira artística de Arthur Miller	256
II – Produção e elenco da primeira montagem e da versão musical	264
III – Identidade judaica	267
IV – Teoria, estratégias e técnicas de tradução de textos teatrais	273
V – <i>A Criação do Mundo e Outros Negócios</i> , de Arthur Miller	279

RESUMO

Na peça *A Criação do Mundo e Outros Negócios* Arthur Miller recorre à comédia, à imagética bíblica e a fragmentos de narrativas do *midrash* para compor com uma linguagem simples e popular, porém altamente significativa, (re)interpretações da História Primeva dotadas de um profundo senso crítico fortemente influenciado pelo pensamento existencialista. O dramaturgo expõe nesta comédia, igualmente como faz em outros escritos, questões contundentes do mundo contemporâneo, alertando, permanentemente, a partir de uma perspectiva humanista, para a necessidade de consciência e responsabilidade humanas.

Desde o início de sua carreira o autor norte-americano emprega metáforas bíblicas que, de forma consciente ou não, refletem sua identidade, intimamente ligada às narrativas absorvidas no meio social. Ao associá-las ao pensamento existencialista que permeia sua obra dramaturgica, Miller compõe um mosaico de idéias que opera dialogicamente diferentes significações e permite as mais diversas interpretações e leituras. Assim, valendo-se de ironia, humor e sarcasmo, iniciando pelo mito da Criação bíblica, passando pela história de Adão e Eva e da tentação, culminando com o fratricídio cometido por Caim, contra seu irmão Abel, o dramaturgo recria, à sua maneira e incorporando um complexo de preocupações temáticas que permeiam a literatura ocidental, os primeiros eventos da Bíblia descritos no livro de Gênesis. Para fazê-lo, o autor se serve habilmente de um estilo que se assemelha à exegese rabínica justamente por buscar nas narrativas e imagens dessa tradição as bases que dão forma e conteúdo à peça, criando uma alegoria simbólica que exhibe mito e história ao mesmo tempo em que revela uma profunda frustração moral proveniente da filosofia existencialista absorvida de textos de Sartre e Camus.

A investigação do riso como uma reflexão sobre a linguagem e o pensamento, bem como a percepção de que os conceitos e a crítica presentes na tessitura da comédia são tão contundentes e incisivos quanto os encontrados em outras obras suas, evidencia que o cômico não implica ausência de seriedade e que, a despeito de algumas falhas na concepção, a peça oferece mais do que risos e reflexões. Ela proporciona uma aventura intelectual sobre a investigação do mal moral e exige do público e dos críticos um desdobramento para além do material encenado. Portanto, *A Criação do Mundo e Outros Negócios* demanda um aprofundamento analítico que perscrute nos textos que com ela se inter-relacionam o subsídio necessário para se fazer um exame crítico mais apurado de toda a carga semântica proveniente do conteúdo bíblico, das narrativas do *midrash*, dos elementos existencialistas, da linguagem coloquial e do próprio gênero cômico, para assim, ao final, reconhecer seu valor artístico e sua significação no conjunto da obra daquele que foi considerado um dos maiores dramaturgos do século XX.

ABSTRACT

In the play *The Creation of the World and Other Business* Arthur Miller uses comic genre, biblical imagery and excerpts from *midrash* texts to compose, in an everyday, informal style, although deeply meaningful, (re)interpretations of Primeval (Hi)story characterized by a profound critical sense which is greatly influenced by existentialism. The playwright expresses in this comedy, as in his other works, important issues of contemporary world, by permanently taking a humanist standpoint and warning about the necessity for human consciousness and responsibility.

From the beginning of his literary career the North-American dramatist applies biblical metaphors that reflect – consciously or not – his intimately connected identity to narratives absorbed in the social milieu. By relating these metaphors with existentialist thinking woven into his dramas, Miller composes a series of ideas that links dialogically different meanings and allows many interpretation and readings. Thus, with irony, humor and sarcasm, starting with the biblical myth of Creation, describing Adam and Eve's (hi)stories and the temptation, culminating in Cain's fratricide of Abel, the writer recreates in his own way and comprising an intricate web of themes from western literature, the first events of the Bible narrated in the book of Genesis. In order to accomplish his intent, the author makes use of a writing technique that resembles the rabbinical exegesis following the narratives and images of *midrash* to find the basis for his play, creating symbolic allegory, that presents myth and history at the same time. This exposes intense moral frustration from his readings of Sartre and Camus existential texts.

The inquiry of laughter as a reasoning in language and thought as well as the perception that concepts and criticism found in the pattern of this play are as trenchant and incisive as in Miller's other works reveals that comedy does not imply the absence of seriousness and regardless of some misconceptions, found in the structure of its plot, the play offers more than laughter and insight. It provides an intellectual adventure through the questioning of evil and it demands – from the audience and critics – a new approach beyond dramatic performance. Therefore, *The Creation of the World and Other Business* requires a thoroughgoing analysis based on texts interrelated to it to find the necessary support for a more precise critique considering all the semantic aspects from biblical and *midrash* narratives, existentialist features, colloquial language and the comic genre, so that, in the end, the artistic merit and place of this play can be recognized among the works of an author who was considered to be one of the greatest 20th century playwrights.

INTRODUÇÃO

Mais do que fazer observações acerca da importância da comédia demonstrando que ela pode, assim como a tragédia, discutir dilemas humanos, esta pesquisa de doutorado tem por objetivo evidenciar que *A Criação do Mundo e Outros Negócios* possui força e está perfeitamente em sintonia com os escritos de Arthur Miller.

Além de assinalar o uso por parte do dramaturgo de uma abordagem satírico-existencialista e de uma narrativa que se assemelha à exegese rabínica presente nas histórias do *midrash*, almeja-se identificar a utilização de imagens, personagens e elementos bíblicos na tessitura da comédia de Miller, apontando como eles se relacionam a outras obras do próprio autor e servem de metáforas por meio das quais o dramaturgo levanta questionamentos morais alinhavados de modo direto a seu pensamento existencialista.

Este estudo dá, portanto, prosseguimento e aprofunda as pesquisas de mestrado que culminaram na dissertação *A Representação do Holocausto na peça After the Fall, de Arthur Miller*. Porém, diferentemente do enfoque do trabalho anterior, que privilegiou a imagem da inocência, recorrendo-se à visão kantiana de libertação da “menoridade” como uma metáfora do desejo de não-aceitação da responsabilidade pelas escolhas, e também se dedicou ao mergulho analítico nas experiências históricas do genocídio perpetrado pelos nazistas e colaboradores e do macarthismo, o exame aqui apresentado concede a devida ênfase aos elementos bíblicos que permeiam as obras literárias de Miller e que vêm à superfície em *A Criação do Mundo e Outros Negócios*. Dentre as diversas metáforas e imagens que brotam dos elementos bíblicos explorados por Miller, volta-se especial atenção à tentativa empreendida pelo dramaturgo de investigar e expôr o mal como algo

inerente ao ser humano tomando como ponto de partida a família primeva e o fratricídio cometido por Caim.

É imperativo destacar que o autor não se vale de personagens ou imagens bíblicas em busca de explicações religiosas ou metafísicas. Ao contrário, seu desejo constante por trazer a responsabilidade ao campo humano faz emergir a discussão ética do bem e do mal que acaba por levantar polêmicas não apenas sobre a compreensão do mal, mas também por oferecer em sua peça exemplos da distinção entre o mal de ordem natural e o de ordem moral, exigindo assim respostas que confrontam o pensamento moderno e evocam reflexões. O debate que surge na peça tem origem mais profunda na interação que brota entre o cômico, a influência do pensamento existencialista e as imagens bíblicas exploradas pelo dramaturgo.

É relevante salientar que o exame crítico aqui apresentado é feito, mormente, a partir do ponto de vista literário, isto é, debruçando-se especialmente sobre o texto e não apenas a encenação ou os aspectos formais da dramaturgia. Esse processo, no entanto, é conduzido sem que isso implique o esquecimento de que se trata de um material concebido para o palco, fato atestado pela digressão sobre os gêneros que, com certeza, auxilia na compreensão da peça por sinalizar com novas possibilidades de leitura e interpretação que vão além da tradicional e da conservadora.

Desta forma, mesmo quando não mencionado, o presente estudo leva em consideração as vertentes modernas de análise dramaturgic e teatral¹ e toma como principais referências teorias que ganharam força a partir da segunda metade do século XX.

¹ Em inglês há a distinção entre “drama” e “teatro”, sendo o primeiro o texto escrito e o segundo o processo de representação. Em português ocorre algo semelhante e dificilmente um termo engloba as duas acepções.

Os elementos bíblicos também são apreciados tendo como fio condutor o enfoque da crítica literária seguindo, sobretudo, os conceitos cunhados por Robert Alter e Northrop Frye sem pretender em nenhum momento levantar ou discutir questões em termos religiosos. A proposta é fazer uma inspeção no modo pelo qual o dramaturgo se vale da narrativa e da imagética bíblicas para tratar da compreensão do mal e propor a análise dessas imagens como metáforas que, alinhavadas a extratos provenientes de histórias do *midrash*, se transformam num produto com múltiplos significantes que podem evidenciar que as (re)interpretações das primeiras histórias da Bíblia que aparecem em sua comédia são dotadas de um profundo senso crítico.

É mister esclarecer que em nenhum momento o autor se limita a uma leitura unicamente judaica do conteúdo bíblico apresentado na peça. Quando os apontamentos a respeito de sua origem são levantados, estes visam apenas a nortear o leitor sobre uma característica pessoal do dramaturgo, pois, apesar de muitas vezes esquecida ou deixada para um segundo plano, a identidade judaica é um elemento recorrente e significativo no estudo de suas obras, uma vez que pode ser localizada ao longo de sua trajetória como escritor. A marca dessa origem se faz presente nesta peça principalmente pelas semelhanças que são possíveis de se estabelecer entre referências citadas em sua autobiografia, bem como o conteúdo e a forma de seu texto e os fragmentos e idéias provenientes de histórias do *midrash*.

Assim, nesta comédia o autor oferece mais do que risos e reflexões. Ele proporciona uma aventura intelectual que exige do público e dos críticos um desdobramento para muito além do material encenado, o que demanda um aprofundamento analítico que procure perscrutar nos textos que dialogam diretamente com a peça o subsídio necessário para se fazer um exame mais apurado.

Antes de adentrar a pesquisa é também preciso observar que a comédia aqui abordada permite-se às mais amplas e variadas análises que vão desde questões da sexualidade, que podem, certamente, conduzir a discussão ao campo da psicanálise em que os textos de Freud estariam no centro do debate, até mesmo a investigações e levantamentos das diferentes fontes bíblicas usadas pelo dramaturgo. Apesar de se reconhecer o grande leque e os mais variados prismas pelos quais esta peça pode vir a ser estudada, o enfoque foi mantido nos elementos bíblicos e a procura de inteligibilidade para o mal associada à forte influência que o pensamento existencialista exerceu sobre o dramaturgo.

Assim, logo no início, é feita uma apresentação do panorama crítico à época de sua estréia para com isso evidenciar a postura crítica adotada e sugerir novas abordagens para a análise. Tal passo é seguido com o intuito de demonstrar que, apesar do tom cômico e de algumas possíveis falhas de concepção, as idéias suscitadas nesta obra não são menos contundentes do que as apresentadas em outros textos literários de Miller. Estudá-las significa estar envolvido com o teatro norte-americano e com os assuntos de peso na vida política dos Estados Unidos no século passado e também em sintonia com as questões da filosofia e história contemporâneas.

Este estudo também aspira deixar claro que a comédia não é o oposto da tragédia ao declarar que a peça se firma como um perfeito exemplo de que os modelos críticos nem sempre dão conta dos diversos meandros pelos quais a análise de uma obra literária e teatral pode ser feita, igualmente comprovando que os questionamentos éticos e morais são partes integrantes do cânone milleriano e aparecem em ambos os gêneros explorados pelo dramaturgo.

Por fim, procura-se sinalizar que, apesar de *A Criação do Mundo e Outros Negócios* não se equiparar às melhores peças do dramaturgo e a despeito de seu fracasso na Broadway, ela, seguramente, é uma obra que merece um olhar mais minucioso por parte dos estudiosos.

Além disso, o fato de a bibliografia em língua portuguesa sobre o teatro norte-americano continuar escassa faz com que o estudo crítico aqui proposto, seja pela tradução da peça reproduzida no apêndice, pela abordagem dos elementos judaicos ou por investigar uma obra muito pouco comentada, se apresente como uma oportunidade original de divulgação ao público brasileiro daquele que é considerado um dos maiores dramaturgos do século XX.

PARTE I

REPENSANDO A CRIAÇÃO

O Éden irônico de Arthur Miller

*Rir de Deus, daquilo de que as multidões tremeram,
requer a simplicidade, a maldade ingênua da criança.*
Georges Bataille

The Creation of the World and Other Business (1972-3)² é uma peça que possui uma história arquetípica, na qual o dramaturgo se vale de elementos próprios da comédia, como a paródia, a sátira, a ironia e o humor, para lançar, com a mesma perspicácia encontrada em suas obras anteriores, questionamentos que podem ser traçados à sua influência existencialista e identidade judaica³. É possível também, de imediato, perceber, pelo título dado à peça, que o dramaturgo faz uma paródia das narrativas bíblicas e a alinha à sua crítica contundente que expõe o capitalismo e a mentalidade norte-americana.

A paródia, por ser um dos instrumentos mais poderosos de sátira social, serve bem ao propósito crítico e sarcástico do dramaturgo, pois se trata de uma ferramenta que nega o sentido interior do que é a ela submetida, isto é, por consistir na imitação das características exteriores de uma obra, acaba por arremedá-la.⁴ Entretanto, como será exposto ao longo desta pesquisa, a comédia de Miller não se limita simplesmente a ridicularizar o texto bíblico com o objetivo único do entretenimento. Ao fazê-lo, o dramaturgo explora diferentes significações e as articula de modo a sugerir novas reflexões. *The Creation* é marcada pelos mais diversos recursos que proporcionam várias releituras e abordagens, não apenas do texto bíblico em si e que

² Todos os títulos das obras de Arthur Miller serão apresentados neste trabalho no original em inglês, para evitar divergências entre as traduções. O título da peça aqui analisada será resumido e, portanto, a partir da próxima menção será referido por *The Creation*. Tanto a tradução disponível no apêndice V quanto a análise foram feitas com base na versão publicada em MILLER, Arthur. *The Creation of the World and Other Business*. In: *Arthur Miller Plays Two*. London: Methuen, 1991.

³ A temática é abordada mais detalhadamente no apêndice III, mas os termos *identidade* e *identidade judaica* amplamente utilizados no presente trabalho devem também ser entendidos à luz dos conceitos de nação e nacionalismo nas ciências sociais contemporâneas e no conceito lingüístico de identidade e narrativa, possibilitando assim tanto a compreensão de nação como artefato cultural, isto é, a noção de comunidade imaginada baseada nas interpretações e formulações de Benedict Anderson, quanto a imprescindível compreensão de identidade como um produto da elaboração do discurso. As questões de identidade são amplamente investigadas em Anderson, B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, 1986., em BUDWIG, Nancy. *Language and Construction of Self: Developmental Reflections*. <http://www.massey.ac.nz/~Alock/nancy/nancy2.htm>., e em HERTZBERG, Arthur. *The Evolution of Jewish Identity*. Midstream XVII, 7. Agosto-setembro, 1971.

⁴ Cf. PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

foi alvo e serviu de base para sua criação, mas também das questões que a ele estão atreladas, como, por exemplo, a crítica à sociedade norte-americana, especialmente a do início da década de 1970, época em que esta comédia foi escrita e encenada.

Segundo Ida Lúcia Machado, a ação de parodiar parte de uma intenção crítica na qual o sujeito-escritor-parodista se vale de certo distanciamento cujo olhar malicioso permite captar o elemento que destoa, o que por si determina a existência da ironia no discurso paródico. Em outras palavras: “*antes que exista um sujeito-enunciador-parodista, há que se considerar a existência de um sujeito-empírico-ironista*”⁵. Assim, é possível afirmar que a paródia é um gênero do discurso que está subordinado ao discurso irônico e, portanto, também exige dos leitores/espectadores a aceitação do contrato paródico, o contrato cômico, que irá aproximá-los das personagens e do texto.

A ironia e o humor são outros dois recursos cômicos empregados pelo dramaturgo em *The Creation* praticamente ao longo de toda a obra. Enquanto o primeiro consiste em falar de algo fingindo que se acredita no que está sendo dito, uma característica expressa primordialmente na fala ao fazer uso de uma entoação particular, o segundo se apresenta como seu contrário. De qualquer modo, a ironia e o humor são, assim como a paródia, formas de sátira cuja comicidade se realiza no desvio da atenção do conteúdo do discurso.⁶

É importante lembrar que a ironia e o humor são fenômenos pragmáticos percebidos a partir de um contexto específico que dependem das intenções do locutor tanto quanto da capacidade interpretativa do interlocutor, de modo que os falantes se-

⁵ MACHADO, Ida Lúcia. Paródia e discurso literário: uma análise semiolinguística. In: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Graciela Ravetti & Márcia Arbex (orgs) – Belo Horizonte, Fac. Letras UFMG: Poslit, 2002. p. 231-240.

⁶ Cf. PROPP, op. cit., 1992.

guem certas regras implícitas a fim de manter a comunicação. A ironia carrega para além da palavra proferida um significado extra que acompanha o oposto do que é pronunciado, ou seja, os enunciados irônicos possuem um significado literal e outro encoberto que não é articulado de modo verbal. Miller explora essas possibilidades nos mais diferentes níveis dos diálogos, criando um jogo de palavras que requer atenção constante do espectador.

O jogo irônico não é inocente e, sim, como apontado por Graciela Reyes, trata-se de um procedimento discursivo econômico e eficaz, pois, segundo essa autora, se a comunicação se define em última análise como a capacidade de modificar o comportamento do outro, a ironia tem entre outras funções a de persuadir.⁷ Lembrando ainda que em *The Creation* a persuasão se estabelece tanto no nível do diálogo entre as personagens quanto com a audiência, pois é o público que completa o sentido das frases, dos mal-entendidos e paródias presentes na obra de Miller, sendo, na verdade, o público o verdadeiro decodificador final.

Apesar de ser difícil delimitar com precisão quais personagens e pontos melhor exemplificam a presença desses instrumentos, uma vez que eles se sobrepõem, Lúcifer e Adão podem muito bem, respectivamente, configurar como os dois grandes modelos da ironia e do humor nesta comédia de Arthur Miller. O primeiro quase sempre irônico, coloca em dúvida as habilidades divinas enquanto o outro, ingênuo e crédulo, parece uma criança inocente que em tudo acredita e é capaz de atitudes simples que levam ao riso.

A ironia de Lúcifer obriga o leitor/espectador a participar, mesmo que silenciosamente, pois o cômico que desperta o riso surge apenas nas faces dos leito-

⁷ REYES, Graciela. *Polifonia Textual*. La citación en el relato literário. Madrid, Editorial Gredos, s.d., p. 156.

res/espectadores que decodificam a ironia e seu oposto. Assim, há claramente uma enunciação que se processa de maneira polifônica apesar do silêncio do público. É o público que capta e constrói o significado implícito do que é dito pelo interlocutor irônico. Seu interlocutor no diálogo que se processa no palco é apenas um interlocutor ingênuo incapaz de decodificar a totalidade de sua expressão e significado. Assim, o locutor irônico dialoga com o locutor ingênuo, mas tem por objetivo desdobrar a fala de modo que o interlocutor final seja o público. É esta qualidade polifônica que caracteriza a comunicação irônica e, no caso específico da comédia, exige que o público seja um interlocutor cúmplice, reforçando cada vez mais a solidariedade entre os interlocutores, o que explicaria em boa parte a identificação que normalmente se estabelece entre leitores/espectadores e o personagem Lúcifer em *The Creation*.

Além disso, é possível identificar uma segunda dimensão irônica ao se considerar que esta peça, assim como qualquer obra dramática, foi escrita por um autor e ele também pode ser irônico na forma em que cria e compõe. Este outro nível irônico, quando considerado, pode ampliar os sentidos e significações presentes nos textos. Apesar de ser difícil delimitar e falar de intenções do autor merece destaque o fato de *The Creation*, mais explicitamente nos dois primeiros atos, apresentar-se como um discurso irônico subjacente do dramaturgo. Entretanto, a própria estrutura dramática condena o autor a agir como um ventríloco e não assumir o discurso irônico que coloca nas falas dos personagens. Esse distanciamento, comum nos textos literários e teatrais, pode ser encurtado ao se analisarem as circunstâncias histórico-sociais e biográficas da composição da obra, bem como os modelos

literários que, no caso específico de *The Creation*, abarcam fontes bíblicas e textos do *midrash*⁸.

O dramaturgo recorreu a tais modelos literários complexos que podem ser simultaneamente observados por diferentes prismas, o que faz com que seja possível identificar em sua comédia um movimento constante e mutável. Por isso, faz-se necessária uma breve conceituação do que vem a ser o *midrash* e do sentido que o conteúdo desta literatura adquire e incorpora à peça *The Creation* para assim possibilitar e expandir o entendimento das questões nela debatidas. Tal esclarecimento é indispensável, pois o dramaturgo baseou-se em fragmentos e idéias provenientes dessa fonte e do texto bíblico, ou alterou-os deliberadamente, introduzindo-os em sua comédia de modo irônico sem perder de vista a postura existencialista e as mensagens contidas nesses extratos.

Arthur Miller recorreu a fragmentos e imagens de narrativas do *midrash* e as utilizou em sua obra dramaturgica como enxertos de algumas passagens bíblicas por ele utilizadas e que também foram retrabalhadas em sua peça. Esses enxertos são muitas vezes ainda completados por inserções irônicas e sarcásticas que conferem ao todo resultante nova configuração. O próprio fato de recorrer às narrativas do *midrash* para complementar trechos e idéias extraídas do material bíblico já é também por si significativo porque o *midrash*, o grande instrumento da exegese rabínica, da interpretação do *Talmud*⁹, nascido da tradição oral de comentários da

⁸ Os principais pontos a respeito do *midrash* comentados nesta obra se baseiam e são abordados em ROSENAK, Michael & COHEN, Jonathan. *The midrash and the Modern World*. Jerusalem. The Hebrew University of Jerusalem. Experimental Edition, 1982 e em GOTTLIEB, Isaac. *Midrash and Haggadah*. Everyman's University, Ramat-Aviv, Tel-Aviv, 1981.

⁹ A *Mishná* e a *Guemará* apresentadas conjuntamente como uma seção que comenta a outra, revestidas de comentários mais recentes de Raschi (Salomon ben Isaac – 1040-1105) e dos *tossafistas*, constituem o *Talmud*. A *Mishná* (revisão, ensinamento), se constitui na fase inicial de um novo processo literário pós-bíblico com a compilação de regras éticas e rituais com o intuito de salvaguardar a unidade judaica que estava comprometida pela perda da independência nacional e de seu centro religioso e político. A *Guemará* (aprendizado) em geral apresenta visões contraditórias a da *Mishná* sem necessariamente dizer qual é o caminho a ser seguido. Aos *tossafistas* está ligado o método de estudo característico das *tossafot* (acréscimos, complementos) das escolas francesas e alemã dos séculos XII a XIV. O *Talmud* e *Midrash* não visam substituir o texto da Bíblia Hebraica, críticos e conscientes, eles retomam os significados do textos do cânone através de uma linguagem dialógica que envolve

Torá, se constitui num corpo de ensinamentos que oferece, de maneira particular e ímpar, interpretações de diversas mensagens de cunho ético, jurídico, narrativo e religioso. O *midrash* é uma ferramenta interpretativa tão fundamental a ponto de as academias rabínicas serem chamadas de *beit midrash*, ou seja, literalmente, a casa do debate e exame do texto.

O *midrash* compreende as subcategorias de *midrash halachá* e *midrash agadá* e ambas as categorias estão preocupadas em expor a força do texto, sua forma e significado principais. Apesar de muitas vezes não ser tão clara a delimitação entre elas, pode-se notar pelos extratos utilizados pelo dramaturgo que ele recorreu às histórias do *midrash agadá*, isto é, a parte que explica e complementa questões não legais, como, por exemplo, narrativas, versos, palavras, letras, etc. Mas, a sobreposição é comum, pois tanto a parte ético-jurídica contida no *midrash halachá* quanto a parte narrativa do *midrash agadá* são constituídas de elementos e características uma das outras ao mesmo tempo em que são perfeitamente separadas. A parte haláchica é precisa e organizada, pois determina obrigações legais, enquanto a parte agádica, ou literária, que não determina nenhuma ação é, muitas vezes, dotada de elementos altamente imaginativos, literários e até mesmo contraditórios. São esses elementos e esta característica que estão mais vivos no texto de Miller porque em *The Creation* não há determinações legais de forma direta, apesar de algumas, como, por exemplo, a condenação do assassinato, poderem ser identificadas como reflexos do conteúdo apresentado no próprio texto bíblico trabalhado pelo dramaturgo.

A literatura do *midrash* é, indubitavelmente, um produto da tentativa desempenhada pelos sábios de satisfazer a necessidade de o público entender

raciocínio por meio de uma técnica que não deixa de se revestir de uma certa dose de ironia e provocação a fim de expor sabedoria. Eles reforçam e “continuam”, mas não substituem os textos da Bíblia Hebraica.

(homília) e “ouvir as palavras da *Torá*” no sentido mais amplo que a palavra *Torá* possa assumir, isto é, ensinamento. Por isso, o termo *midrash* ou a literatura que dele provém não deve ser equacionado com qualquer gênero literário específico tal como fábula ou lenda, anedota ou narrativa. No caso particular deste estudo, não se deve pensar que o que o dramaturgo nos apresenta na peça seja um texto igual aos do *midrash*. Primeiro, porque aquele é uma narrativa e não um texto dramatúrgico e, segundo, porque o corpo do texto das narrativas do *midrash* se vale de mais de uma forma simultaneamente com o objetivo de relacionar novas informações baseadas em alguma dificuldade que pode ser desde a falta de uma explicação ou a perda da continuidade no texto bíblico até contradições na narrativa. Segundo Daisy Wajnberg, o *midrash* é “o conjunto de textos que relacionam diversos trechos bíblicos e criam vívidas parábolas e micronarrações”¹⁰. Ela completa seu entendimento da seguinte forma:

*“De fato, a tradição judaica estende um tecido textual, uma rede de versões e variantes entrelaçadas ao escrito bíblico. Pois cada leitura, cada narrativa sobrepõe-se à Escritura, adensando ainda mais o emaranhado textual com outras camadas interpretativas. Paradigmático deste movimento inventivo é o próprio escrito midráshico – uma estonteante trama de versículos, retomados de diferentes livros bíblicos e inseridos em novo contexto. Na verdade, o midrash se encontra no meio caminho entre a exegese e a ficção.”*¹¹

Miller explora um caminho semelhante a este ao inserir no texto dramatúrgico elementos provenientes desta tradição. Entretanto, é preciso salientar que, por mais crítico que o texto possa ser, a peça não pode ser equacionada e aceita como uma

¹⁰ WAJNBERG, Daisy. *O gosto da glosa*. Esaú e Jacó na tradição judaica. São Paulo, Humanitas, 2004. p. 20.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 20.

narrativa igual àsquelas dos sábios judeus. O dramaturgo opta por preencher lacunas e completar informações de forma irônica e sarcástica e, por mais que evoque questionamentos semelhantes aos apresentados pelos sábios e a eles responda, Miller o faz de maneira e com objetivos completamente diferentes.

Além disso, vale salientar que o *midrash* também não pode ser entendido como um gênero literário utilizado pelo autor porque, mais do que um gênero, ele se constitui no ato de extrair sentidos escondidos nos versos e narrativas bíblicas, como indica o próprio sentido do termo que deriva de *darash*, cuja significação é estudar, investigar, inquirir, mas que é geralmente entendido como “explicação”. O *midrash* deve ser compreendido como um tipo de exegese voltada não apenas ao passado, isto é, significações e representações, mas voltada ao presente imediato, ou seja, a aplicação de tais conhecimentos, a ação no mundo. O fato de o dramaturgo recorrer a esta fonte é altamente significativo também por esta característica, pois é sabido que ele procura despertar em seu público a ação diante do que se desenvolve no palco. Todavia, é necessário reforçar uma vez mais que os fragmentos usados por Miller não devem ser lidos da mesma forma que um texto oriundo desta tradição literária judaica, pois, do mesmo modo que ocorre com os trechos bíblicos explorados na peça, esses também adquirem novas dimensões. A atenção ao se analisar *The Creation* deve estar voltada ao fato de o dramaturgo procurar aglutinar significações valendo-se de recursos dessa literatura e também no processo resultante.

O sarcasmo de Miller, presente na escolha textual e na forma com que procura conduzir o leitor/espectador a uma reflexão ampla por meio da sobreposição desses diferentes extratos textuais provenientes de fontes diversas, explora a pluralidade de significações dos trechos bíblicos e dos próprios fragmentos do *midrash*. Esses

textos, uma vez entrelaçados, criam camadas intertextuais distintas que ao final compõem um mosaico no qual o autor, ao fazer uma personagem se comunicar, também comunica e mostra seus múltiplos discursos e experiências.

Pode-se, enfim, perceber que o dramaturgo se valeu desses recursos textuais aliados ao expediente cômico de um modo capaz de provocar e abalar opiniões consagradas e valores firmados. Ao fazer do humor, da ironia e da sátira ferramentas capazes de questionar teses e ideologias presentes nos elementos bíblicos que dão corpo à sua obra, Miller acaba por reforçar tanto o aspecto significativo do teatro como local de transformação quanto o constante jogo do pensamento e da linguagem.

Assim, aos poucos, leitores e público percebem, pela presença desses recursos cômicos associados às histórias bíblicas, que, em *The Creation*, diferentemente do que ocorre em quase todas as outras peças, o dramaturgo não está interessado apenas na construção de suas personagens no sentido mais convencional, isto é, criando um passado que será dotado de significação e que justificará o presente. Ao contrário, os protagonistas desta comédia movimentam-se e têm existência numa área imprecisa entre a personagem propriamente dita e a gama de idéias que cada uma representa, ou seja, as próprias personagens são metáforas que incorporam um complexo de preocupações temáticas que permeiam a literatura ocidental. Assim, Miller procura expor em *The Creation* o passado através do mito bíblico da Criação do Mundo e lançar a este passado as dúvidas e angústias do homem contemporâneo. Isso é feito sem alterar o foco sempre presente em suas obras que é, justamente, o de revelar uma visão crítica altamente carregada e permeada de elementos que caracterizam uma profunda frustração moral relacionada ao pensamento existencialista que ele absorveu de textos de Jean-Paul Sartre e, principalmente, de textos de Albert Camus.

Frustração moral que surge do sujeito que passa a se conhecer pela negação, ou seja, o saber quem é depende de saber quem ele não é. O sujeito, portanto, se define nas obras de Miller por suas opções e ações.

O dramaturgo considerava que *The Creation* recorria ao que ele reconhecia como a primeira tragédia de “*nossa mitologia religiosa*”¹², um fratricídio, a partir do qual ele estabelecia um denominador comum entre todos os seres humanos. Em vez de enxergar o denominador comum na Criação bíblica, o dramaturgo, gradativamente, construiu uma idéia de que os seres humanos estão conectados pela capacidade de violência, como a de Caim diante de Abel, uma metáfora do modo de pensar do homem contemporâneo que, segundo Otten, espelha a acomodação do bem e do mal numa espécie de neutralidade que dissipa a responsabilidade e a culpa.¹³

Destarte, nesta comédia, ocorrerá o contrário do que se passava nas peças escritas por Miller até os anos 1950, pois, até o início dessa década, o mal era, quase na totalidade, coletivo e associado ao mecanismo social e às corporações. Tal construção era feita de modo que a sociedade se apresentava como, praticamente, a única responsável pela maldade nos indivíduos. Ao menos essa é a forma encontrada por personagens como Joe Keller, em *All my Sons* (1947)¹⁴, ou Dr. Stockman na adaptação que Miller fez da peça *An Enemy of the People* (1950)¹⁵, de Ibsen, para justificarem suas atitudes. Ambos não hesitam em culpar a sociedade como um todo pelo mal que se abate sobre eles, apesar de a intenção de Stockman ter sido exata-

¹² MILLER, Arthur. *The Theater Essays of Arthur Miller*. (Ed) Robert Martin and Steven Centola. New York: Da Capo Press, 1996. p. 485.

¹³ OTTEN, Terry. *The Temptation of Innocence in the Dramas of Arthur Miller*. Columbia and London: University of Missouri Press, 2002. p. 158-64.

¹⁴ Esta peça foi o primeiro sucesso do dramaturgo na Broadway e abriu o caminho para uma carreira promissora e de obras proeminentes, que viriam a se tornar clássicos do teatro norte-americano e conhecidos mundialmente. MILLER, Arthur. *All my Sons*. New York: Penguin Books, 1947.

¹⁵ Peça que abriu os questionamentos de Miller acerca do clima de denúncia e caça aos comunistas nos Estados Unidos na década de 1950. MILLER, Arthur. *An Enemy of the People*. New York: Penguin Books, 1988.

mente inversa à de Keller, pelo menos no entendimento da importância da consciência social. Essa diferença deve ser apontada, pois a consciência em Stockman pretendia manter o tecido social unido em torno de algo que representasse o bem comum. Já Keller usava a estrutura da sociedade como desculpa por suas atitudes individuais que tinham a competição como norma e o sucesso pessoal como objetivo maior.

Esta perspectiva coletiva irá mudar a partir de John Proctor, em *The Crucible* (1953)¹⁶, e poderá ser percebida de modo mais profundo em Quentin, em *After the Fall* (1964)¹⁷ e nas inúmeras falas e discussões em *Incident at Vichy* (1964)¹⁸. Porém, em *The Creation* a culpa coletiva assume caráter definitivamente humano e o homem passa a ver o mal em si mesmo como algo seu e não necessariamente externo. Em *The Creation* a culpa e o mal são personificados e a relação que se estabelece com os membros da família primeva é tensa.

Segundo relata o dramaturgo em uma entrevista concedida a Janet Balakian e que faz parte de seu livro de ensaios, em *The Creation* é possível ver o primeiro homem (Adão) tateando à procura de sua natureza sem possuir nenhuma instrução, e a peça termina com este mesmo homem perplexo diante do homicídio cometido por um de seus filhos contra o outro filho.¹⁹

Esta sua observação da peça, bem como a já mencionada maneira encontrada pelo autor para se referir a ela como a primeira tragédia do que ele considera *nossa*

¹⁶ Peça conhecida em português como *As Bruxas/Feiticeiras de Salem*, na qual o dramaturgo explora a histeria ocorrida na década de 1690 nos julgamentos de bruxas, sugerindo paralelos com a caça aos comunistas deflagrada pela era macarthista. MILLER, Arthur. *The Crucible*. New York: Penguin Books, 1959.

¹⁷ No início dos anos 1960, Miller pretendia fazer um roteiro (*screenplay*) de *A Queda*, de Camus, mas sua apreciação do romance acabou por se transformar na peça mais controversa de sua carreira: *After the Fall*, que foi a primeira obra na qual Miller trabalhou textualmente elementos bíblicos de modo direto. MILLER, Arthur. *After the Fall*. A play in two acts. Final stage version. 8th imp. New York: Penguin Books, 1964.

¹⁸ MILLER, Arthur. *Incident at Vichy*. New York: Viking Penguin, 1985.

¹⁹ MILLER, *The Theater...*, cit. p. 485-6.

mitologia religiosa, já demonstra diversas características que devem ser pensadas e levadas em conta quando de sua análise. Por exemplo, quando Miller a delimita como “nossa”, pode-se, reconhecidamente, notar que se trata de um material cultural circunscrito à tradição ocidental²⁰, pois o dramaturgo possuía conhecimento suficiente e uma postura humanista, que dificilmente aceitaria o relato bíblico como uma verdade única a ser entendida indiscriminadamente por toda a humanidade. Essa delimitação se confirma ainda pela expressão “mitologia religiosa” que acaba por se tornar um sintagma contraditório porque se, por um lado, a qualificação religiosa pode conferir à idéia de mitologia uma elevação ao sagrado, por outro, o próprio termo “mitologia” extrai, simultaneamente, a religiosidade que normalmente se atribui a esses escritos. Claro que tal conceito não se aplica à forma pela qual a mitologia era vista e celebrada pelos gregos, bem como o termo religioso aqui empregado é fluido. Aliás, é imperativo esclarecer que o próprio texto bíblico no qual Miller se baseia para criar seus personagens é um produto antigo, do qual surgem diferenças originárias de interpretações que podem ser religiosas, crítico-literárias ou histórico-filológicas, além, é claro, de possuir relação com o conjunto da Bíblia²¹.

Aliás, o que normalmente é denominado de “Bíblia” trata-se de uma formulação genérica porque a palavra Bíblia em grego significa “os livros”, o que se

²⁰ Neste estudo a tradição ocidental é entendida como uma tradição que reconhece sua paternidade na vertente greco-romana, mas que, normalmente, ainda não assumiu e concedeu o devido lugar à cultura judaica, por mais que se reconheçam as diversas influências dos textos judaicos como, por exemplo, a própria Bíblia Hebraica na formação cultural do ocidente. O tema é aprofundado em LOMBARDI, Andrea. Oriente/Ocidente: uma questão de paternidade? In: *Anais do Simpósio Internacional Cultura Oriental e Cultura Ocidental: Projeções*. Rifka Berezin (org.) São Paulo: USP/FFLCH/DLO, 1990. p. 559-64.

²¹ Nesta pesquisa optou-se pelo vocábulo Bíblia quando este se referir simultaneamente à Bíblia Hebraica e à Bíblia Cristã. O termo Bíblia Hebraica é empregado para se referir ao *Tanakh*, um acrônimo para *Torá* (o Pentateuco, também conhecido como os Livros de Moisés ou a Lei de Moisés); *Neviim* (Profetas anteriores e posteriores) e *Ketuvim* (Escritos). Esse termo, normalmente empregado por Harold Bloom, refere-se, em geral, à escolha e ordem dos textos realizados pelo judaísmo rabínico, apesar de conter uma certa imprecisão, pois três livros (Esdras, Neemias e Daniel) foram compostos em aramaico. Apesar de tal imprecisão, opta-se por usá-lo, pois é o que melhor consegue determinar a parte judaica. O assunto é amplamente abordado em ALTER, Robert & KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1997.

demonstra mais como uma classificação vaga do que um título. A compreensão das múltiplas significações que o próprio termo invoca é importante para o estudioso do campo literário, sobretudo no que diz respeito às fontes e ao posicionamento do autor no uso de recursos provenientes desse livro e, no caso específico de *The Creation*, é importante observar como o dramaturgo trabalha vários elementos. Também é válido assinalar que uma vez que a Bíblia Hebraica não é igual à Bíblia Cristã, nem a versão católica é idêntica à protestante, a significação e a interpretação de cada passagem, tanto do texto bíblico original quanto do conteúdo transposto para a peça de Miller, dependerão muito mais do prisma a partir do qual a leitura é feita do que dos inúmeros pontos de contato que possam existir entre uma ou outra tradição. Esse fato se destaca se considerado ainda que a história contida na Bíblia Hebraica é a narração de como os hebreus e seus descendentes tomaram consciência e interpretaram a realidade enquanto a narrativa da Bíblia Cristã, visa à sustentação de uma nova realidade que, mesmo baseada no conteúdo hebraico, o reelabora. A leitura cristã da Bíblia Hebraica está fundamentada e condicionada a uma visão de substituição cujo prisma adotado modifica, deliberadamente, as interpretações judaicas de acordo com as novas relações propostas pelo pensamento cristão. Aliás, o uso comum na cultura ocidental, seguindo a tradição cristã, de denominar a Bíblia Hebraica de Velho Testamento, carrega em si a suposição de que o Antigo requer complementação no Novo ou é por ele substituído. Os judeus, ao rejeitarem o termo por tudo o que ele significa, estão, em termos de história literária, alinhados ao pensamento de Robert Alter quando este diz que

“nada autoriza imaginar que os antigos escritores hebreus compuseram suas histórias, poemas, leis e listas genealógicas com a idéia de que estavam fornecendo o prelúdio a um outro conjunto de textos a ser escrito em outra língua, séculos mais tarde”²².

O pensamento de Northrop Frye também vai na mesma direção e reconhece o processo de tradução no cristianismo, demonstrando que um dos primeiros problemas no estudo bíblico, inclusive do ponto de vista literário, é o de determinar a força da tradução. O crítico reconhece que a textura da composição bíblica obrigou, em alguns casos, que uma reorganização completa do fraseado original fosse feita e isso vai ao encontro da interpretação de Alter, isto é, de que as metáforas empregadas podem adquirir significados novos conforme o prisma cristão:

“Os eruditos e comentadores judaicos, de sentido talmúdico ou de sentido cabalístico, tiveram de lidar inevitavelmente e sempre com as feições puramente lingüísticas do texto em hebraico que é o Antigo Testamento. Entretanto, embora a erudição cristã não seja menos consistente da importância da linguagem, enquanto religião o cristianismo sempre dependeu mais da tradução. O Novo Testamento foi escrito num grego koine, que parecia não ser a língua nativa dos seus autores. Qualquer que fosse a familiaridade desses autores com o hebraico, eles preferiam usar em suas referências ao Antigo Testamento a tradução em grego da Septuaginta.”²³

De qualquer modo, o dramaturgo não parecia estar preocupado com as diferenças entre as duas tradições e fez uso, em *The Creation*, de imagens provenientes de ambas as correntes de modo que servissem como elementos significantes. Ao recorrer tanto a elementos judaicos quanto cristãos, o dramaturgo

²² ALTER, Robert & KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1997.

²³ FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 25.

acaba por projetar no texto o embate entre marcas de sua origem judaica e da influência da cultura protestante norte-americana.

Além de se valer de duas tradições concomitantemente, Miller ultrapassa outras barreiras ao optar pelo gênero cômico e mesclar o conhecimento científico ao conteúdo proveniente de passagens bíblicas ou de narrativas do *midrash*, como, por exemplo, quando Deus comenta sobre a criação do homem numa fala carregada de ironia e sarcasmo que mistura idéias bíblicas e a teoria evolucionista de Darwin:

*Tinha acabado de terminar o chimpanzé e tinha sobrado um pouco de barro. E – bem, apenas brinquei um pouco com ele, e puxa vida lá estava você, a minha imagem cuspidada e escarrada.*²⁴

Ao abordar concomitantemente os discursos científico e bíblico em sua comédia e alinhavá-los, o dramaturgo destaca logo de início a fusão que se processa no nível da linguagem apresentada nos diálogos, isto é, a presença simultânea do passado e do presente, algo que Miller já havia feito em *Death of a Salesman* (1949)²⁵ e em *After the Fall*.

Mas, mesmo com todas essas características até aqui apontadas, o dramaturgo nunca foi muito específico em relação à comédia *The Creation* e, talvez pelo fracasso na Broadway ou pelo fato de as poucas críticas a ela dirigidas terem sido sempre negativas, nunca apresentou um ensaio mais aprofundado que permitisse a ampliação do debate de uma forma a valorizar as diversas sobreposições textuais aliadas à presença do cômico que aparecem nesta comédia. Ao contrário, seus poucos comen-

²⁴ Todos os trechos da peça citados neste estudo foram extraídos da tradução disponível no apêndice.

²⁵ Esta peça é indubitavelmente o maior sucesso na carreira de Arthur Miller pela qual ele ficou mundialmente conhecido. MILLER, Arthur. *Death of a Salesman*. New York: Penguin Books, 1949.

tários, de um modo geral, trouxeram mais dificuldades do que esclarecimentos acerca desta obra.

Um exemplo de problema causado por explicações do próprio dramaturgo a respeito de *The Creation* surge quando ele declara que o objetivo por trás do uso cômico no texto reside na tentativa de se aproximar, o máximo possível, da “*essência humana mais nuamente primitiva e comum*”²⁶. Segundo o autor, *The Creation* refletiria as problemáticas levantadas nas obras anteriores, bem como seria simultaneamente algo diferente ao trabalhar a necessidade de proibições e o negativo, como uma forma de trazer à consciência a consequência das escolhas.²⁷ Essa asserção que já fora esboçada ao longo de toda sua carreira pode ser considerada um traço importante em sua obra dramática, mas aqui ela aparece de forma mais explicitamente ligada às suas raízes mais profundas: o judaísmo e a Bíblia Hebraica.

No entanto, a observação de Miller, justamente por sua imprecisão em relação ao que ele denomina de “natureza humana” ou “essência primitiva”, auxilia muito mais os críticos interessados em desqualificar a peça. Tal fato não é novidade em sua trajetória artística e é apontado por Iná Camargo Costa quando diz que muitos dos descaminhos adotados pela crítica são de responsabilidade do próprio dramaturgo, que escreveu ensaios ou fez comentários que acabam despistando vários analistas.²⁸

Não há dúvida de que, como mencionado por Miller²⁹, *The Creation* trabalha com elementos e imagens que provêm de outras de suas peças. Nesta comédia eles se mesclam e se fundem cômicamente a textos, imagens e conteúdos bíblicos, tornando-

²⁶ MILLER, *The Theater...*, cit., p. 485-6.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 485-6.

²⁸ COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin, 2001. p.141-2.

²⁹ MILLER, *The Theater...*, cit., p. 485-6.

a algo que simultaneamente reproduz pontos já levantados em escritos anteriores e se apresenta como uma obra nova que reelabora esses conteúdos adotando outros parâmetros até então não completamente explorados. Na verdade, a polêmica das observações de Miller surge quando ele, aparentemente, tenta justificar o uso do gênero cômico na peça como um modo de se compreender a falibilidade e a violência humanas por meio do que ele determina como um retorno às origens. Ao fazer tal observação, o dramaturgo desperdiça a oportunidade de, seguindo a linha brechtiana, argumentar que a comédia mina o mal de forma mais eficaz do que a tragédia e que seu uso não pode ser menosprezado simplesmente porque as convenções a consideram um gênero menor. Miller perde igualmente a oportunidade de relacionar a cumplicidade que o gênero cômico estabelece com o público e, desta forma, abordar a aproximação que a peça destaca, bem como o valor do uso da linguagem empregada nesta aproximação.

O que parece ter ocorrido é que, na ânsia de justificar conteúdos de sua obra, Miller não tenha, por um instante, atentado para o fato maior de que as imagens por ele trabalhadas ou extraídas ou conectadas a fontes bíblicas de maneira cômica podem ser, ao fim e ao cabo, justamente pelas múltiplas significações, recursos para se processar a contínua e inesgotável tarefa de interpretação e reinterpretação e assim devem ser analisadas. Outra possibilidade é que ele se tenha referido ao que definiu como “retorno às origens” para reforçar a necessidade de reflexão sobre tais valores da tradição judaico-cristã que estão enraizados na cultura ocidental e que fazem parte das narrativas que moldam nossas identidades e são aceitos como verdades ou, pelo menos, assim são percebidos. De qualquer modo, sua colocação foi antagônica e os críticos se valeram disso para condenar a peça de maneira ainda mais veemente.

Mas, independente da motivação que a resposta possa ter tido, a comédia aqui estudada pode ser vista como uma forma de crítica e interpretação capaz de fazer o público repensar sua condição e sua compreensão da realidade, algo que por si já faz parte do universo teatral buscado pelo autor.

No caso desta comédia não há da parte do dramaturgo muito mais para desorientar os críticos além dos poucos comentários aqui citados. Interessante é notar como a crítica, de modo geral, mais uma vez, como já vinha fazendo desde os anos 1960, exceto por um ou outro comentário superficial, praticamente não se manifestou nem expandiu o debate acerca de *The Creation*. Assim, a escassez de comentários e a inexistência de um ensaio de Miller a respeito desta comédia podem muito bem configurar-se numa resposta do autor ao julgamento e silêncio crítico que são expostos e debatidos a seguir.

A crítica norte-americana e a indústria teatral

*A crítica ajuda pouco ou quase nada a entender
o que continua vivo e atuante na obra de Arthur Miller.*
Maria Elisa Cevalco

Não se pode deixar de mencionar que o silêncio crítico era algo comum desde o início da Guerra Fria e foi se acirrando com o passar dos anos. A crítica permanentemente desviava-se dos ingredientes que dão vigor às peças e perdia-os de vista, mantendo, de acordo com Arthur Miller e como lembrado por Iná Camargo Costa, uma série de cânones dramáticos cuja inobservância resultava em fracasso.³⁰

Em *The Creation* o que não faltam são exatamente as inobservâncias aos padrões pré-estabelecidos nesses cânones. Aliás, é sempre pertinente lembrar que uma vez que o teatro, mais especificamente a Broadway, foi quase que completamente transformado num mercado, as peças mais questionadoras, as que fogem do modelo realista e as que têm um formato diferente dos musicais estão mais sujeitas ao fracasso. Nesse contexto, os espectadores condicionados acabam por não querer peças de conteúdo mais denso que não sigam o formato tradicional. O teatro visto como um produto de lazer não deve ser, segundo os produtores, pesado nem questionador e, infelizmente, o grande público, de modo geral, concorda com esta posição. Apesar de a comédia de Miller se apresentar num primeiro momento como uma peça simples e de fácil compreensão, no seu desenrolar ela se mostra densa e exige do espectador/leitor um conhecimento amplo para que possa entender as mais diversas críticas, provocações e ironias presentes no texto.

Mas, o desinteresse do público e de parte da crítica é algo que a cada dia se torna mais corriqueiro e comum e que, inevitavelmente, condiciona e afasta a

³⁰ Apud Costa, op. cit., p.144.

audiência de qualquer forma artística que exija reflexão mais apurada. Adorno já havia tratado deste fenômeno quando abordara o tema da Indústria Cultural.

Nas palavras do filósofo:

“(...) a afinidade originária do negócio e do divertimento aparece no próprio significado deste: a apologia da sociedade. Divertir-se significa estar de acordo. A diversão é possível apenas enquanto se isola e se afasta a totalidade do processo social, enquanto se renuncia absurdamente desde o início à pretensão inelutável de toda obra, mesmo da mais insignificante: a de, em sua limitação, refletir o todo. Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. É, de fato, fuga, mas não, como pretende, fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode haver deixado. A libertação pretendida pelo entretenimento é a do pensamento como negação.”³¹

Além disso, especificamente no caso dos Estados Unidos, não se pode esquecer, como também lembrado por Iná Camargo Costa ao recorrer à exemplar afirmação de Elmer Rice, de que o teatro americano, desde os seus primórdios, foi sempre concebido como um empreendimento comercial e que seu *boom* ocorrido entre os anos de 1900 e 1928 foi apenas freado pela quebra da bolsa e a Depressão e que, mesmo depois da retomada das atividades após projetos emergenciais como o *Federal Theater Project* durante o governo Roosevelt³², o padrão essencialmente econômico nunca deixou de ser sua marca:

³¹ ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 44. (Coleção Leitura, 51). Grifo meu.

³² O *Federal Theater Project* foi sempre denominado como teatro de pessoas sem definir de que pessoas falava. Havia negros, pessoas do meio rural, crianças, velhos e até mesmo falantes de línguas estrangeiras. O projeto pôde fornecer estabilidade financeira a vários teatros, como o *Seattle Repertory*, o *Carolina Playmakers*, os teatros das universidades, teatros de trabalhadores e comunitários, entre outros, que constituíam uma alternativa ao teatro da Broadway e a seus empresários. Durante os anos de sua existência, mais de 30 milhões de pessoas assistiram a suas produções e, como era de se esperar, os congressistas reclamaram que o *Federal Theater* dava ênfase demais ao público mais pobre. No início de suas atividades não havia necessidade de se comprarem os ingressos, que eram distribuídos gratuitamente em organizações políticas, igrejas e centros comunitários. Após certo tempo os ingressos passaram a ser vendidos com o preço máximo de US\$1.10, o que continuava atraindo o público trabalhador. Contudo, o preço não era o único motivo que atraía os trabalhadores para os teatros. Os espetáculos populares, e remontagens como a *vaudeville*, serviam também de grande atrativo. Outro aspecto fundamental do projeto deveu-se justamente por lidar com pessoas desempregadas e ser capaz de elaborar um estudo acerca dos espectadores. Era passado um cartão com uma pesquisa sobre a profissão, sobre teatro (tipos de peça preferidos: tragédia, comédia, farsa, sátira, etc.), reações sobre a peça apresentada, entre outras perguntas para poder detectar o tipo preferido de

“Um fato extremamente importante deve ser salientado no início de qualquer estudo sobre o teatro americano: não teve origens eclesiásticas, palacianas ou estatais; é inteiramente produto do empreendimento comercial e, durante os dois séculos de sua existência, tem sido dominado pelo empreendimento comercial.”³³

Ir ao teatro é, portanto, visto muito mais como entretenimento do que como oportunidade de reflexão. E isso para aqueles que ainda podem fazer esse tipo de passeio, pois, afinal, o próprio dramaturgo reconhecia que essa forma de arte é cada vez menos acessível:

“os preços, nada irrisórios, fazem com que agora só os turistas e os ricos vão ao teatro. Quando eu escrevia as minhas primeiras peças, na platéia também havia policiais e bombeiros. Hoje em dia, nem sequer os professores podem dar-se ao luxo de pagar o ingresso. Para nós, o teatro deixou de ser uma forma de arte democrática.”³⁴

De qualquer modo a comédia de Miller não vingou e logo saiu de cartaz para evitar maiores prejuízos aos produtores. Para justificar parte do fracasso de *The Creation* alguns culpavam os problemas da produção que podem ser parcialmente atribuídos às constantes trocas de direção e elenco desde antes da estréia³⁵. Este fato evidencia mais um problema da montagem do que do texto, mas que, obviamente,

espetáculo e que tipo de espectadores apoiavam as apresentações e o projeto. Em princípio esta pesquisa serviu apenas para fornecer dados aos relatórios sobre o projeto, mas com o tempo passou a ser utilizada por diretores para ter um retorno de suas peças e montagens. Apesar de apenas cerca de 10% das peças do *Federal Theater* serem produções de drama social, foi por essas peças que ele ficou conhecido, por tratarem diretamente de temáticas atuais e provocativas. O *Federal Theater Project* acabou porque forneceu a seus inimigos no Congresso os fatos de que necessitavam para cortar as verbas do projeto e enfraquecer o governo Roosevelt. O *Living Newspaper*, que criara os mais famosos espetáculos de *agit prop* (Por sua característica flexível, que se utilizava de uma forma experimental que variava a cada produção. Os temas eram sempre de importância para a classe trabalhadora, como saúde, educação, organizações de trabalhadores, etc., e incentivavam a ação, ou seja, concluíam que a ação da classe para resolver os problemas era fundamental.), ia de encontro aos ideais econômicos e ideológicos da facção anti-Roosevelt que representava contribuintes de peso na economia americana que se opunham a um *Welfare State*, que é um sistema social no qual o estado assume a responsabilidade em primeiro lugar pelo bem-estar de seus cidadãos nos setores de saúde, educação, emprego e seguridade social. O assunto é amplamente desenvolvido em O'Connor, John. *Theater for the Working Class*. The Federal Theater Project's Search for An Audience.

³³ Apud COSTA, op. cit., p 25.

³⁴ Folha de S.Paulo, Domingo, 16 de junho de 2000. Caderno Mais! p. 30-1. Nesta entrevista o dramaturgo comenta sobre os fatores que inviabilizam a produção de peças no formato diálogo na Broadway. Grifo meu.

³⁵ SOMMER, Elyse. *The Creation of the World and Other Business will have its first New York revival*. Disponível em: www.curtainup.com.

não dá conta de explicar o conjunto de elementos que conduziram ao encerramento tão precoce das apresentações.

Algumas pistas para se tentar compreender o que ocorreu podem surgir dos poucos comentários críticos lançados à época da estréia, mas, sabe-se que a crítica, de um modo geral, quando se manifestou a respeito de *The Creation*, certamente estranhou o fato de Miller ter escrito uma peça cômica e com tom jocoso, pois além de ser a mais intensa investida do dramaturgo no gênero cômico, esta peça marca uma fase de mudanças e de experimentações e novas tentativas no âmbito da forma em sua carreira teatral. Ponto assumido pelo dramaturgo que quando questionado por Centola a respeito do efeito pretendido nas peças dos anos 1970 e 1980, afirmou estar procurando capturar o sentido do que definimos como existência.³⁶

Produzida no começo dos anos 1970, *The Creation* está diretamente conectada às peças dos anos 1960 que provocaram muita polêmica, o que pode, de certa forma, ter contribuído para a postura crítica adotada. De qualquer modo, os críticos logo rotularam *The Creation* como unicamente uma tola aventura empreendida pelo dramaturgo e restringiram suas investigações. Tratou-se, na verdade, de uma percepção que acarretou uma receptividade geral completamente negativa, fazendo com que a primeira produção na Broadway, em 1973, fosse encerrada com apenas vinte apresentações. Isso significa dizer que *The Creation* é, sem dúvida, a peça que ficou menos tempo em cartaz em toda sua carreira após o sucesso de *All My Sons*. Assim, ela, indiscutivelmente, representa o maior fracasso de Arthur Miller na Broadway, tanto em termos de público quanto de crítica.

The Creation foi colocada à parte como algo que deveria ser apagado da carrei-

³⁶ CENTOLA, Steve. *Arthur Miller in Conversation*. Dallas: Northouse, 1993. p.54.

ra dramaturgical de Arthur Miller, apesar de possuir diversos elementos que muito revelam do cânone milleriano e que podem servir de excelentes pistas para análise de seus outros trabalhos, pelo fato de a peça condensar e compactar diversas imagens bíblicas e edênicas presentes desde o início de sua carreira dramaturgical.

À época do lançamento, o crítico Clive Barnes observou que algumas vezes a peça parece querer trabalhar com uma dialética típica de Shaw, enquanto em diferentes momentos faz piadas simples com o mais puro objetivo lingüístico³⁷, o que teria comprometido toda a produção.

Ao referir-se a Shaw, Barnes parece estar elogiando e mostra-se atento à tentativa do dramaturgo de desfazer o mito e localizar os eventos no presente, isto é, o intuito de enquadrar as significações que brotam das metáforas bíblicas nas situações contemporâneas. Mas esta questão só será aprofundada muitos anos depois por Demastes, que a exemplifica, afirmando que o mesmo esforço de Miller em conferir uma realidade de carne e osso às figuras míticas, incluindo Deus e Lúcifer, pode ser comparado aos esforços de Shaw quando elimina o mito e moderniza ícones culturais em, por exemplo, *César e Cleopatra* e *Santa Joana*.³⁸ Porém, mesmo reconhecendo tal qualidade na peça de Miller, Barnes e Demastes não aprofundam suas investigações.

Para se ter uma noção da repercussão e aridez da crítica acerca de *The Creation* vale mencionar que à época do lançamento, Jack Kroll, um renomado e premiado crítico da *Newsweek*, escreveu uma resenha sarcástica que pode muito bem servir de exemplo da recepção dada. O peso da avaliação de Kroll não deve ser subestimado,

³⁷ BARNES, Clive. *Arthur Miller's Creation*. (The Creation of the World and Other Business) The New York Times, December 1, 1972.

³⁸ DEMASTES, William W. Miller's 1970s "power" plays. In: BIGSBY, Christopher. (Ed) *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 140.

pois ele era então não apenas o editor responsável e no comando de todas as seções culturais da *Newsweek*, mas uma figura que exercia grande influência no mundo cultural, contribuindo com diversos artigos sobre arte, literatura e crítica teatral.

A respeito da comédia de Miller, Kroll escreve que a peça era somente um “*pastiche do livro de Gênesis que não merece comentário ou nenhuma tentativa de desenredar sua trapalhada estupidamente entediante*”³⁹. O crítico concluiria o artigo dizendo que “*ordenava a seus dedos que parassem de escrever sobre ela*”.⁴⁰ O título “*Duplo Problema*” dado a essa resenha já revela a indignação de Kroll perante a comédia de Miller, ao mesmo tempo em que ataca Gerald Weales por este, simplesmente, se referir a ela como uma “*criação*”, fato atestado pelo subtítulo “*Weales chamou de Criação ‘a mais vulgar reinterpretação de um material bíblico que eu posso recordar’ (‘Clichês no Jardim’)*”.⁴¹

Essa postura comprova que escritores e dramaturgos sempre correm riscos quando optam por alguma mudança de gênero ou de forma, como, por exemplo, se valer do cômico e desviar-se do modelo realista. No caso específico desta peça, Miller teria de enfrentar o mesmo tipo de crítica somada à problemática de trabalhar elementos bíblicos no palco.

É curioso observar que Kroll se valeu dos mesmos recursos cômicos como a ironia e o sarcasmo para fazer uma crítica aberta à comédia de Miller, o que torna sua resenha ainda mais interessante e reforça o valor desses recursos cômicos. Entretanto, o que enfraquece a crítica de Kroll são justamente os parâmetros conser-

³⁹ OTTEN, op. cit., p. 160.

⁴⁰ Idem, ibidem, p. 160.

⁴¹ Idem, ibidem, p. 160, nota 34.

vadores que a nortearam e por ela ter se limitado à superfície textual sem que fossem estabelecidas outras conexões.

Arthur Miller reconheceu em entrevista ter criado em *The Creation* um mundo fictício que fez com que a peça não obedecesse aos critérios realistas – pelo menos, no campo das idéias –, e justificou esse ponto de vista afirmando que “*Deus escapa ao realismo*”⁴² porque tal imagem é trabalhada num “*nível de consciência diferente*”.⁴³

Ao trocar o realismo por uma forma de fantasia ou mito, ele adentra a retórica filosófica na qual personagens míticas assumem papel de agentes do discurso contemporâneo, cujo caminho foi pavimentado pela presença do gênero cômico que serviu como um veículo facilitador para se quebrarem inúmeras barreiras formais.

Esse risco enfrentado por Miller no passado permanece o mesmo até os dias atuais e pode ser comprovado no comentário de Bigsby, que é, indubitavelmente, um dos maiores, senão o maior estudioso das obras de Miller, quando afirma que *The Creation* “*é uma tentativa conscientemente ingênua de traçar a imperfeição humana à sua origem ao desenredar o processo de mito e história*”⁴⁴.

Apreciação semelhante surge do crítico Les Gutman que escreve sobre uma nova produção desta comédia ocorrida de outubro a novembro de 2001, com direção de Oleg Kheyfets, no *Theatre of Riverside Church*, em Nova York. Para este crítico a remontagem ganhava tanto pela força dada pelo diretor quanto pelo questionamento entre o bem e o mal.⁴⁵

⁴² Idem, *ibidem*, p. 159.

⁴³ idem, *ibidem*, p. 159.

⁴⁴ BIGSBY, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. p. 318.

⁴⁵ GUTMAN, Les. *The Creation of the World*. Disponível em: www.curtainup.com/creationoftheworld.html. Sua resenha foi baseada na apresentação de 2 de outubro de 2001.

Vale ainda salientar que esta nova montagem ocorreu após os atentados de 11 de setembro de 2001, que resultaram em medidas como uma lista de países pertencentes ao “eixo do mal” e na violação de diversas liberdades individuais garantidas pela constituição americana. Tal ocorrência fez com que muitos, de imediato, relembassem e vissem correlações com a era macarthista. Inclusive o próprio Gutman via a remontagem desta comédia de Miller como “algo que chegava em boa hora”. Entretanto, mesmo aludindo aos reflexos históricos, o crítico expõe abertamente sua visão contraditória ao dizer que a peça é “*quase que tola por inteiro, uma caricatura, fácil de entender porque é difícil aceitar Miller nesse estilo*”⁴⁶.

O termo estilo empregado pelo crítico como sinônimo de comédia sugere a idéia de algo *menor*. E, segundo o ponto de vista geral, Miller, dramaturgo sério e respeitado, não deveria prestar-se a esse “estilo”.

Estranheza semelhante também foi apontada por Demastes em seu ensaio sobre as peças dos anos 1970. Em seu comentário, Demastes reconhece que, à primeira vista, as histórias da Criação, da Queda, de Caim e Abel “*não parecem apropriadas a receber um tratamento cômico*”⁴⁷. Por quê? Não se prestariam ao cômico por serem constantemente lidas como verdade revelada⁴⁸?

Em contrapartida a esta postura, se fosse seguido o pensamento do filósofo pré-socrático Demócrito, para quem, de certa forma, o riso está alinhado à sabedoria e à loucura⁴⁹, o fato de essas histórias serem vistas como verdade seria a principal

⁴⁶ Idem, *ibidem*.

⁴⁷ DEMASTES, op. cit., p. 140.

⁴⁸ Como apontado por Robert Alter e Frank Kermode, pode-se argumentar que a centralidade da Bíblia na formação do que reconhecemos como cultura ocidental é resultado de um acidente histórico, fato comprovado intencionalmente ou não pelos modernos estudos bíblicos. O que atrai tanto estudiosos judeus, cristãos e seculares é o fato que um pequeno corpo de escritos, primeiro em hebraico, depois em aramaico e grego, produzidos numa estreita faixa do litoral leste do Mediterrâneo durante um período de cerca de doze séculos, continuou e continua a ter conseqüências do maior alcance porque eles foram aceitos como verdade revelada. O assunto é amplamente abordado em ALTER, Robert & KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 11-3.

⁴⁹ Apud ALBERTI, Verena. Riso e Melancolia na história de Demócrito. In: *O riso e o risível na história do pensamento*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 74-8. (Coleção Antropologia Social)

característica que permitiria o uso do cômico. Além disso, como afirma Robert Alter, somos nós que elegemos o sagrado e o que consideramos como verdade.

Demócrito ri da insensatez humana que vê certezas nas coisas e discursos aceitos como verdade e, deste modo, nos condena de maneira severa à reflexão. Para Demócrito, atingir essa condição seria o mesmo que alcançar o equilíbrio do sábio que não perde a razão diante dos valores passageiros, isto é, enxergar além dos valores humanos, além das concepções e determinações sociais do que é definido como sério. Em outros termos: o espaço do riso e da transgressão cria a possibilidade de libertação do pensamento aprisionado dentro do limite do sério. Ou ainda, como colocado por Nietzsche, na proposição de Zaratrusta: “*E que seja tida por nós como falsa toda verdade que não colheu nenhuma gargalhada*”⁵⁰. Assim, a comédia de Miller é um convite para se ir além das convenções, pois, a seu modo também questiona as certezas por meio da sátira, da paródia, da ironia e do humor. O próprio autor admite, como apontado por Mel Gussow, tratar com desdém as imagens bíblicas e caçoar delas, principalmente nos primeiros atos. Isto é feito com o intuito de arrancar toda a concepção divina do texto bíblico e quebrar a imagem de Deus de uma forma que ela, segundo o dramaturgo, “*seja destruída para depois ressuscitar na memória e transformar Adão em um Deus na Terra*”⁵¹. Tal feito significa que o homem suplante a Deus e assuma sua responsabilidade sem dela se esquivar, ou seja, reconheça sua responsabilidade, o que em última instância significa abandonar o Éden e o desejo por inocência. Pensamento este que reforça o impacto que a filosofia existencialista exerceu em suas peças principalmente no que concerne à compreensão do mal em termos não teístas.

⁵⁰ NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratrusta*, III, parágrafo 23, v. 2. p. 457.

⁵¹ GUSSOW, Mel. *Arthur Miller Returns to Genesis for First Musical*. The New York Times, April 17, 1974.

O jornalista Will Stackman também escreveu uma resenha sobre *The Creation* por ocasião de uma outra montagem ocorrida em Somerville, Massachusetts, em 2003, reafirmando a mesma idéia dos críticos anteriores, dizendo que o dramaturgo brincava com algo que deveria ser sério.

Ao evocar fatos históricos dos anos 1970, Stackman diz que não poderíamos esperar outra reação tanto do público quanto da crítica naquele momento em que o conflito no Vietnã se arrastava e o maior dramaturgo norte-americano vivo à época lançava sua visão da existência humana como sendo uma “*comédia cósmica*”.⁵²

Nota-se que as duas visões mais recentes são bem semelhantes às das críticas quando do lançamento da peça em 1973. Ambas reforçam que, por Miller ter optado pela comédia e, mais ainda, por ter recorrido a personagens, relatos e histórias bíblicas de um modo entendido como “profano”, obrigaria os críticos a adotar um novo posicionamento que, segundo o próprio Les Gutman, “*os críticos não poderiam fazer*”⁵³.

Seria pertinente perguntar se eles “não poderiam” ou “não queriam” fazer tais mudanças.

De um modo geral, pode-se entender que as duas coisas ocorreram. Primeiramente porque os críticos teatrais claramente demonstram, até hoje, uma tendência em favor da tragédia enquanto a comédia é por eles considerada um gênero menor e uma forma que não supõe a discussão de temas “sérios”, ponto que será aprofundado na segunda parte deste trabalho. E, depois, porque realizar uma análise detalhada e meticulosa desta comédia seria o mesmo que ter de reabrir um processo

⁵² STACKMAN, Will. *The Creation of the World (and other business) review*. www.aislesay.com/MA-CREATION.html.

⁵³ GUTMAN, Les. *A CurtainUp Review of The Creation of the World and Other Business* www.curtainup.com/creationoftheworld.html.

por eles arquivado há quase uma década, ou seja, as já mencionadas e controversas peças do início dos anos 1960: *After the Fall* e *Incident at Vichy*.

Intertextualidades e contatos históricos

*Sim, o dia em que o mundo acabou e ninguém mais era inocente.
Deus, como tudo desabou tão rápido!
Quentin ao Ouvinte em After the Fall*

Retornar às peças dos anos 1960 é inevitável durante a abordagem de *The Creation*, pois *After the Fall* e *Incident at Vichy* trouxeram pela primeira vez os elementos bíblicos à superfície por meio de imagens como o Éden, a Queda e o fratricídio. Imagens que reforçam a busca de Miller por significação, pois em sua visão o fato de o mundo não conter justiça nem significado ameaça a capacidade de ação do homem. Em busca de explicações e solução para este problema que também atinge a filosofia, o dramaturgo recorre ao mito, por este, de imediato, poder lançar a diferença entre aparência e realidade em nossas consciências. É interessante observar como o mito da Criação e principalmente o fratricídio são recursos recorrentes e podem ser localizados até mesmo nas primeiras peças do dramaturgo.

A relação que *The Creation* estabelece com outras obras de Miller e em especial com *After the Fall* e *Incident at Vichy* foi elucidada por Otten quando disse que:

*“Creation é completamente atípica dentro da obra de Miller por sua caracterização simplória, elementos fantásticos e às vezes diálogo obscuro. Entretanto, a temática se inter-relaciona com outras obras do cânone e a conclusão define o que Miller descreve como o perigo humano essencial.”*⁵⁴

The Creation é também apontada por Otten como o maior esforço de Miller na tentativa de escrever uma comédia e, mesmo beirando a irreverência e a obscenidade,

⁵⁴ OTTEN, op. cit., p. 163.

lida com uma seriedade crescente com as questões existenciais que o dramaturgo levanta nas primeiras peças dos anos 1960.⁵⁵

Mas, de todas as obras com as quais seja possível estabelecer comparações e apontar intertextualidades, *A Memory of Two Mondays* (1955)⁵⁶ sempre ocupará um lugar especial. Isso ocorre por ser ela, na verdade, a primeira comédia de Miller, além, é claro, por possuir sinais autobiográficos que revelam parte da vivência pessoal do dramaturgo.

A Memory of Two Mondays foi escrita e produzida muito tempo antes de *The Creation* e é definida pelo próprio dramaturgo como uma “comédia patética”⁵⁷. Talvez tal caracterização surja da identificação pessoal que o autor faz ao recordar os dois anos em que trabalhou num depósito de autopeças até conseguir economizar os quinhentos dólares necessários para se matricular na universidade de Michigan. Emprego que Miller relata em sua autobiografia *Timebends*⁵⁸ ter conseguido com a ajuda de um conhecido que, assumidamente, sabia que ele não havia obtido a vaga por ser judeu em uma época em que a cidade inteira “era formada por clãs que temiam uns as impurezas dos outros”⁵⁹. Após essa ajuda e algumas semanas no trabalho, ele, o único judeu da empresa, “não representava mais nenhum perigo”, pois não se apresentava para seus colegas como uma pessoa mais inteligente, ao contrário, por ser considerado inexperiente e, até mesmo, “tolo”, o jovem Miller foi “aceito”.

⁵⁵ Idem, ibidem, p. 160.

⁵⁶ Peça produzida no mesmo ano e após a famosa *A View from the Bridge*, conhecida em português como *Panorama Visto da Ponte*. Enquanto a primeira aborda a problemática da delação e de perseguição a comunistas, sindicalistas e estrangeiros nos anos 1950, em *A Memory of Two Mondays* o dramaturgo recorre a suas memórias do ambiente de trabalho num depósito de autopeças. MILLER, Arthur. *A Memory of Two Mondays*. New York: Penguin Books, 1956.

⁵⁷ OTTEN, op. cit., p. 88.

⁵⁸ MILLER, Arthur. *Timebends. A Life*. New York: Penguin Books, 1987.

⁵⁹ Idem, ibidem, p. 215.

O dramaturgo relembra em *Timebends* que o medo do judeu que ele percebeu haver em seus colegas era exatamente o medo daquele que pertence a outro grupo, num tempo em que as filas para receber um pedaço de pão era a situação mais comum nos anos depois da Grande Depressão.⁶⁰

Embora tenha sido poucas vezes produzida e despertado interesse mínimo por parte dos críticos, assim como mais adiante aconteceria com *The Creation*, Robert Hogan considera *A Memory of Two Mondays* um “raro exemplo de tragicomédia de um ato”⁶¹, o que serve para confirmar que a presença de inserções irônicas e sarcásticas são identificáveis em diversas peças e que Miller recorria ao gênero cômico há um bom tempo, reforçando ainda mais a argumentação de que as pouquíssimas críticas dirigidas a *The Creation* não levaram em consideração o uso desse gênero ao longo de sua carreira quando os críticos a ela se referiram como um “estilo” estranho ao universo milleriano.

É interessante notar que em *A Memory of Two Mondays*, assim como em outras peças e, de certa forma, em *The Creation*, o dramaturgo assinala nitidamente a vida do homem comum trabalhador que, imerso no trabalho, não se dá conta de que as “janelas sujas de fuligem” barram não apenas o sol, mas a cultura, o conhecimento e, conseqüentemente, a esperança e a ação. A peça acaba por se tornar a imagem de homens passivos que aceitam o mundo que a eles se impõe, assim como inicialmente o personagem Adão aceita e não questiona o mundo criado por Deus e a ele oferecido em *The Creation*.

No decorrer de *A Memory of Two Mondays*, após as janelas serem limpas, coisas novas, como, por exemplo, um bordel ao lado do depósito de autopeças,

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 214-19.

⁶¹ HOGAN, Robert. *Arthur Miller*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1964. p. 32.

aparecem e o mundo naturalmente se expande, do mesmo modo que a expulsão do Éden necessariamente representa para Adão e Eva uma expansão, a consciência. Nas palavras de Miller:

*“A Queda é uma queda dos braços de Deus, o direito de viver, de comer, de ser consciente de que o mundo existe. É a queda da existência inconsciente e da escravidão prazerosa e inconsciente da infância... a Queda é a ameaça da liberdade, a ameaça de ter de fazer escolhas em vez de elas serem feitas no seu lugar.”*⁶²

Porém, a expansão se processa de maneiras diferentes em cada uma dessas comédias. Enquanto em *A Memory of Two Mondays* Miller criou um ambiente monótono no qual o tempo e o espaço são arrastados e todos os acontecimentos parecem brotar do destino que se impõe lentamente às personagens, em *The Creation*, ele transpõe a encenação para um espaço-tempo mítico que, apesar da linguagem coloquial, tira o espectador da idéia do presente intransponível que há na primeira comédia. Isso é feito sem eliminar o contato com a realidade imediata e as preocupações comuns, das quais brota muito do humor da peça.

Aliás, o humor presente em *The Creation* emerge primeiramente de inserções anacrônicas, incluindo falas de personagens que lembram muito mais, como apontado por Demastes,

*“o estilo de conversas dos anos 70 no Central Park do que importantes diálogos travados no Éden. Deus, Adão e todos os outros ‘conversam’ sem armadilhas épicas e notadamente sem nenhum temor ou reverência.”*⁶³

⁶² MILLER, Arthur. *Conversations with Arthur Miller*. Matthew C. Roudane (Ed). Jackson: University Press of Mississippi, 1987. p. 354.

⁶³ DEMASTES, op. cit., p. 140.

A informalidade da conversa confirma que o dramaturgo traz o plano divino ao humano e não o contrário. Desta forma, ele coloca ainda mais responsabilidade sobre o homem e suas escolhas, acentuando, assim, sua leitura existencialista e a importância da linguagem irônica que, como já mencionado, visa o público como interlocutor final e, por isso, dele se aproxima.

Além de a informalidade poder servir para enfatizar a aproximação, ela serve como marca identificadora de uma direta oposição à fala formal, quase vitoriana, empregada, por exemplo, por Willy Loman em *Death of a Salesman*. A linguagem desse vendedor reafirma o discurso do *American Dream*, o sonho americano, pautado na crença na ascensão dos *self-made men*.⁶⁴ Enfim, a própria fala desempenhada em *The Creation* já é em si muito mais do que um simples anacronismo que normalmente se faz presente no gênero cômico. Ela é uma oposição ao discurso aceito como verdade e uma crítica direta à mentalidade norte-americana de ganho e sucesso. Nesse aspecto, as inserções anacrônicas associadas ao linguajar comum colaboram para que sejam simultaneamente percebidas as contestações às narrativas do *American Dream* e ao discurso religioso, além, é claro, de servirem para marcar a quebra de seqüência temporal ou sua fragmentação.

O rompimento temporal se apresenta em *The Creation* ora por meio de inserções das personagens que acabam por indicar um conhecimento do tempo futuro, ora pelo simples fato de a linguagem empregada por Deus, anjos e pela família primeva estar muito mais ligada ao cotidiano de uma sociedade tipicamente ocidental e moderna do que a suposta linguagem rebuscada normalmente a eles atribuída. Isso significa que em *The Creation* a linearidade aparente é

⁶⁴ Essa referência à fala de Willy Loman foi apontada por Miller em entrevista a William R. Ferris da *Humanities Magazine*. Mar-Apr 2001. Disponível em: www.neh.gov/whoweare/miller/Interview.html.

constantemente rompida por meio do diálogo. O cenário representa um passado mítico, mas as falas rompem por diversas vezes a esperada barreira e inserem o discurso num outro nível de consciência.

A linearidade também é rompida de outras formas, como, por exemplo, na questão temporal. A idéia de tempo passou a ser preocupação constante do drama a partir do pós-classicismo⁶⁵, mas até mesmo ela é diversas vezes quebrada no texto de Miller com uma crítica mordaz que, inevitavelmente, está dotada de características irônicas.

Em *The Creation* há uma espécie de *não-tempo*, pois, como mencionado, não se pretende trazer o passado ao presente nem nenhum tipo de revelação que surja de alguma técnica ibseniana, freqüentemente detectável nas peças de Miller. O que ocorre é que, como nesta comédia não há um passado que possa servir de base e ser invocado, as inserções anacrônicas mostram o movimento em relação ao futuro para se estabelecerem referências temporais históricas e um movimento do futuro ao passado manifestado pela linguagem informal.

Contudo, a idéia de *não-tempo* não significa a completa ausência de referências temporais lineares no discurso entre as personagens ou das que emergem por meio de recursos cênicos assinalados nas rubricas. Algumas referências aparecem e são bem claras, como, por exemplo, a gravidez de Eva que é indicada pela barriga que surge logo no início do segundo ato, revelando ao espectador a passagem do tempo que se teria processado entre o final do primeiro ato e o início do segundo. Além, é claro, de estar carregada de ironia, pois não há no texto bíblico de-

⁶⁵ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 166-7.

talhe acerca das gravidezes de Eva, que adota, na peça de Miller, comportamentos e atitudes modernos.

Nota-se que o dramaturgo agrega múltiplas facetas à idéia de tempo em *The Creation* e que essa percepção é resultado tanto da forma pela qual o conteúdo bíblico é trabalhado quanto pela presença do cômico que, por si, permite o rompimento da quarta parede e traz o espectador a aceitar o jogo teatral que se desenrola nesse tempo-espaco mítico e irônico.

Assim sendo, mesmo abordando a família primeva, Miller constrói um ambiente familiar que reflete as angústias do homem contemporâneo e oscila entre presente e passado míticos, proporcionando uma sensação atemporal que invade o espectador como se este olhasse sua própria suposta origem, envolto pela magia e pelo mistério de se descobrir num passado imaginário.

O *não-tempo* pode ainda ser reforçado se for lembrado que o primeiro casal mítico é necessariamente um casal sem história e praticamente sem memória. Sua única recordação é a desobediência e a expulsão, pois foram criados adultos e num plano a-histórico. Desta forma o presente encenado que se revela diante do espectador é permanentemente relativizado de modo que, assim como ocorre em diversas obras de Miller, presente e passado se fundem.

No entanto, apesar de tais apontamentos, boa parte dos estudiosos de Miller não aprofundou o debate acerca desta obra e entre eles inclui-se Bigsby cuja primeira reação foi considerar a comédia de Miller como algo simplesmente tolo. Uma das possíveis explicações para isso é que as análises da crítica americana, como adverte Maria Elisa Cevalco,

“falham em reconhecer que os temas, as convenções e as formas não surgem simplesmente devido a processos internos de transformação, mas são resultado de escolhas feitas por artistas historicamente situados e em resposta a situações que são estritamente artísticas.”⁶⁶

Cevasco lembra ainda que as análises formalistas reduzem as obras ao isolamento estético, ou seja, não permitem que o que é vivido na experiência histórica – isto é, a “estrutura de sentimento” como formulada por Raymond Williams –, seja levada em consideração a ponto de que conteúdos políticos, históricos e autobiográficos não tenham de necessariamente separar-se da estética.⁶⁷ Aliás, é imperativo lembrar que a “estrutura de sentimento” não se reduz à noção clássica de ideologia, mas sim está ligada à forma que os hábitos sociais adquirem. Ela expõe o que é interno e externo em uma obra de arte quando esta é analisada em confronto com o contexto social no qual surgira. Em suma, a “estrutura de sentimento” permite descrever a dinâmica entre experiência, consciência e linguagem. Nas palavras de Williams:

“Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que, quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para o quê não há uma contraparte externa. Este elemento é o que denominei de estrutura de sentimento, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte.”⁶⁸

Se a leitura crítica dada à peça não aceita experimentações, especialmente no que diz respeito à forma como um modo de não permitir que dramaturgos altamente críticos que tendem à esquerda, como é o caso de Arthur Miller, tenham tanto

⁶⁶ Essa observação encontra-se no prefácio introdutório em COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin, 2001. p. 14.

⁶⁷ O assunto é amplamente discutido em WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Oxford University Press, 1971, e em WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

⁶⁸ Apud CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

espaço, ela também falha porque, no final, como expõe Iná Camargo Costa em seus ensaios⁶⁹, todas as peças são políticas. A questão é que a crítica as rotula para separar as que não lhe interessa examinar, levando em consideração “interesses”, também políticos, que extrapolam as qualidades dramáticas. Esses “rótulos” acabam por execrar uma obra ou até mesmo um autor, ponto comprovado quando tomadas como exemplo as já mencionadas peças de Miller dos anos 1960. Este fator ainda reforça a má fase diante da crítica norte-americana que o dramaturgo atravessava quando do lançamento de *The Creation*.

Vale destacar que a crítica tenaz e incisiva continuou nas décadas subsequentes, pois depois de *After the Fall*, qualquer peça de Miller que estresse era vista com suspeita. *The Creation* foi lançada numa fase em que a crítica ainda não havia “perdoado” Miller por ter, segundo eles, usado a imagem de Marilyn Monroe depois da trágica morte.

Após a década de 1970 o dramaturgo permaneceu praticamente esquecido por grande parte da crítica. Não que ele tenha ficado ausente dos palcos ou de outras produções, mas certamente tinha perdido espaço, pois, se as peças dos anos 1960 foram consideradas polêmicas, as dos anos 1970 fracassos, as dos anos 1980 não tiveram grande repercussão. Miller, a partir de então, passou a ser sempre comentado pelos primeiros sucessos.

Entretanto, para surpresa de muitos, a situação começou a mudar nos anos 1990, quando foram feitas remontagens de suas primeiras obras. Essas produções acabaram por dar novo fôlego à sua extensa carreira ao mesmo tempo em que serviram de comparativo para as peças dessa década que, incessantemente, remetiam à idéia de sucesso e fracasso associada aos aspectos psicológicos das personagens.

⁶⁹ COSTA, op. cit.

Após a virada do século, Miller continuaria ativo e retornaria ainda com mais uma comédia satírica intitulada *Resurrection Blues*⁷⁰. Essa foi sua terceira e última comédia e também merece ser elucidada, pois segue um formato irônico e satírico semelhante ao apresentado em *The Creation*. Além disso, essa última comédia reafirma que o uso de imagens e referências bíblicas, sejam judaicas ou cristãs, se mantiveram presentes até suas últimas criações.

Vale a pena recordar que *Resurrection Blues* é ambientada num país da América Latina movido pelo narcotráfico e sob guerra civil. Na peça brota a pergunta de o que ocorreria se um messias salvador surgisse no meio da turbulência e do meio do povo. A resposta de Miller é mais do que irônica ou satírica, ela beira a tragédia pelo escárnio apresentado. Para o dramaturgo, e este é o desenrolar da peça, o ditador não crucificaria tal messias antes de vender às agências de publicidade de Nova York os direitos de transmissão por nada menos de 25 milhões de dólares. Obviamente que, no caso dessa comédia de 2002, alguns críticos consideraram Miller insano e disseram que ele “*usava a licença concedida pela velhice para escrever este tipo de coisa*”⁷¹. Essa afirmação da crítica é incongruente, assemelha-se às que foram dirigidas à *The Creation* e não leva em consideração que o potencial satírico e o sarcasmo, explorados pelo dramaturgo de modo mais aberto nessas comédias, podem também ser encontrados em outras peças. Algumas vezes o escárnio de Miller é tão mordaz que, estando ou não atrelado a imagens bíblicas, não dá espaço para o riso imediato. Por exemplo, característica semelhante ocorre tanto ao longo de *A Memory of Two Mondays* quando os trabalhadores vão gradativamente

⁷⁰ MILLER, Arthur. *Resurrection Blues*. New York: Penguin, 2006.

⁷¹ Conforme citado no artigo de Michael Billington no *The Guardian*. August 21, 2002. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/arts/features/story/0,11710,778038,00.html>

adquirindo consciência quanto em *After the Fall* quando Quentin, conforme indicação da rubrica no início da peça, apóia os braços nas lâmpadas da cabeceira da cama de um hotel de modo que pareça ter sido crucificado. Outros exemplos do escárnio de Miller podem ser tirados de seus artigos e ensaios como o que ele escreveu para o New York Times em 1992, defendendo, com uma formalidade desrespeitosa, a privatização das execuções que deveriam ocorrer, segundo ele, em grandes estádios com a venda de ingressos.⁷²

Assim sendo, do mesmo modo que em *The Creation*, o dramaturgo não está necessariamente defendendo a existência de um Éden bíblico, neste artigo irônico ele não defende verdadeiramente as execuções, mas sim a reflexão sobre a mentalidade norte-americana diante de tal problemática. Além disso, reforça o “*and Other Business*” presente no título de *The Creation* pelo fato de tudo ter se transformado em mercadoria, inclusive a pena de morte e a execução de um indivíduo.

Isso comprova que o problema da sátira de Miller é que ela é tão aguda e conectada à realidade que logo ultrapassa o limite da fantasia, pois, como lembrado por Bigsby, não se pode esquecer de que a execução em julho de 2001 de Timothy McVeigh, um dos responsáveis pelo atentado em Oklahoma em abril de 1995, foi vendida e transmitida ao vivo pela Internet.⁷³

Se essa crítica mordaz e conectada à realidade afastou o interesse de produtores norte-americanos, merece atenção o fato de as comédias de Miller não terem tido, no exterior, uma aceitação muito diferente das que tiveram nos Estados Unidos. Mesmo em solo europeu, onde várias peças suas foram encenadas e obtiveram uma recepção

⁷² MILLER, Arthur. *Get it Right. Privatize Executions*. The New York Times, May 8, 1992.

⁷³ Conforme citado no artigo de Michael Billington no The Guardian. August 21, 2002. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/arts/features/story/0,11710,778038,00.html>.

crítica diversa daquela dada em seu país, também não houve espaço considerável para suas comédias. Inclusive, no caso específico de *The Creation*, não há registro de ela ter sido uma única vez encenada e o material crítico disponível é mínimo.

No final, tal fato configura-se como uma perda, pois *The Creation* se apresenta como um exame da mentalidade americana do pós-guerra, justamente por ter sido escrita e encenada de forma irônica em plena reviravolta que foi a década de 1970.

Em termos históricos, não se pode deixar de lembrar que a década de 1970 foi uma fase turbulenta não apenas para os Estados Unidos, mas para o mundo todo. Afinal, foi nessa época que a incursão americana no Camboja resultou nos protestos duramente reprimidos na *Kent State University*, que o caso *Watergate* revelou uma nação rompida e fragilizada, e que a retirada das tropas americanas do Vietnã, após maciças manifestações contrárias à guerra, deixaram uma ferida que ainda não se pode dizer que tenha cicatrizado por completo. Época que trocava os sonhos de consumo dos anos 1960 pela paranóia e medo diante de uma possível catástrofe nuclear e que, antes de seu término, enfrentaria a crise do petróleo, um fato que, de certo modo, influencia a política mundial até o presente.

Mas, apesar de todas as agitações, as obras de Miller que foram escritas nessa década seguiram praticamente o mesmo padrão das peças dos anos 1960 no sentido de uma vez mais não confrontarem diretamente as questões que afligiam os Estados Unidos naquele exato momento.

O autor optou por transportar tais problemáticas para esferas inimaginadas e distantes, mas sem perder a proposta e essência na busca por soluções e cura para os problemas contemporâneos. Como resultado, as peças dos anos 1970, das quais *The Creation* é a primeira, não são datadas nem revelam de imediato qualquer evento

particular dessa buliçosa década. Porém, as questões históricas estão extremamente ligadas em termos do conteúdo subjacente. Algumas dessas referências se interrelacionam no modo pelo qual os elementos bíblicos são expostos nessas obras. Por exemplo, em *The American Clock* (1980)⁷⁴, escrita no final dos anos 1970, mas ambientada nos anos de 1920 e 1930, Miller oferece um claro retrato dos dilemas humanos da segunda metade do século XX e traz à tona reflexões acerca da validação da existência, retomando o prisma existencialista de modo similar a *The Creation*. Em outros termos: Miller recria a imagem da família primeva em solo americano cujo Éden a ser alcançado é a realização do *American Dream*. Em *The American Clock* Miller alerta que os Estados Unidos estão constantemente apagando a memória das catástrofes das décadas de 1960 e 1970, por acreditarem que assim poderão retornar a um passado ideal, ao Éden.⁷⁵

Tal pensamento de Miller toma por base sua concepção de que a Segunda Guerra Mundial representou a saída da Depressão e, conseqüentemente, lançou de modo inesperado um retorno aos anos 1920, o que para ele significou que o país não teve de enfrentar seus defeitos e corrigi-los e, por isso, o mesmo desejo se mostrava presente nos anos 1970. Não esquecendo ainda que, para Miller, a Depressão é uma referência constante em sua carreira, a ponto de a ela se referir como um dos únicos acontecimentos verdadeiros da história dos Estados Unidos.⁷⁶

Já a peça *The Archbishop Ceiling*, escrita no início dos anos 1970, praticamente concomitante a *The Creation*, mas também encenada pela primeira vez

⁷⁴ MILLER, Arthur. *The American Clock*. In: *Arthur Miller Plays Three*. London: Methuen, 2000. p. 1-86.

⁷⁵ Esta relação com a imagem do Éden é estabelecida pelo próprio dramaturgo em MILLER, Arthur. *Timebends. A Life*. New York, Grove Press, 1987. p. 586-9, em MILLER, Arthur. *The Theater Essays of Arthur Miller*. (Ed) Robert Martin and Steven Centola. New York: Da Capo Press, 1996. p. 472-84, e em OTTEN, Terry. *The Temptation of Innocence in the Dramas of Arthur Miller*. Columbia and London: University of Missouri Press, 2002. p. 165-177.

⁷⁶ Observação feita por Miller em entrevista a William R. Ferris publicada em *Humanities Magazine*. March-April 2001 e disponível no sítio <http://www.neh.gov/whoweare/miller/interview.html>.

apenas no final da década, mais precisamente em 1977⁷⁷, fala de um mundo que perdera o controle moral sobre o próprio destino⁷⁸. O fato de a estréia desta peça ter ocorrido em Washington, DC não deve ser menos significativo do que o seu conteúdo e mensagem.

Ambientada numa capital do bloco socialista no leste europeu, a visita surpresa de um escritor americano que procura reunir material para seu livro observando as ambigüidades e incertezas de viver sob um regime totalitário, se transforma numa “performance” quando todos ficam sabendo que pode haver um microfone no teto da sala onde conversam. A possibilidade de o microfone realmente existir revela a onipresença e a onisciência desejada pelo regime totalitário e desencoraja conversas “autênticas”.

Por todos acreditarem que o estado escuta o que dizem, eles encenam para o inexistente ou talvez existente público do microfone o que este deseja ouvir.⁷⁹ Este tema também está diretamente relacionado às problemáticas levantadas por Miller quando se refere a *The Creation* dizendo ser uma peça proveniente das mazelas cotidianas e da miséria moral diante de um mundo de confortos e avanços tecnológicos, mas no qual ainda prevalecem os argumentos de Lúcifer e de Caim.

É também possível estabelecer uma relação muito próxima entre a onisciência divina e o poder do estado a partir das figuras angelicais pintadas no teto. Tais imagens servem de referência ao título *The Archbishop Ceiling*, além, é claro, de se referirem ao local, acima dos homens, onde se presume estar o microfone, ou seja, o poder do estado e da religião.

⁷⁷ MILLER, Arthur. *The Archbishop Ceiling*. In: *Arthur Miller Plays Three*. London: Methuen, 2000.

⁷⁸ DEMASTES, op. cit., p. 139.

⁷⁹ MILLER, *The Archbishop's...* cit.

Em *The Archbishop Ceiling*, Miller trabalha de modo interessantíssimo a idéia desse desejo de onisciência e onipresença sobre os indivíduos por parte do Estado e ironicamente demonstra como muitas vezes esse poder se esconde atrás de imagens religiosas que, não por acaso, “estão no alto, acima dos homens”. Neste sentido ele repete o embate entre Deus e Lúcifer apresentado em *The Creation*, mas, agora, desmaterializando tais imagens na política de estado. Indo ainda mais longe, poder-se-ia dizer que na visão de Miller, o Estado não se transformou em outra coisa a não ser num substituto da religião e, por isso, a imagem que o dramaturgo oferece nas peças da década de 1970 é marcante. Ele está abertamente declarando que, apesar do envelhecimento causado pela “fuligem” e pelo “tempo” descritos na rubrica sobre as imagens celestiais pintadas no teto, são elas mesmas que vêm à frente.

“O teto é nítido: em alto relevo as Quatro Asas, bochechas enfunadas e querubins escurecidos de modo desigual pela fuligem e pelo tempo.”⁸⁰

Afinal é lá que está (ou não) o microfone (o estado, o poder, o controle). Essa associação não se limita ao leste europeu e à aberta oposição comunista à religião, pois o próprio Miller lembra que, quando a peça foi escrita no final dos anos 1970, o desejo de onisciência do estado parecia onipresente, estaria em qualquer lugar, principalmente nos Estados Unidos:

“A Casa Branca havia sido grampeada, empresários grampeavam concorrentes para conhecer suas estratégias, e o caso Watergate e a publicação dos Relatórios do Pentágono... tudo demonstrava que os soviéticos tinham muito pouco a ensinar aos presidentes americanos acerca de espionagem doméstica.”⁸¹

⁸⁰ MILLER, Arthur. *The Archbishop's Ceiling*. In: *Arthur Miller Plays Three*. London: Methuen, 2000.

⁸¹ MILLER, Arthur. *Conditions of Freedom: Two plays of the Seventies*. In: *The Archbishop's Ceiling and the American Clock: Two plays*. New York, Grove Press, 1989. p. viii.

As relações temáticas e as imagens metafóricas que existem nas outras peças dos anos 1970 podem se relacionar com a comédia *The Creation*, pois esta já debatia as mesmas problemáticas. Todas podem igualmente ser analisadas a partir do papel quase religioso conferido aos chefes de estado, principalmente à figura do presidente americano, ou a partir da imagem patriarcal dos pais fundadores dos Estados Unidos que, no discurso político norte-americano, são camuflados e apresentados à nação numa nova roupagem como algo próximo aos patriarcas bíblicos ou como aqueles que conduziram a nação à Terra Prometida. Enfim, *The Creation* toca, inevitavelmente, em termos históricos, na idílica mitologia da formação dos Estados Unidos. Afinal, o Éden americano é algo reservado apenas para alguns e pessoas como Loman e Proctor são exemplos, assim como Adão e Eva respectivamente, daqueles que perdem o direito a ele, direito ilusório que sustenta um dos pilares dessa sociedade.

Em resumo, é essencial notar que *The Creation* estabelece uma conexão histórica com as peças produzidas na mesma década, um vínculo temático com as obras dos anos 1960 e é ainda possível reconhecer em seu texto a amarração em termos de gênero e de elementos autobiográficos que a vincula a *A Memory of Two Mondays* e às memórias nela evocadas.

Memórias e identidade

*Sabermos quem somos é, em parte,
sabermos que não somos algum outro.*
Leduc em *Incident at Vichy*

Além da importância do olhar historicizado que normalmente emerge nas obras de Miller e que, como demonstrado, está subjacente ao texto em *The Creation*, é igualmente pertinente identificar a presença de elementos autobiográficos, pois este é mais um fator recorrente na dramaturgia deste escritor.

Pode-se, portanto, lançar a pergunta se há em *The Creation* características autobiográficas do mesmo modo que elas aparecem em outras de suas peças. A questão, apesar de aparentemente soar tola, é compreensível e conduz à pronta resposta de que a forma pela qual *The Creation* foi construída não permite de imediato que sejam identificados elementos, personagens ou acontecimentos que façam parte da vida do autor, como ocorre de modo bem explícito, por exemplo, em *After the Fall* e *A Memory of Two Mondays* ou em *The Crucible* e *The Price* (1968)⁸². Entretanto, por mais surpreendente que possa parecer, há influências de acontecimentos reais na composição desta comédia, apesar de não serem evidentes e de necessitarem de indicações externas, como, por exemplo, os relatos fornecidos pelo próprio dramaturgo em sua autobiografia⁸³.

Em *The Creation* há uma faceta da vida de Miller muito pouco comentada pelos críticos, jornalistas e estudiosos. Trata-se de sua ação pessoal em diversos casos para tentar garantir a liberdade de expressão e acesso à justiça principalmente de pessoas do meio literário e artístico. Miller, por intermédio da PEN, a associação literária internacional que reúne poetas, ensaístas e romancistas e da qual ele foi presidente de 1965 a 1969, travava uma batalha contínua pelo direito de expressão.

⁸² MILLER, Arthur. *The Price*. In: *Arthur Miller Plays Two*. London: Methuen, 1991.

⁸³ MILLER, *Timebends...*, cit., p. 554-8.

Um exemplo desse empenho também passa pela história do teatro brasileiro quando de sua ajuda, em 1971, para conseguir a libertação do diretor e dramaturgo Augusto Boal.⁸⁴

Esse esforço de Miller não se limita à esfera artística: seu envolvimento no caso Peter Reilly, ilustrado a seguir, ocorrido à época em que escrevia *The Creation*, serve de exemplo dessas ações, ao mesmo tempo em que se constitui numa referência pessoal que, de certa forma, assumidamente transpassou para esta comédia.

Miller descreve em sua autobiografia que o caso desse jovem de dezoito anos que havia confessado o assassinato brutal da própria mãe e o subsequente abuso sexual com utilização de uma garrafa, despertou não apenas a questão do mal, mas a percepção de que o mal é constantemente praticado. E o mal não foi resultado da confissão do rapaz, mas do fato de ele ser inocente e ter sido obrigado a confessar um crime que não cometera após o “*mal uso horrendo e cínico da psicologia freudiana*”⁸⁵ empregada pela polícia na tentativa de esclarecer o caso o mais rapidamente possível.

Após quase cinco anos de constantes apelos e batalhas judiciais que se tornaram possíveis graças ao empenho de membros da comunidade, de advogados e do próprio Miller, foi facilmente provado que o jovem não havia praticado nenhum crime e ele foi solto. Seu alibi foi garantido por um policial e a esposa deste que teriam visto o rapaz a cinco milhas do local na hora do crime e já teriam feito uma declaração oficial atestando tal fato. Entretanto, esta declaração “foi encontrada” so-

⁸⁴ Conforme mencionado na cronologia elaborada por Susan Haedicke em BIGSBY, Christopher. (Ed). *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.p. xvii.

⁸⁵ MILLER, *Timebends...*, cit., p. 555.

mente depois que o promotor do caso que havia condenado Reilly morreu de ataque cardíaco. O que se tem aqui é, precisamente, o questionamento sobre a responsabilidade de um ser humano em relação ao outro, tema que é o fio condutor de várias peças, inclusive *The Creation* pela relação estabelecida entre Caim e Abel. O caso Reilly também expõe como, muitas vezes, a “justiça” serve apenas a sistemas e interesses e a “verdade” é constantemente adulterada de acordo com esses interesses. Nas palavras de Miller:

“Rapidamente a questão passou de quem havia assassinado Barbara Gibbons e que poderia ainda estar à solta para quem estava impugnando a polícia estadual”⁸⁶.

Esta referência, inevitavelmente, evoca na memória do público de Miller as discussões éticas presentes em diversas peças e, principalmente, em *Incident at Vichy*.

Segundo o dramaturgo, esse caso provava que a questão do mal ia além das fronteiras da sociologia, pois Peter Reilly “*não era negro, hispânico, judeu ou radical; ele era uma vítima pura*”⁸⁷. Na visão de Miller, o rapaz era uma “vítima pura” por não haver desculpa aparente que a ele se aplicasse, mas mesmo assim foi condenado. Tal fato exerceu grande influência e motivou o dramaturgo a buscar o que ele próprio definiu como a “*essência humana mais nuamente primitiva*”⁸⁸, ou seja, a necessidade do entendimento do que leva o homem, assim como fez a personagem Caim, tanto no texto bíblico quanto na peça de Miller, a optar pelo mal. Mesmo não oferecendo uma resposta definitiva, o dramaturgo considera que *The*

⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 556.

⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 554.

⁸⁸ MILLER, *The Theater...*, cit., p. 485.

Creation, que fora completada e encenada durante os esforços para libertar Peter Reilly, oferece a voz verdadeira e um modo de exultação pelo resultado que se seguiu e conduziu o jovem à liberdade.⁸⁹

Assim, *The Creation*, uma comédia cuja influência absorvida de um fato que dificilmente se permite ao riso, recorre, segundo Miller, ao tema do fratricídio para chamar atenção de como facilmente podemos agir como Caim, isto é, ser capazes de cometer homicídio contra um irmão, considerando-nos inocentes e justificando o crime em nome do amor e ou de um interesse particular. Esta peça também evoca, na visão do dramaturgo, a imagem do primeiro assassinato registrado na Bíblia Hebraica como uma metáfora transformadora, caso o homem saiba reconhecer este crime.⁹⁰

Mas a influência de elementos de sua experiência pessoal não se limita a este caso hediondo nem aos turbulentos acontecimentos históricos da época em que o dramaturgo escreveu esta comédia. É possível associar e demonstrar como várias outras lembranças ligadas à sua vivência judaica foram gravadas em sua memória, influenciaram-lhe pensamento e, assumidamente, perpassaram para algumas de suas obras, e podem até mesmo servir para justificar a presença de elementos bíblicos em *The Creation*.

Em *Timebends* há referências que surgem das recordações como a de um professor de hebraico que ia à sua casa prepará-lo para a cerimônia de *bar-mitzvá*. Miller lembra que o professor fazia com que ele repetisse passagens do livro de Gênesis⁹¹, do qual o dramaturgo mais tarde extrairia personagens e imagens que

⁸⁹ MILLER, *Timebends...*, cit., p. 558.

⁹⁰ Idem, *ibidem*, p. 558.

⁹¹ O Gênesis (*Bereshit*, em hebraico) é o primeiro dos vinte e quatro livros da Bíblia Hebraica, e muito do seu conteúdo é utilizado como base para outras passagens em outras partes tanto na Bíblia Hebraica quanto na Cristã. O Gênesis é o início da *Torá* (Pentateuco – os Cinco Livros de Moisés).

usaria em várias peças, além de ser, sem dúvida, o texto sobre o qual praticamente todo o conteúdo aparente de *The Creation* se fundamenta. O autor também registra nas lembranças narradas em sua autobiografia que a pior parte das aulas era quando esse professor, empolgado por seu acerto, o chamava de *tsadik* (justo) e dava-lhe um beijo por um motivo que para Miller era, naquele momento, uma lição sem sentido e cheia de tédio.⁹²

Essa percepção a respeito da falta de sentido não é rara, pois o livro de Gênesis é um livro narrativo muito complexo. Nele há o relato da Criação do mundo, a história da humanidade iniciando-se pela família primeva, passando pelas narrativas da Torre de Babel e do Dilúvio até chegar à história dos patriarcas hebreus.

Enquanto filólogos e historiadores tendem a considerar o texto bíblico como fonte de algo subjacente, isto é, um dado a ser revelado ou descoberto, os teólogos o vêem como mensagem e acabam por separar a forma do conteúdo. Tanto o primeiro quanto o segundo grupo violam primeiramente a integridade literária do texto e diminuem consideravelmente sua compreensão. A palavra contida na *Torá* não está desvinculada do sagrado nem de historicidade ou de textos legais, o que ela faz é justamente abarcar todos esses de um modo que a heterogeneidade e diversidade de sua composição não formem obstáculos ao entendimento. A existência de narrativas, que vão desde registros genealógicos, catálogos, bênçãos e maldições a textos doxológicos, mitológicos, contos etiológicos e diretrizes legais, não tem como resultado uma colcha de retalhos e sim expõe padrões hebraicos de organização literária que consegue alinhar todos estes conteúdos, mantendo o valor de cada

⁹² MILLER, *Timebends...*, cit., p. 25.

parte em relação à outra e ao todo.⁹³ Mas, certamente, este padrão diferenciado causa inúmeras incompreensões e dificuldades durante estudo e abordagem dos textos bíblicos e pode revelar até mesmo um certo desconhecimento por parte do dramaturgo quando ainda jovem.

Entretanto, a dificuldade e a falta de sentido enfrentadas por Miller iriam se dissipar-se e, como lembrado por Otten, o dramaturgo viria a travar contato profundo com a Bíblia na vida acadêmica.⁹⁴ Primeiramente ridicularizando-a como algo humano e questionando sua autenticidade para só mais tarde reconhecer gradualmente a “autoridade” e ver que o conteúdo em si era algo “hipnótico”. Nas palavras do dramaturgo:

“Foi apenas na faculdade que descobri a Bíblia, mas como uma coleção humana de literaturas fascinantes, escrita por diferentes autores. (...) Aos poucos, entretanto, o fato de os homens terem escrito a Bíblia passou a contar menos, pois o que permanecia era hipnótico.”⁹⁵

Outra lembrança citada repetidas vezes em sua autobiografia é a imagem nítida que o dramaturgo diz ter de diversos familiares e avós na sinagoga da Rua 114, freqüentada durante a infância. Miller recorda pessoas rezando, carregando os rolos da *Torá* na celebração de *Simchat Torá* – a alegria e celebração pelo Livro da Lei –, num ambiente tipicamente masculino, pois as mulheres ficavam observando os homens de um balcão no piso superior.⁹⁶ Essas recordações, segundo o próprio autor, influenciaram também peças, como, por exemplo, *The Crucible*, na qual Miller reconhece o ambiente escuro da sinagoga, o mistério e a magia envoltos na

⁹³ O assunto é discutido amplamente por ALTER, Robert. *The Art of Biblical Narrative*. New York: 1981, e em FOKKELMAN, J. P. Gênesis. In: ALTER, Robert & KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 49-68.

⁹⁴ OTTEN, op. cit., p. 159.

⁹⁵ MILLER, *Timebends...*, cit., p. 558-9.

⁹⁶ Idem, ibidem, p. 40.

religiosidade; *The Price* e *Incident at Vichy*⁹⁷, nas quais as personagens Gregory Solomon e o velho judeu silencioso irmão, respectivamente, invocar as figuras de judeus religiosos com barbas que habitam suas recordações.⁹⁸ É interessante notar que esse ambiente tipicamente masculino recordado por Miller predomina em suas peças e que quase todos seus protagonistas são homens que se deparam com questões éticas e morais.

Assim, não é de se surpreender que extratos de narrativas e histórias bíblicas e até mesmo do *midrash* possam fazer parte do arcabouço imaginativo do dramaturgo e que transbordem para os diálogos na comédia *The Creation*. Seja esse transbordamento resultado consciente de um estudo efetuado pelo autor quando, já adulto, se deu conta do valor literário do conteúdo bíblico ou, simplesmente, resultado de reelaboração inconsciente de lembranças absorvidas e interiorizadas, como, por exemplo, as recordações da sinagoga da Rua 114. De qualquer modo, os elementos provenientes de narrativas bíblicas e do *midrash* são recursos que merecem profunda e dedicada consideração durante a análise e estudo crítico dessa comédia. Afinal, o uso desses elementos é resultante de escolhas que remetem de modo direto à identidade e origem judaica do dramaturgo. Tais elementos aparecem em seus textos alinhavados às questões contundentes do século XX e, não raramente, o autor a eles recorre desde o início de sua carreira conferindo-lhes um escopo universal, refletindo assim sua experiência e identidade judaicas, entrelaçando-as aos acontecimentos contemporâneos e, especificamente, à vida norte-americana.

⁹⁷ Em *Incident at Vichy* – a peça irmã de *After the Fall*, apesar de ser um retorno ao modelo realista no que concerne à forma –, não há no texto nenhuma menção direta a elementos bíblicos, mas a mensagem subjacente possibilita associações como a feita por Barbara Gelb que recorre à pergunta de Caim quando este responde a Deus “*Sou guardião de meu irmão?*” ao ser questionado sobre o paradeiro de Abel. GELB, Barbara. *Am I My Brother's Keeper?* The New York Times, 29 November, 1964, section 2, p. 1-3. MILLER, Arthur. *Incident at Vichy*. New York: Viking Penguin, 1985.

⁹⁸ MILLER, *Timebends...*, cit., p. 43.

O ziguezaguear entre a narrativa pessoal e diretas analogias feitas pelo dramaturgo com relação à história norte-americana e à experiência judaica comprovam ainda uma tendência comum para os estudiosos que se dedicam a autores pertencentes a minorias nos Estados Unidos cujas carreiras tiveram ascensão durante ou após a Segunda Guerra. Há nesses autores, assim como em Miller, uma estratégia implícita indicativa de suas posições ambivalentes, o que significa dizer que, ao mesmo tempo em que pretendem manter características próprias do grupo de origem, tendem a procurar, mesmo que inconscientemente, uma neutralidade para se tornarem figuras aceitas no grupo em que estão inseridos.

Assim, se de um lado Miller trabalha em alguns momentos e em algumas peças com elementos do universo judaico, de outro afasta-se desse contexto, procurando colocar-se numa posição “neutra”. E a prova disto aparece em uma observação de Kinereth Meyer ao apontar que *“Miller, judeu e americano, não é geralmente considerado no contexto das minorias o que torna sua obra ainda mais desafiadora”*⁹⁹.

Alguns críticos chegaram a classificá-lo por conta dessa “neutralidade” como dramaturgo judeu “completamente americanizado” e neste ponto o compararam a Clifford Odets. Entretanto, Miller nunca negou ter utilizado elementos pessoais ou adaptado eventos reais em suas obras nem deliberadamente tentou apagar marcas judaicas em seus escritos. Aliás, o mesmo se aplica a Odets que também registra em suas peças marcas nítidas de sua experiência judaica. Talvez esse rótulo pudesse ser empregado a Elmer Rice cujas obras se mostram mais distantes de temáticas ou indicações judaicas do que as existentes em Miller e Odets, mas, mesmo neste caso,

⁹⁹ MEYER, Kinereth. “A Jew Can Have a Jewish Face”: Arthur Miller, Autobiography, and the Holocaust. In: *Prooftexts 18*, The John Hopkins University Press, 1998. p. 243.

não estaria sendo perfeitamente empregado, pois os traços identitários permanecem nas obras independentemente da vontade dos autores. Nesse sentido, a posição de Meyer acaba sendo mais precisa do que a dos críticos que os consideram americanizados, pois ela identifica um movimento contínuo e não algo que uma vez alcançado, se torna permanente, estático e capaz de eliminar suas raízes. O entendimento de Meyer possibilita ir mais longe, pois permite localizar no resultado final da obra uma interseção, isto é, um resultado híbrido, mesmo que originalmente não pensado ou procurado, mas que, ao fim, entrelaça a experiência judaica à americana e vice-versa.

Ao colocar Miller e Odets no rol dos escritores criticados por serem neutros em relação a sua judaicidade, freqüentemente, se esquece de que, como dito nas palavras de Ellen Schiff, conselheira da *National Foudation of Jewish Culture*

“muitos pioneiros do teatro ficavam quietos acerca de sua identidade judaica porque isso não era considerado algo bom, e havia ainda uma terrível sombra que vinha da Alemanha”¹⁰⁰.

O mesmo ponto pode ser identificado na fala de Kara Manning quando argumenta se em vez de Willy Loman ter sido caracterizado como um americano comum tivesse sido retratado de modo destacado como um judeu, será que tal escolha teria ou não alterado a recepção da peça em uma época na qual, apesar dos horrores da Segunda Guerra Mundial e do nazismo, era ainda possível identificar o pensamento anti-semita e preconceituoso em uma parcela considerável da população americana?¹⁰¹ A resposta mais imediata é que, se os Loman fossem retratados como

¹⁰⁰ Apud MANNING, Kara. *Are We Not Jews?* Such Questions May Still Confound, But Several New-Generation Theatre Writers Have Answers Already. Disponível em http://www.tcg.org/am_theatre.

¹⁰¹ Idem, *ibidem*.

judeus, o dramaturgo poderia ter reduzido as referências para a comunidade judaica americana e não expandido para a sociedade americana como um todo, o que inevitavelmente poderia alterar-lhe a recepção.

Enfim, ao se ponderar a respeito da identidade judaica de Arthur Miller e da presença de elementos oriundos de sua tradição nos textos dramáticos, é preciso lembrar que foi apenas nas últimas décadas do século XX que houve a celebração da identidade nos mais diferentes grupos que compõem a sociedade norte-americana. Haja vista que a situação dos negros e o movimento pelos direitos civis (Civil Rights) só ganhariam força a partir dos anos 1960.¹⁰² Não é possível argumentar que a aparente tranquilidade dos dias atuais fosse algo corriqueiro. Prova disto pode também ser encontrada no romance *Focus*¹⁰³, publicado em 1945, no qual se aborda explicitamente o anti-semitismo e o preconceito na sociedade americana em plena Segunda Guerra.

Portanto, pode-se afirmar que, se as marcas de sua origem foram aparecendo em suas obras dramáticas apenas de maneira gradativa, isso se deve a dois movimentos concomitantes: de um lado o próprio interesse do dramaturgo pelas questões judaicas que foi crescendo, especialmente após a Segunda Guerra Mundial, o nazismo e a experiência como jornalista cobrindo os julgamentos de criminosos nazistas na Europa, e, por outro, a maior abertura que se seguiu após diversos movimentos pela igualdade que tomaram conta dos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970.

¹⁰² Merece destaque o fato de Arthur Miller não ter tratado em suas peças diretamente da questão dos negros nos Estados Unidos nem dos conflitos bélicos nos quais os Estados Unidos se envolveram após a Segunda Guerra Mundial. Por ter seguido tal caminho, recebeu muitas críticas além de ser acusado de pertencer ao “*main stream*”. Entretanto, vale a pena lembrar que no mesmo ano em que *The Creation* foi produzida, além de sua atuação política ativa a favor dos direitos humanos, da liberdade de expressão e da ação combativa e de protesto contra as guerras no sudeste asiático, Miller autorizou uma produção de *Death of a Salesman*, em Baltimore, na qual todos os atores eram negros, o que evidencia as posições humanistas e democráticas do autor.

¹⁰³ MILLER, Arthur. *Focus*. New York: Penguin, 2001.

De qualquer forma, a procura do dramaturgo por neutralidade, mesmo podendo ser inconsciente, não deixou de estar presente em *The Creation* e é notada principalmente pela introdução de referências cristãs, como, por exemplo, a basílica de Notre Dame e a caracterização da personagem Lúcifer que segue predominantemente a visão cristã. Mas, como já demonstrado, essa fusão de imagens judaicas e cristãs não é novidade nas peças de Miller. Ela já pôde ser observada nas décadas anteriores. Um exemplo marcante é a do personagem Quentin em *After the Fall*. A peça em si não esclarece, independentemente da questão autobiográfica, se Quentin é realmente um personagem judeu ou não. Entretanto, o público e parte da crítica tendiam a esta interpretação, o que, por um lado, também acabava por dificultar a compreensão e o debate crítico mais amplo acerca da imagem da torre do campo de concentração e de outros pontos como o macarthismo. Contudo, a neutralidade de Quentin está presente e surge principalmente da imagem de Jesus crucificado como entendimento e personificação da divindade e do sofrimento, ponto que reverbera a influência de Camus e que reafirma o uso da imagem de um messias que iria, como já mencionado, reaparecer mais tarde em *Resurrection Blues*, reafirmando o uso e a fusão de imagens bíblicas, sejam elas judaicas ou cristãs ao longo de sua carreira.

Dessa fusão entre elementos judaicos e cristãos resulta uma terceira imagem, como, por exemplo, a que pode ser identificada no personagem Deus em *The Creation*, pois ele não é unicamente o Deus protestante que pode ser detectado na tragédia de Adão e Eva no *Paraíso Perdido* de Milton, nem o Deus católico de Dante na *Divina Comédia* nem somente o Deus hebraico bíblico. O Deus de Miller contém traços de todos esses, mas é muito mais um Deus da “religião americana da auto-

suficiência” e, portanto, é um instrumento por meio do qual o dramaturgo representa a mentalidade capitalista dessa sociedade com seu poder e ingenuidade, reforçando inevitavelmente o caráter idílico da história de seu país.

A neutralidade se processa no texto dramático de Arthur Miller de modo semelhante ao artifício de oscilar entre indivíduo e sociedade e da maneira com que concatena passado e presente. Miller emprega todas essas técnicas simultaneamente e, apesar do efeito dinâmico, tais características parecem ser naturais, isto é, próprias do texto. Essa dinâmica é alcançada através de uma técnica que se alterna entre raciocínio e mobilização emocional do espectador, que o dramaturgo admite necessária para a organização de suas peças¹⁰⁴. Essa prática, que é chamada por Kinereth Meyer de “transação teatral”, ocorre não apenas entre ator e público no momento em que a cena se desenrola no palco, mas também entre escritor e público, ponto constantemente ignorado ou esquecido nas discussões sobre os múltiplos “filtros” que operam no teatro¹⁰⁵. Afinal, o teatro é uma arte pública que toma forma a partir de filtros do diretor, dos atores, de todos que se envolvem com a produção teatral e, finalmente, do público. É a partir desses diversos filtros que há a identificação do autor *do* texto e do autor *no* texto, pontos comumente indissociáveis nas obras dramáticas de Miller e que em *The Creation* são ainda amplificados pela polifonia textual que se processa no diálogo e no substrato bíblico, bem como nas referências oriundas de narrativas do *midrash*. Deve-se justamente a essa ampla sobreposição que, não raro, as peças de Miller se apresentam como um grande mosaico de idéias que muitas vezes precisa ser esmiuçado e separado em camadas

¹⁰⁴ FELDMAN, Alexandre D. de S. *Representação do Holocausto na peça After the Fall, de Arthur Miller*. 2002. 156 p. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 10.

¹⁰⁵ MEYER, op. cit., p. 242 e 250.

para ser possível entender e analisar os vários elementos que compõem a obra.

Contudo, deve-se atentar ao fato de não se pensar que a procura por neutralidade signifique que o dramaturgo jamais se posicionasse a respeito de algum fato político ou social. Trata-se, na verdade, de uma escolha. Para aqueles familiarizados com as obras de Miller, sabe-se que seu posicionamento crítico pode ser identificado ao longo de toda a carreira, pois assim como na comédia aqui analisada, o dramaturgo se interessou pelas questões mais profundas que moldaram o século XX.

Na verdade, o que ocorre é que Arthur Miller era, antes de qualquer coisa, um “dramaturgo universal”, o que significa dizer que, apesar de estar envolto pela cultura americana e judaica, atravessava com facilidade as fronteiras fictícias e as culturais e falava aos mais diferentes públicos exatamente por trabalhar dilemas humanos, dilemas dos homens comuns.

Tanto a peça *Death of a Salesman*, que chegou a ter uma produção chinesa, mais precisamente em Pequim¹⁰⁶, quanto a própria *The Creation*, pelas diversas características até aqui apontadas, servem como exemplos dessa “universalização” empreendida pelo dramaturgo.

Em suma, Miller sempre procurou transmitir ao público a convicção de que há uma verdade a ser investigada e descoberta e de que a procura desta só se torna possível mediante o aprofundamento analítico nas experiências históricas do passado e no despertar de consciência. Ao fazê-lo, ele, inevitavelmente, esbarra em suas identidades e memórias e as transporta para seus textos. Para ele, o teatro devia proporcionar o despertar de consciência e interagir com o público de modo que o es-

¹⁰⁶ Em 1983, Arthur Miller dirigiu a montagem em Pequim com um elenco formado apenas por atores chineses. No ano seguinte essa experiência foi publicada com o título *Death of a Salesman in Beijing*.

pectador do final do espetáculo fosse outro diferente daquele do início. Miller busca a consciência por intermédio da significação, o que em termos filosóficos o aproximava, em certo sentido, do pensamento de Arendt¹⁰⁷, pois o dramaturgo insistia, e *The Creation* é uma prova disso, que a moralidade, que surge após o despertar de consciência, após a Queda, tem de ser guiada pela ética para tornar inclusive o mal algo inteligível.

A ironia e o sarcasmo presentes em *The Creation* não invalidam essa procura por inteligibilidade, apenas reforçam ainda mais a dificuldade de o dramaturgo tentar atingir a significação quebrando parâmetros cristalizados. A presença do cômico complementa a dificuldade de compreensão do texto e abre espaço para a discussão apresentada no próximo capítulo deste estudo.

¹⁰⁷ Apud NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno*. Uma história alternativa da filosofia. Rio de Janeiro: Difel, 2003. p. 20.

PARTE II

DIGRESSÃO SOBRE OS GÊNEROS

Comédia é coisa séria

Foi dito que refletir sobre o riso faz ficar melancólico.
Joachim Ritter

Para se alcançar uma perspectiva crítica diferente da que foi conferida em grande parte à comédia *The Creation* era preciso, em primeiro lugar, que fosse lembrado que a oposição entre comédia e tragédia se firma, principalmente, num recurso didático que se apóia em uma teoria dos gêneros, cujos conceitos são meramente ideais, pois é quase impossível precisar o aparecimento “puro” de um deles numa determinada obra. Além disso, a observação que Marvin Carlson faz no prefácio de *Teorias do Teatro* reforça ainda mais o fato de que a própria teoria é mutável e sofre diversas influências.

“A teoria do teatro raramente ou nunca existe em forma ‘pura’ (...) as observações concernentes ao teatro devem enraizar-se nas de outras artes (ou da arte em geral) – ou, pelo menos, relacionar-se com ela.”¹⁰⁸

Segundo Carlson, a teoria muitas vezes se aproxima da estética, que trabalha com todas as expressões artísticas, outras da crítica, que está voltada para a análise de obras e questões particulares. De uma forma ou de outra, ele comprova que se a teoria em si não é pura, a idealização de pureza de gênero também é efêmera.

A discussão a respeito das diferenças e semelhanças entre a comédia e a tragédia existe desde a antiguidade clássica. Vilma Arêas, na introdução de *Iniciação à comédia*, lembra os leitores de que no final de *O banquete* de Platão Sócrates está conversando com Aristófanes e Agáton para convencê-los de que um mesmo homem poderia escrever comédia e tragédia, pois ambas têm a arte como raiz. Porém Aristófanes, um grande comediógrafo, adormece quando Sócrates, o grande filósofo,

¹⁰⁸ CARSON, Marvin. *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp. 1997. p. 9.

tenta discorrer a respeito do espírito cômico, o que confirma as dificuldades ao se abordar a questão.¹⁰⁹

Mesmo reconhecendo a complexidade e o caráter mutável da teoria crítica, admitir a presença concomitante do cômico e do trágico como pode ocorrer em algumas partes de *The Creation* é, segundo as famosas unidades e regras que encantam tantas tradições, em destaque a clássica francesa, o mesmo que sucumbir ao desrespeito. Isso ocorre porque várias correntes reconheciam, assim como a arte clássica, o harmonioso e o belo, e tinham como preocupação maior as unidades de tempo e lugar. A clássica francesa que visava a reproduzir no palco a realidade foi a visão dominante por várias décadas e perdurou durante o naturalismo francês no século XIX, acabando assim por influenciar boa parte da crítica do século XX a ponto de alguns críticos ainda hoje se prenderem a esses modelos que não conseguem abarcar as mais diferentes expressões teatrais.¹¹⁰ Essa crítica termina por considerar muitas obras como peças “malfeitas” e no caso do teatro norte-americano pode-se citar o próprio Miller, Elmer Rice, Tennessee Williams como alguns exemplos de autores notadamente consagrados e que tiveram de enfrentar avaliações equivocadas de seus trabalhos.

Mas, ao se adotarem teóricos da segunda metade do século XX como referência, torna-se possível seguir outros parâmetros e demonstrar que a comédia tem muito em comum com a tragédia e que sua fusão não significa, em hipótese alguma, empobrecimento artístico como foi apregoado pela crítica quando tratou da peça *The Creation*, de Arthur Miller.

¹⁰⁹ ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 9.

¹¹⁰ O assunto é amplamente discutido nos capítulos *O Renascimento Francês, A França do Século XVII, Itália e França no Início do Século XIX e A França no Final do Século XIX* em CARSON, Marvin. *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp. 1997.

Para oferecer um exemplo de combinação entre os dois gêneros, pode-se recorrer a James Thurber, que defende que o resultado da presença do cômico e do trágico se traduz no termo tragicomédia. Segundo ele, essa fusão representa “*o verdadeiro equilíbrio de vida e arte, a redenção da mente humana tanto quanto do teatro*”¹¹¹.

Teóricos como Karl Guthke vêem a tragicomédia como um gênero moderno e distinto tanto da comédia quanto da tragédia, pois, para ele, nesse novo gênero há a busca de unificação de um com o outro em vez da tentativa de eliminação ou sobreposição de um deles. Isso equivale dizer que numa comédia com elementos trágicos ou numa tragédia com elementos cômicos esses gêneros procuram sobrepor-se enquanto na tragicomédia já seriam escritos dentro de um equilíbrio previsto.

Já Styan não vê a tragicomédia como essencialmente moderna, mas acredita que “*o dramaturgo capaz de oscilar entre os extremos da tragédia e da farsa dentro do mesmo quadro estrutural é considerado hoje o mais importante*”¹¹².

De certo modo, a comédia do dramaturgo norte-americano Arthur Miller pode ser analisada partindo-se dessas três definições. Primeiro por, em *The Creation*, ele oscilar respectivamente entre os extremos da tragédia e da comédia. Depois por ficar evidente para o leitor da peça que há uma tensão, como a conceituada por Guthke, justamente pelo fato de não haver o equilíbrio do que é definido pelo teórico como tragicomédia. Ao contrário, a peça demonstra uma oscilação entre comédia e tragédia e, a partir do terceiro ato, a última vai ganhando mais força diante do cômico, o que pode comprovar que a peça de Miller não poderia ser considerada uma obra tragicômica se aceita esta teoria. E, por último, o fato de carregar em seu substrato

¹¹¹ Apud CARSON, op. cit., p. 433.

¹¹² Apud idem, ibidem, p. 432.

uma tentativa não realizada de fusão dos gêneros como é apontada na teoria de Thurber, pois o que se vê em Miller é muito mais o embate dos gêneros e não sua acomodação. Todavia, não é demais lembrar que, segundo Cyrus Hoy, a fusão de comédia e tragédia ocorre na ironia, isto é, num movimento em que a linguagem empregada pelas personagens é transmitida à platéia.¹¹³ Característica que na comédia de Miller é permanente.

O final de *The Creation* também se aproxima dos conceitos de Jack Richardson, pois é possível reconhecer no personagem Adão uma figura quixotesca especialmente por seu incessante desejo de retorno a algo que já não é mais possível. Richardson, em sua teoria, não hesita em evocar a figura de Dom Quixote quando se refere à presença concomitante do trágico e do cômico, reconhecendo assim que “*a verdadeira comédia tem muito em comum com a tragédia*”¹¹⁴, perspectiva que pinta um novo panorama nesse debate e pode acirrar ainda mais a discussão acerca dos gêneros presentes em *The Creation*.

No entanto, os críticos mais presos a padrões, e isso inclui alguns que comentaram a peça de Miller, parecem ter seguido a linha didática que se funda a partir das exposições de Aristóteles na *Poética*, escrita no século IV aEC e recuperada no Renascimento, apesar de não se encontrar nesse escrito uma formulação da essência da comédia, apenas um tipo de contraposto da poesia séria. Aliás, Marvin Carlson afirma que, embora essa obra seja utilizada na tradição crítica ocidental, todos os seus tópicos levantaram opiniões divergentes. Isso acontece porque o original em grego se perdeu e as versões modernas são baseadas em versões e traduções posteriores que alguns estudiosos defendem como sendo de

¹¹³ Idem, *ibidem*, p. 433.

¹¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 433.

comentadores tardios e não do próprio Aristóteles. Além disso, há imprecisão na data da composição original cujo esclarecimento poderia situar o trabalho no início da carreira do filósofo, quando ele ainda estava sob influência de Platão, ou em época posterior, quando a réplica ao mestre já teria sua importância diminuída.¹¹⁵ De qualquer forma, este é um fragmento importante e comumente considerado como um ponto de partida para as análises críticas.

Tanto Aristóteles e Platão quanto Cícero e Quintiliano têm postura crítica semelhante que entende a comédia como algo abaixo dos “valores autênticos” que se apóiam no elevado e verdadeiro. Assim, a tragédia é relatada na *Poética* como:

*“uma imitação de ações sérias, completa em si mesma, de certa magnitude, numa linguagem embelezada com as várias espécies de ornamentos artísticos distribuídos pelas várias partes da peça; não mediante uma narrativa, mas sob a forma de ação; e efetuando, por meio de terror e compaixão, a conveniente purgação (kátharsis) desses sentimentos.”*¹¹⁶

Enquanto a comédia é:

*“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.”*¹¹⁷

Será? Para Aristóteles a catarse é a purificação e relaxamento da tensão, e através dela é explicada a ação que a tragédia exerce sobre os espectadores. Essa teoria é, em geral, aceita e mecanicamente aplicada à comicidade sem ser

¹¹⁵ O assunto é amplamente elucidado em CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp. 1997. p. 13-9.

¹¹⁶ Apud ARÉAS, op. cit., p. 14 (Poética, VI).

¹¹⁷ Apud ARÉAS, op. cit., p. 14. (Poética V).

considerado o contexto grego no momento em que o filósofo definiu a comédia. Aliás, um ponto importante é salientar que a palavra *Kátharsis* em grego podia, à época do filósofo, ser lida como um termo médico e não unicamente moral, o que desloca o prisma empregado em diversas análises dramatúrgicas. Também é importante relacionar tal visão médica com a de Kant, pois para o filósofo alemão o regozijo experimentado na música e no rísel é exclusivamente corporal e promove o sentimento de saúde.¹¹⁸ Há, portanto, em Kant, o reconhecimento implícito de que o riso pode promover um sentimento semelhante ao da catarse que, na *Poética*, é atribuído exclusivamente à tragédia. Nesse sentido, os críticos que procuram seguir um suposto contexto grego ideal e visualizam apenas o aspecto moral da catarse são comumente induzidos ao erro de considerar o gênero cômico inferior e incapaz de retratar a dor.

Será que esses críticos estariam corretos e que não há dor que se ligue à comédia? Se isso for aceito, como então justificar a visão de Nietzsche de que “*o animal mais agudamente sofredor da face da terra inventou o riso*”¹¹⁹? Ou ainda, buscando um exemplo recorrendo às profundezas de Auschwitz por meio do conto “O último demônio”, de I. B. Singer, no qual um demônio-narrador alude ao Holocausto (Shoá)¹²⁰ numa tentativa oblíqua e paradigmática do uso do cômico con-

¹¹⁸ O assunto sobre Kant é amplamente apresentado em “O limite do entendimento e advento do riso em Kant”. In: ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p.162-5.

¹¹⁹ Apud COHEN, Sarah Blacher. The varieties of Jewish Humor. In: *Jewish Wry. Essays on Jewish Humor*. Blomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1987. p. ix.

¹²⁰ Faz-se necessário uma rápida observação sobre a palavra *Holocausto*, amplamente utilizada no âmbito literário e histórico. O termo em si carrega um significado de sacrifício, imolação, expiação e abstração da vontade própria para satisfação de outrem, o que não corresponde ao que aconteceu na Segunda Guerra Mundial. O que lá ocorreu foi o genocídio sistemático, premeditado e industrializado de milhões de pessoas, e, por isso, vários historiadores, escritores ou estudiosos optam pelo vocábulo *genocídio* como um substituto mais fiel ao anterior. Porém, mesmo este novo termo não é bem-empregado em sua totalidade. Não foi na Segunda Guerra que ocorreu o primeiro nem o último genocídio da história. O que lá houve foi uma catástrofe de proporções inimagináveis para o ser humano, ou seja, a diferença entre o *Holocausto* e outros genocídios da história reside em sua escala industrial e “cientificamente” premeditada sem antecedentes. Talvez por isso a palavra *Shoá* em hebraico seja o melhor termo para se referir a este assunto, por evocar exatamente a catástrofe, o trauma e o ferimento. Não se trata apenas de uma mera troca de palavras, mas a constante tentativa de precisar da melhor maneira possível algo que por si só parece estar condenado às profundezas do intangível, do incompreensível e do silêncio pela insuficiência da palavra. É importante entender a “singularidade” desse evento, e não sua “unicidade”, reforçando que as comparações feitas entre o *Holocausto* e o extermínio dos armênios, dos povos indígenas das Américas, a escravidão, os massacres no Vietnã, Cambodja,

tra o inenarrável, dizendo:

*“Eu, o demônio, sou testemunha de que não mais existem demônios. Para que demônios, quando o próprio homem é um demônio? Para que persuadir ao mal alguém que já está completamente convencido?”*¹²¹

Ou na fala de Eva diante do cadáver de Abel, na comédia de Miller:

*EVA, virando-se para o cadáver: Amava-o mais. Para Caim: Sim, mais do que a você. E Deus não foi justo. Comigo também. Apontando para Abel. E ainda não entendo por que ele teve de morrer e quem ou o que comanda este mundo. Mas esse rapaz era inocente – isso eu sei. E você o matou, e com isso qualquer exigência de justiça que possa ter tido.*¹²²

Não há dor nesses exemplos? Há, e eles só provam que o que era natural para os gregos, isto é, tratar prioritariamente a tragédia, colocando a comédia como seu oposto, não serve aos vários modelos surgidos ao longo do tempo e principalmente a partir dos séculos XIX e XX. Assim, as tentativas de se manter coerente às teorias clássicas se revelam abstratas e obsoletas, pois, até os fins do século XVIII, era comumente aceito que o cômico era oposto ao trágico e, portanto, impossível de suscitar compaixão. Entretanto, a partir do século XIX, o riso se transformará, em termos filosóficos, no impulsor de um movimento de redenção do pensamento, ou seja, ajudará a ultrapassar o limite do pensamento aprisionado dentro do sério. Na segunda metade do século XX, surgirá a caracterização do “riso trágico” que possibi-

Ruanda, Bósnia, etc. devem primeiramente procurar mapear as especificidades e não se preocupar em estabelecer semelhanças reduzindo o impacto a proporcionalidade do sofrimento deferido contra este ou aquele grupo. A importância do fato e a intensidade do horror não oferecem nenhuma garantia para a perpetuação da lembrança, que é constantemente almejada. Somente a formação de uma memória (individual e coletiva) que se inscreva numa vontade ética, política e historicamente precisa, e não no sofrimento das vítimas, poderá trazer a percepção da insuficiência da linguagem diante do horror perpetrado pelos seres humanos ao longo da história e pelos nazistas na “cultura e educada” Europa. O termo *Holocausto* nesta pesquisa leva em consideração a carga conceitual aqui exposta.

¹²¹ SINGER, I. B. *Short Friday*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1964. p. 119.

¹²² MILLER, *Creation...* cit.

lita não somente a idéia de se poder rir da dor e de eventos negativos como também lembrar que o riso, não necessariamente, tem de estar sempre associado a um valor positivo.¹²³ Miller explora habilmente esta característica em *The Creation* ao salientar os aspectos negativos de cada um dos personagens e apontar suas fraquezas.

De acordo com Wladimir Propp, para se atingir um melhor entendimento acerca das questões que envolvem a comédia é preciso procurar conceituar as especificidades do cômico para então chegar a uma teoria que sirva aos mais variados casos e mais diferentes manifestações deste gênero. Para tanto, segundo este teórico, “*o cômico deve ser estudado, antes de qualquer coisa, por si e enquanto tal*”¹²⁴.

E foi Propp, justamente partindo não de conceitos e teorias preestabelecidas, mas da observação e análise de diversas manifestações que suscitavam o riso, que acabou por lançar uma nova perspectiva para a abordagem deste tema controverso ao manter como foco central de suas considerações os diferentes tipos de riso ligados à comicidade.

Nos estudos de Propp, o riso de zombaria é o mais comum, sempre ligado à comicidade e encontrado na vida e na arte. Através dele se manifestam as mais diferentes formas de derrisão, como a paródia, a sátira, o humor e a ironia, que, por sua vez, podem ser identificadas na peça de Arthur Miller nos mais diferentes graus e frequência e foram apontadas no capítulo anterior.

Opostos ao riso de zombaria estão os risos maldoso e cínico, que se prendem

¹²³ O assunto é apresentado em ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 20-4.

¹²⁴ PROPP, op. cit., p. 18.

respectivamente aos defeitos e ao prazer pela desgraça. Em *The Creation* é possível identificar tais risos a partir de algumas falas e atitudes de Lúcifer e de descrições nas rubricas. Propp não via ligação desses tipos de riso com a comicidade. Porém, pode-se ver seu uso tanto nesta comédia quanto em outras tentativas que foram feitas no âmbito teatral. Isso, em parte, serve para revelar que inclusive suas formulações não conseguem abarcar todas as possibilidades do texto dramaturgico e da arte cênica ou até mesmo de conceituar todos os tipos de riso.

Outros risos que, segundo Propp, também não estão ligados à comicidade são, por exemplo, o riso alegre, que é o sorriso do recém-nascido ou da criança para qualquer manifestação significativa que lhe apraz; o riso ritual, que é pouco comum atualmente e estava ligado às festividades de cunho religioso desde as festas dionisíacas e saturnais até as da cristandade medieval; o riso imoderado, que é o das diversões populares (gula, folclore, carnaval), expresso pela “alegria animal” e se apresenta como um riso licencioso, um modo de expressar o protesto contra a moral ascética opressiva e a falta de liberdade impostas pela Igreja e contra todo o conjunto da estrutura social da Idade Média e do feudalismo. Esse último é demonstrado por Bakhtin como um riso muito presente em Rabelais, por seu estilo de obra estar enraizado nas festas populares.¹²⁵ Pode-se reconhecer na peça de Miller uma carnavalização e uma aproximação com a temática popular a partir da qual o riso produzido na platéia pode também ser entendido como um protesto contra a autoridade dos discursos que a peça ironicamente contesta.

A classificação de Propp comprova no final que, apesar de detalhada pesquisa e estudo, o assunto não foi concluído. O próprio teórico reconhece a limitação na ho-

¹²⁵ PROPP, op. cit., p. 168.

ra de se formularem conceitos, inclusive apontando outras formas de riso que não utilizara em seus estudos, como, por exemplo, o riso histérico e o causado por cócegas. Segundo Propp, esses últimos também não podem ser utilizados de modo artístico.¹²⁶

Essa conclusão de não se poder usar um determinado tipo de riso artisticamente apenas corrobora a dificuldade de se estabelecerem limites precisos do cômico e de identificar um único riso num trabalho, algo que se assemelha ao conceito ideal dos gêneros. Para não incorrer nesse desacerto é preciso atentar que é possível encontrar numa obra vários risos diferentes e toda e qualquer análise deve ser muito cuidadosa para ainda delimitar o riso encenado e diferenciá-lo do riso provocado na platéia. Por isso, é importante ressaltar que o próprio Propp, ao definir os tipos de riso, procura demonstrar que os estudiosos dos elementos cômicos devem ter claramente a noção de que “*riso e irrisão não são absolutamente a mesma coisa*” e que sua classificação não abrangia todos os casos nem solucionava as inúmeras questões que continuam a surgir tanto a respeito do cômico quanto do riso que pode ou não a ele estar vinculado.¹²⁷

Deste modo, o riso é melhor entendido para efeito de análise da comédia *The Creation* segundo as formulações de Verena Alberti. Para essa autora o riso é um conceito ao mesmo tempo filosófico e histórico. O primeiro devido ao fato de ele ter se tornado um conceito em relação ao qual certos pensamentos modernos passaram a se definir, e o segundo pela série de definições historicamente determinadas.

Ao tentar apreendê-lo como objeto, isto é, defini-lo, ele se apresenta como o que “*nos aproxima da totalidade do Dasein, o que permite ultrapassar os limites do*

¹²⁶ Idem, ibidem, p. 170-1.

¹²⁷ Idem, ibidem, p. 152.

pensamento sério”¹²⁸. Assim, ainda segundo ela, o “não-sério” passa, então, a tomar o lugar da “verdade”, e os estudos modernos que discorrem sobre o riso já não o reconhecem como um fenômeno que precise ser explicado porque entendem que, no momento em que é pensado e definido como objeto, ele é transportado para um espaço significativo.

As contribuições teóricas a respeito do riso como as de Foucault, Freud e Lévi-Strauss também podem conduzir a novas interpretações e, conseqüentemente, auxiliar no reconhecimento do valor do gênero cômico ao longo da história.

Para Foucault, o riso é provocado por um não-lugar: um espaço aonde o pensamento não chega e onde a linguagem não pode manter juntas as palavras e as coisas.

Freud, que trata do riso em *O chiste e sua relação com o inconsciente*, afirma que a formação do chiste é análoga à do sonho e, portanto, o riso tem razões psíquicas: é expressão de um prazer original reencontrado, ao qual tivemos de renunciar quando a razão impôs o sentido¹²⁹, ponto interessantíssimo se levado em consideração que *The Creation* discute e propõe justamente um retorno a um estado mítico original. Entretanto, diferentemente da formulação freudiana que conduz à visão do riso como um alívio diante da razão, a comédia de Miller e o riso que ela gera podem evocar reflexões da razão exatamente pelo reconhecimento da responsabilidade, da cumplicidade e da culpa presentes na peça. Para Lévi-Strauss o riso é resultado de uma conexão rápida e inesperada de dois campos semânticos

¹²⁸ ALBERTI, op. cit., p. 200.

¹²⁹ Apud ALBERTI, op. cit., p. 17.

distanciados, o que também deixa muitas perguntas em aberto, até mesmo em relação ao papel fundamental, mas não exclusivo, da língua.¹³⁰

Foucault, Freud e Lévi-Strauss não tratam especificamente da comédia, mas do riso, entretanto, a partir dessas definições e reflexões, nota-se que, aos poucos, as classificações dos tipos de cômico (chiste, jogo de palavras etc.), do processo de desencadeamento no corpo (descrição fisiológica) e até mesmo do objeto do riso foram perdendo sua urgência. Sob tal perspectiva o que se tornou eminente no pensamento que tenta dar conta desse tema é, segundo Alberti, “*a necessidade de concordância entre o homem e o impensado*”.¹³¹ E, não se pode esquecer, como já mencionado, que Miller lança em sua comédia um movimento em direção a este espaço impensado, não apenas por meio da universalização que se processa com as imagens e personagens bíblicos mas, principalmente, pelo desejo de mostrar algo na razão que ultrapassa a esfera política e histórica, recorrendo ao mito e provocando reflexão.

A utilização mais aprofundada do cômico em *The Creation* exerceu grande influência sobre Arthur Miller e fez com que, como apontado por ele mesmo em entrevista a Janet Balakian¹³², as peças a partir desta comédia, com exceção de *Clara*, que faz parte de *Danger: Memory!* (1987)¹³³, adotassem uma visão diferente em relação à vida, não aberta e premeditadamente trágica, mas tentando sobrepor-se à alienação, buscando no passado – entenda-se nas memórias individuais e coletivas – e no conhecimento em oposição à inocência a maneira de encarar o presente e, conseqüentemente, a própria vida. Não que tais características não sejam também

¹³⁰ O assunto é amplamente abordado em O riso no pensamento do século XX. In: ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 11-38.

¹³¹ ALBERTI, op. cit., p. 206.

¹³² MILLER, *The Theater...*, cit., p. 485.

¹³³ MILLER, Arthur. *Danger: Memory!* New York: Grove Press Inc., 1987.

encontradas na primeira fase do dramaturgo, mas na segunda fase, que, para efeito deste estudo, se iniciou com *After the Fall*, Miller passou, literalmente, a experimentar novas técnicas e abordagens.

O autor reconhece o efeito de sua comédia nas obras posteriores, especialmente com relação à alienação. É preciso apontar que enquanto nas primeiras obras a alienação parece dominar diversos personagens de uma forma que dela é praticamente impossível de se desvencilhar, a partir de *After the Fall* haverá um movimento indicativo de procura pelo conhecimento. Em *The Creation*, todas as personagens, com exceção dos anjos, caminham em busca da compreensão em diferentes ritmos. Adão irá percorrer o caminho muito mais lentamente do que Eva enquanto Lúcifer e Deus, não necessariamente procurando, também passam a ter mais conhecimento. Nota-se ainda que, na peça de Miller, a ampliação do conhecimento divino se processa a partir das ações do homem, o que pode ser visto como mais uma forma de enfatizar a responsabilidade humana. Portanto, tal movimento em direção ao conhecimento é uma característica marcante e proveniente do existencialismo que permeia e influencia seus textos dramaturgicos.

Ainda, para reafirmar que a comédia pode ter o mesmo peso que a tragédia quando de uma análise crítica, é possível recorrer a um fragmento conhecido como *Tractatus Coislinianus*, que é um texto pós-aristotélico e o principal de um conjunto de fragmentos anônimos reunidos em *Comicorum Graecorum Fragmenta*. Nele acham-se definições semelhantes às de Aristóteles, mas não fica claro se o autor conhecia o livro II da *Poética*. O mais importante é que nele é possível encontrar classificações das origens do cômico e sua divisão em *lexis* (expressões de língua) e *pragmata* (eventos e coisas) e exemplos de caráter (ironista, fanfarrão e o fazedor de

chistes), questões que se destacaram nas teorias de Cícero e Quintiliano.¹³⁴ Nesse escrito consta também uma definição de comédia claramente influenciada pela descrição que Aristóteles deu à tragédia, mas na qual está explícita a idéia de purgação, ou seja, o pensamento de que a comédia promove por técnicas diferenciadas, o mesmo que a tragédia:

“A comédia é a imitação de uma ação burlesca e imperfeita, de extensão suficiente, com diversos tipos [de embelezamento] separadamente [encontrados] nas partes [da peça]; [apresentada] por pessoas que interpretam e não em forma narrativa; pelo prazer do riso, ela promove a purgação de emoções semelhantes.”¹³⁵

Outro questionamento comum levantado pelos críticos ao longo do tempo é se faltaria ao gênero cômico e, neste caso específico, à comédia de Miller a dimensão metafísica da tragédia, a saber: o debater do herói trágico com o destino, a ameaça da catástrofe e o próprio desenvolvimento de instaurar uma nova consciência, na qual os planos humano e divino são inseparáveis, porém distintos. Em última instância significa perguntar se no cerne da tensão entre os elementos opostos e solidários é possível encontrar o caminho para a “falha trágica”. A resposta é negativa, pois, como demonstrado no fragmento acima, uma obra cômica pode igualmente apresentar uma dimensão metafísica semelhante à da tragédia. Inclusive é possível identificar em *The Creation* a luta contra o destino e a ameaça da catástrofe como, por exemplo, no homicídio cometido por Caim. Nesse caso todos os esforços do personagem Lúcifer no intuito de vencer o “destino imposto pelo texto bíblico”, quando tenta convencer que o homicídio servia apenas ao capricho divino, mostram-

¹³⁴ Apud ALBERTI, op. cit., p. 54-6.

¹³⁵ Apud CARLSON, op. cit., p. 22.

se inúteis diante da anunciada catástrofe. A pergunta acima teria maior amplitude se fosse questionado quem realmente seria o herói da peça, qual personagem que tenta inevitavelmente escapar ao destino, isto é, Lúcifer ou Caim? E é Lúcifer quem tenta mudar a história humana e seu destino na peça de Miller; os homens apenas a reforçam. Além disso, é preciso lembrar que a concepção de falha trágica baseada na ação trágica dos gregos não considerava apenas indivíduos, mas sim transcendia de modo que a ação individual era tornada geral e, necessariamente, projetava-se sobre todos.

O resultado em *The Creation* se assemelha à descrição presente no capítulo XIII da *Poética* no qual Aristóteles descreve o herói ideal da tragédia que seria aquele que “*não caiu em desgraça devido ao vício ou tentação, mas que sucumbiu por força de algum erro de cálculo*”. A denominada falha trágica ou “erro de cálculo” pode ser lida tanto a partir do aspecto moral quanto intelectual e olhar Caim ou Lúcifer por este prisma pode influenciar e alterar a visão negativa que é conferida a estes personagens bíblicos. Aliás, neste sentido, o personagem Lúcifer se aproxima muito mais do caráter que Satan possui na Bíblia Hebraica, notadamente no livro de Jó.

É também visível que em *The Creation* os planos divino e humano são inseparáveis e ao mesmo tempo distintos. Na comédia de Miller, verifica-se com nitidez o plano divino exercendo influência no plano humano, mas os homens, por meio do livre arbítrio bíblico ou por suas escolhas, segundo o pensamento existencialista, não estão presos ou limitados à noção de predestinação e podem tomar suas decisões. Mesmo que o texto questione e atribua a morte de Abel ao desejo de Deus, a decisão final pelo homicídio foi tomada por Caim e, mesmo sendo

este o destino esperado, uma vez que este texto é baseado no relato bíblico cujo desfecho é a consumação do homicídio, o dramaturgo deixa explícita a opção de Caim indicando que ele poderia ter evitado tal caminho. Miller apresenta uma justificativa mais ampla e não apenas o ciúme para o primeiro homicídio do relato bíblico. Segundo o texto dramaturgicamente de Miller, Caim matou por amor a Deus, o que em si se constitui numa crítica mordaz às mais diversas instituições que justificam seus atos valendo-se do mesmo discurso. Além disso, no terceiro ato, os acontecimentos que envolvem tanto a opção de Caim pelo homicídio quanto o desespero de Adão e de Eva diante da indiferença do filho assassino estão embebidos de uma forte crítica à sociedade contemporânea, bem como carregam características que podem reafirmar a coexistência de gêneros nesta comédia pela oscilação provocada nos diálogos.

Mas, ainda que esses pontos sejam levantados, tais características soarão como defeitos, pois há uma parcela da crítica que, para definir em qual gênero uma determinada peça deve enquadrar-se, recorre à interpretação temática do desfecho. Desse modo, a morte definirá a tragédia, e a felicidade, a comédia. Se for assim, o final desesperador de *The Creation* lembra muito mais o de uma tragédia do que o de uma comédia, e seria necessário considerá-la como tal, o que também seria descabido diante dos dois primeiros atos. Ora, essas tentativas nada mais são do que inserir a peça no modelo e não utilizar elementos de um determinado modelo na análise e contemplação da obra. Quando isso se torna quase impraticável, a crítica lança mão do termo *tragicomédia* num sentido pejorativo, que denota a incapacidade do dramaturgo em se ater a um dos dois gêneros e não das formas propostas por Richardson, Hoy, Thurber, Guthke ou Styan anteriormente mencionadas.

Na verdade, se a utilização do termo tragicomédia for devidamente fundamentada no entendimento de que na tragicomédia moderna a comédia presta não a iluminar, mas a aprofundar a tragédia¹³⁶ e que os dois gêneros se complementam na mesma obra, não mais se verá tal vocábulo como um simples oxímoro e, a partir daí, peças como *The Creation* poderão ser abordadas de modo diferente.

Mas, o debate é compreensível, pois, apesar de a peça de Miller pender mais para o cômico do que para o trágico, o substrato textual exacerba a polêmica acerca de sua classificação, precisamente pelo fato de seu conteúdo filosófico existencialista debater de maneira aberta e ao longo de toda a obra questões éticas das quais podem brotar o trágico. Entretanto, pode-se ir ainda mais longe e reconhecer que, se for levada em consideração a fundamentação da tragicomédia exposta nesta pesquisa, a discussão se a peça de Miller deve ser definida como uma comédia ou tragicomédia se torna até mesmo obsoleta, devido à proximidade de ambas as formulações. Isso ocorre porque o cômico em *The Creation* expõe a parte mais dolorosa e trágica da existência por trazer o pensamento filosófico ao campo do risível.

Outro fator que contribui para a interpretação do gênero cômico como inferior ao trágico e que pode em parte explicar o descaso da crítica com relação a *The Creation*, é o fato de alguns críticos ainda considerarem que na comédia o desfecho seja algo secundário e que a temática deva sempre estar pautada na realidade imediata. Assim, temas sérios e transcendentais não se prestariam à comédia, pois por serem “elevados”, não seriam bem trabalhados num gênero cujo desfecho pouco importa. Todavia, um ponto de vista crítico sensato não pode aceitar que seja proibido à comédia tratar do transcendental e tenha de se limitar ao aqui e agora

¹³⁶ Idem, ibidem, p. 432-4.

cotidianos como defendido na crítica de Girard e Ouellet para quem “*os pontos de partida e de chegada são na comédia menos privilegiados que o itinerário percorrido*”¹³⁷.

Como aceitar tal justificativa se é justamente o desfecho desta comédia de Miller que torna ainda mais viável uma análise pautada nas questões existencialistas?

Na realidade, não se pode esquecer de que as interpretações, tanto as que dizem que a peça será definida unicamente pelo desfecho quanto as que o desconsideram numa obra cômica, são apenas soluções formais, portanto, convenções e que ao final se mostram inconscientes, pois não servem nem mesmo aos modelos clássicos. Se for aceito que o desfecho determina o gênero, boa parte das tragédias gregas devem, por conta de seu final, ser classificadas como comédias, o que reafirma que nem sempre as convenções dão conta de todos os recursos dramaturgicos e que não é possível analisar uma peça tendo em vista apenas seu desenlace.¹³⁸

Todavia há uma outra característica interessante e importante a respeito do desfecho que vale a pena ser mencionada. Trata-se da investigação de Propp acerca dos espectadores e de suas reações diante do final de uma comédia ou de uma tragédia. Segundo o teórico russo, os espectadores simpatizam na tragédia com aquele que é derrotado enquanto que na comédia esse sentimento se estabelece com o vencedor, independentemente de como o último alcança seu objetivo. Em suas palavras:

“Na comédia a vitória dá prazer ao espectador mesmo quando esta é obtida com meios de luta não propriamente irrepreensíveis, conquanto

¹³⁷ Apud ARÊAS, op. cit., p. 16.

¹³⁸ Apud idem, ibidem, p. 16.

*eles sejam engenhosos, astutos e atestem o caráter alegre de quem os usa.*¹³⁹

Na peça de Miller tem-se a impressão desde o início de que Lúcifer suplantarão Deus e de que essa vitória mudaria o curso da história e daria prazer ao espectador. O dramaturgo, no entanto, habilmente conduz a peça de modo que não haja uma redenção externa e o homem seja o único e verdadeiro responsável por suas ações. Certamente, essa escolha causou estranheza e a peça foi considerada uma comédia ruim por não satisfazer as expectativas. Aliás, a sensação ao final de *The Creation* é a de que todos foram derrotados, o que a afasta da definição de Propp.

Há ainda outro ponto a ser discutido além da problemática sobre o desfecho que é o fato de que alguns teóricos considerarem que o gênero cômico deva tratar apenas de coisas cotidianas e banais. Ao entenderem que a comédia é mais facilmente apreendida por se aproximar da fala e dos costumes locais, tais teóricos fazem um juízo equivocado quando suas considerações são colocadas como as únicas características e possibilidades deste gênero.

A importância do cotidiano em relação à comédia também é um aspecto debatido desde a Antigüidade e pode ser demonstrado com base na fala de Vilma Arêas, que, recorrendo a Cícero, lembra que:

*“muito tem sido discutido a propósito da intenção moral da comédia e que é bem conhecida a afirmação de Cícero de que a comédia é uma imitação da vida, um espelho dos costumes e uma imagem da verdade (mais que a tragédia, a comédia dependeria de interesses locais e imediatos da audiência).”*¹⁴⁰

¹³⁹ PROPP, op. cit., p. 142.

¹⁴⁰ ARÊAS, op. cit., p. 18.

Entretanto, deve-se ser duplamente cauteloso com relação a este ponto porque na própria divisão histórica da comédia grega – antiga, média e nova – há mudanças: não são comuns os exemplos de cotidianidade em Aristófanes (comédia antiga, com superabundância do risível), enquanto em Menandro (comédia nova, que se afasta do risível e se aproxima do sério) eles são corriqueiros, o que prova que os interesses locais e imediatos podem aparecer em maior ou menor grau.

A tendência a ver a comédia no nível do espectador e não acima dele sempre ocorreu, pois enquanto a tragédia foi continuamente considerada “*a representação de seres melhores do que nós*”¹⁴¹, a comédia permaneceu no nível humano, isto é, tratando de assuntos triviais.

Pois bem, estar atento ao fato de que o gênero é tradicionalmente construído a partir de convenções artísticas e de tradições evitará uma visão distorcida e que não considere as diversas variantes, não apenas da comédia grega, sua passagem para a latina e as mais diversas nuances medievais, mas também suas reinterpretações nas tradições espanhola (apelo popular e liberdade de regras), italiana (comédias erudita e popular), inglesa (teatro elisabetano), francesa (apego às regras) entre outras, e os matizes (farsesco, lírico etc.) que nelas podem surgir.

A comicidade é, portanto, como já mencionado na primeira parte deste estudo, produzida na interseção de três componentes: o sujeito que quer provocar a comicidade (o dramaturgo), o objeto do qual se ri (a família primeva como espelhamento do mundo contemporâneo) e o espectador (o receptor cúmplice). E esta característica de estar no nível do espectador ou levá-lo em consideração no momento da composição da obra era considerado algo empobrecedor pelos clássicos

¹⁴¹ *Poética*, XV.

como Aristóteles¹⁴². Entretanto, não se pode trazer e recortar o modelo grego e empregá-lo da mesma forma na atualidade. Além disso, vale salientar que justamente por ser a comédia um gênero que prevê as reações dos espectadores e com elas trabalha, podemos vê-la utilizada por diversos dramaturgos ao longo da história do teatro para expor, de “forma indireta”, críticas às elites dominantes, ao poder de estado e suas mazelas, transformando, assim, o espectador em “cúmplice”. Essa cumplicidade se estabelece no texto de Miller, sobretudo a partir da linguagem coloquial empregada pelas personagens e o espaço do riso e do risível como aquele em que se experimenta uma transgressão da ordem social ou da linguagem normativa. O potencial regenerador e subversivo do riso está presente em quase todos os estudos que tratam da temática¹⁴³ e deve ser considerado quando da análise de *The Creation*. Desse modo, a moral na comédia de Miller e nas comédias em geral não é condenação do mal, mas a ridicularização deste e de todos os limites. Segundo Palmer, trata-se de um meio que “*exterioriza um sentimento de vitória sobre qualquer obstáculo ao bem humano e social*”¹⁴⁴.

Porém, a maior dificuldade em se formalizar de maneira crítica esse gênero reside na própria relutância ao princípio de autoridade: a comédia é em si “anárquica”. Ela não se preocupa em dividir os planos divino e humano como a tragédia, tanto que sua origem no teatro grego dionisíaco atesta a aproximação desses planos.

Miller recorre abertamente a esta característica não apenas por Deus falar com Adão, Eva e os filhos deles, pois isso tradicionalmente ocorre no texto bíblico, mas

¹⁴² *Poética*, XXVI.

¹⁴³ O assunto é amplamente abordado em ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 24-38.

¹⁴⁴ Apud ARÉAS, op. cit., p. 17.

por inserir a divindade numa conversa que se vale de uma linguagem informal quase que totalmente destituída de autoridade. O dramaturgo revela por meio desta característica que, em termos de linguagem, homem e Deus estão no mesmo nível. E, como já apontado, foi Deus quem foi trazido à linguagem informal do homem. Inclusive é atribuída a Deus uma imagem de carne e osso como a de todos os outros personagens. Miller não se limita a colocar a voz de Deus no palco e opta por representá-lo.

Trazer o divino ao plano humano é um recurso que já se mostra como uma crítica entre o proibido e o permitido, isto é, crítica em relação ao poder da autoridade e, por que não, crítica às normas e às narrativas religiosas. Miller faz uso desses recursos de maneira muito hábil. Fosse, talvez, utilizado outro gênero, não se aceitasse um Deus e um Lúcifer que se revelam com personalidades diferentes das apresentadas no texto bíblico e tão intimamente ligados aos homens. Essa possibilidade nos é dada pela comédia, pois esse gênero pode quebrar barreiras e transmitir sérias reflexões acerca de pensamentos que se acabam fossilizando como expressão de verdade.

Desse modo, é possível contradizer as formulações que imprimem valor superior à tragédia, justamente por ser através da comédia que se pode esboçar uma rebelião contra as mais diversas normas. E, por isso, não raro, é possível encontrar a idéia de comédia também associada ao conceito de metateatro pelo fato de este gênero discutir e colocar em cheque as próprias normas pensadas para o teatro. Todavia, deve-se ter em mente que *comédia* e *metateatro* não são sinônimos perfeitos, apenas momentâneos, porque nem toda comédia, inclusive *The Creation*,

se limita ou tem como único fim o questionamento, a análise dramaturgica ou a crítica ao teatro em si.¹⁴⁵

Na mesma linha de alguns teóricos já citados, Bergson¹⁴⁶ afirma que o riso pressupõe um entendimento prévio, uma cumplicidade com os outros que riem, pois, seja através dos gestos, da linguagem ou de quaisquer formas catalogadas, o cômico, segundo ele, está sempre ligado à reação e cumplicidade de um grupo social.¹⁴⁷ Miller procura construir sua comédia buscando no público esta cumplicidade. Então, pode-se entender essa característica como algo positivo e não a desvalorização do gênero, pois significa, mais provavelmente, sua elevação, se tomada a definição de Molière como parâmetro:

“Talvez não se exagerasse considerando a comédia mais difícil que a tragédia. Porque, afinal, acho bem mais fácil apoiar-se nos grandes sentimentos, desafiar em versos a Fortuna, acusar o Destino e injuriar os Deuses do que apreender o ridículo dos homens e tornar divertidos no teatro os defeitos humanos.”¹⁴⁸

O “ridículo dos homens” na peça de Miller é a constante tentativa de se declararem inocentes e de esperarem uma solução exterior, divina ou do Estado. Caim precisa entender sua culpa, Adão e Eva, conhecer sua participação no homicídio e se desprender de uma pseudo-inocência que somente semeia mais matanças.

Assim, diante de tantos debates e polêmicas entre comédia e tragédia, é plausível a sugestão de Propp ao propor que a comédia **não** seja vista em

¹⁴⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁶ Apesar de o texto de Bergson ser um dos mais citados nas pesquisas contemporâneas é, em parte, segundo Verena Alberti, ainda que escrito pouco antes da virada para o século XX, mais “antigo” que as teorias de Jean Paul Richter e Schopenhauer justamente por definir o cômico como uma manifestação negativa que o riso tem por tarefa corrigir. O tema é abordado em ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 184.

¹⁴⁷ BERGSON, Henri. *O riso*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. p. 20.

¹⁴⁸ MOLIERE, Jean-Baptist. *Sabichonas escola de mulheres*. São Paulo: Martins, 1973.

contraposição à tragédia ou ao sublime¹⁴⁹. Propp alvitra o enfoque da argúcia, pois para ele esta é a marca deste gênero por carregar uma forte crítica de modo simultaneamente direto e indireto. Também a sugestão de enlace dos dois gêneros proposta por Arêas, ao recorrer a Northrop Frye, se apresenta muito pertinente. Para o crítico canadense esse enlace é proposto da seguinte maneira:

*“Comédia e tragédia fazem parte do mesmo ritual que pretende dar conta do nascimento, morte e ressurreição do homem. Mas a tragédia nos ensina a inevitabilidade da morte, enquanto a comédia, a inevitabilidade da ressurreição. Segundo esse ponto de vista, a tragédia seria uma comédia incompleta”*¹⁵⁰.

Assim, ambas as sugestões acabam por conceder a este gênero um lugar à parte, talvez até mesmo de maior importância do que o do trágico.

Afinal, a comédia enquanto arte dramática é um veículo pelo qual o riso é suscitado e este, por sua vez, deve ser entendido como um fenômeno sobretudo humano que compreende, concomitantemente, aspectos positivos e negativos dos homens, tratando do impensado e do intangível, que são, sem dúvida, temáticas suficientemente sérias e extenuantes.

Uma vez entendido o valor do gênero cômico e a perspectiva pela qual a análise da peça de Miller se conduziu, faz-se necessário agora esclarecer como é entendida a tragédia moderna. Afinal, nesta exposição, ela tem, até aqui, sido admitida como elemento presente na própria comédia *The Creation* e necessita, mesmo que brevemente, ser delineada para que fique claro de que tragédia se está falando.

¹⁴⁹ Os teóricos, em geral, na tentativa de definir a comédia, procuram o seu oposto. Quando a tragédia e o elemento trágico não mais serviram para dar conta dessa oposição, exatamente pelo fato de a tragicomédia e o termo tragicômico terem demonstrado a possibilidade de interseção e interação dos gêneros, procurou-se opô-la ao sublime (o elevado, o que suscita admiração). Propp irá demonstrar que o sublime e a comédia pertencem a paradigmas diferentes e que, portanto, não se opõem. O assunto é abordado em PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

¹⁵⁰ ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 22.

Arthur Miller e a tragédia moderna ou liberal

*Ver naufragar as naturezas trágicas e ainda poder rir,
apesar da mais profunda compreensão,
da emoção e da compaixão, isto é divino.*
Nietzsche

O entendimento da tragédia e de seus elementos fundamentais não se encerra com o fim da polêmica de sua oposição em relação à comédia. A tragédia é geradora de diversos debates e controvérsias entre críticos, escritores e estudiosos que se dedicam à temática. O próprio Miller já se viu em diversas situações em que se discutia a viabilidade da tragédia na era moderna e, particularmente, no teatro norte-americano. Levantar este ponto é pertinente, pois, primeiramente, em *The Creation*, o final carregado de elementos trágicos comprova que o dramaturgo conduz deliberadamente o público do espaço subjetivo do riso à reflexão e consciência fazendo uso de uma concepção de tragédia que não recorre, necessariamente, a um herói nem às características atribuídas pelos conceitos clássicos. As figuras de Adão, Eva e de seus filhos na peça de Miller são de pessoas comuns, como é caso de outros protagonistas em outras peças como Joe Keller, Willy Loman, Eddie Carbone e John Proctor. A presença do homem comum é o que dá sustentação à concepção de tragédia moderna. A característica trágica bem como o uso do cômico e sua intersecção com as imagens bíblicas ficam evidentes quando se recorre à descrição que Otten faz da peça:

“Essencialmente ancorada na concepção de tragédia de Miller, apesar de seu tom cômico, Creation se movimenta de algo próximo à farsa ao momento sombrio no qual Caim mata Abel e reafirma a natureza trágica da existência humana.”¹⁵¹

¹⁵¹ OTTEN, op. cit., p. 161. Grifo meu.

O estudioso identifica que a dolorosa esperança da tragédia também faz parte desta comédia de Miller acrescentando que “*Creation é tão sombria em seu conteúdo quanto qualquer uma de suas predecessoras*”¹⁵².

O dramaturgo sempre assumiu seu gosto pela tragédia e, muitas vezes, foi responsável pela ofuscação de diversas peças suas por assim considerá-las. Miller não relaciona apenas sua concepção de tragédia àquela vislumbrada na Grécia antiga; sua visão remete à imagem de tragédias no seu entendimento das narrativas bíblicas. Para o dramaturgo, os textos bíblicos, nos quais ele buscava metáforas carregadas de significações e as transportava para suas obras, estão associados a homens comuns, o que exerceu nele um fator de atração permanente.

Miller reconhecia ter buscado inspiração em textos bíblicos e assumiu que a tragédia clássica bem como adaptações efetuadas por Ibsen no período pós-iluminismo proveram a estrutura e a temática do que seria a espinha dorsal de suas obras¹⁵³, mas também admitiu que a tragédia moderna assumia nova feição.

Ao se falar de tragédia na obra de Miller é praticamente impossível não mencionar *Death of a Salesman*, a peça que mais lhe conferiu notoriedade e sucesso e que suscitou debates acalorados porque foi nela que sua expressão de tragédia tomou corpo.

Há diversos artigos e resenhas críticas que atacam Miller de modo veemente por sua posição em relação ao gênero trágico. Um bom exemplo é a crítica de Eleanor Clark que designa a peça *Death of a Salesman* pelo termo “pseudo-universalismo”¹⁵⁴. Essa crítica, de modo indireto, também se assemelha aos comentá-

¹⁵² Idem, *ibidem*, p. 163.

¹⁵³ MILLER, *Conversations...*, p. 294.

¹⁵⁴ Apud OTTEN, *op. cit.*, p. 30.

rios feitos acerca de *The Creation* pelo fato de o dramaturgo buscar nas imagens e personagens encontradas no livro de Gênesis a forma de representar todo homem comum nessa comédia. Outro exemplo é a crítica de Eric Mottram que diz que a peça de maior sucesso e reconhecimento da carreira do dramaturgo não passa de “*uma embriagada noção de tragédia grega e psicologia moderna*”¹⁵⁵.

Porém, a crítica que mais chama a atenção, apesar de seguir a mesma vertente das duas anteriores, é a de Harold Bloom quando diz:

*“tudo o que Willy Loman verdadeiramente tem em comum com Lear e Édipo está envelhecendo; não há nenhuma outra semelhança. Miller entende pouco de tragédia clássica ou shakespeariana; ele descende inteiramente de Ibsen.”*¹⁵⁶

Harold Bloom deixa clara sua oposição e critica Miller, apesar de reconhecer que *Death of a Salesman* não é uma obra datada. Em sua opinião, o dramaturgo norte-americano era um autor limitado em termos literários e dramaturgicos. Mesmo reconhecendo nele um herdeiro de Ibsen, Bloom não vê elementos trágicos nas peças de Miller. Alíás, diz perfilhar nas obras millerianas o que Freud havia ironicamente definido por “romances familiares”. Bloom reconhece que em Ibsen é possível identificar a presença da tragédia, pois o dramaturgo norueguês pode em alguns pontos ser comparado a Shakespeare. Entretanto, não reconhece essa possibilidade em Miller.¹⁵⁷ Tal visão surge porque o próprio conceito de “tragédia moderna” ainda não recebeu de boa parte dos críticos e acadêmicos o mesmo reconhecimento e aceitação que o conceito de tragédia clássica. Para a grande maioria, a tragédia possui um herói que é impelido por impulsos e pelo destino até tornar-se consciente

¹⁵⁵ Apud OTTEN, op. cit., p. 30.

¹⁵⁶ Apud OTTEN, op. cit., p. 30.

¹⁵⁷ BLOOM, Harold. *Arthur Miller*. Broomall: Chelsea House, 2000. p. 9-10. (Bloom's Major Dramatists).

dos fatos e aceitar as conseqüências, evocando emoções que podem tanto ser provenientes da derrota quanto da vitória. Já a definição de tragédia apresentada por Miller não é apenas interessante e inovadora, mas um exame oposto ao dos críticos conservadores e ao da maneira que esses se acostumaram a ler e a ver a arte. Além disso, sua visão já indicava o modo pelo qual críticos, como Raymond Williams, iriam conceituar a tragédia moderna ao perceberem a importância do homem comum:

“Numa vida comum transcorrida em meados do século XX, conheci o que acredito ser a tragédia em muitas formas. Ela não se revelou na morte de príncipes. A tragédia ocorreu de forma a um só tempo mais pessoal e geral. (...) Conheci a tragédia na vida de um homem reduzido ao silêncio, em uma banal vida de trabalhos. Na sua morte comum e sem repercussão vi uma aterradora perda de conexão entre os homens, e mesmo entre pai e filho; uma perda de conexão que era, no entanto, um fato social e histórico determinado: uma distância mensurável entre o desejo desse homem e a sua resistência ao sofrimento, e entre estes dois e os objetivos e sentidos que uma vida comum lhe ofereceu.”¹⁵⁸

No caso da tragédia, há vários elementos que conduzem à dificuldade de se compreender exatamente a que o termo se refere, uma vez que há a suposição da existência de uma tradição comum de origem greco-cristã que teria, exclusivamente, dado origem ao que entendemos como civilização ocidental. É interessante notar que a comédia de Miller, também por incluir elementos e imagens bíblicas, acaba por evocar o eixo hierosolimita desta tradição que forma o ocidente e se apresenta como um todo questionador de algumas idéias cristalizadas.

¹⁵⁸ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 29.

Grande parte da crítica e debate sobre o trágico foi e em muitos casos ainda é, no mínimo, mesmo que de forma inconsciente, determinada por suposições e pelas tentativas de sistematizar uma filosofia grega trágica e transmiti-la como absoluta.

Tais tentativas falham por não explicar, por exemplo, nem mesmo as diferenças entre os três grandes trágicos (Ésquilo, Sófocles e Eurípedes) e entre as questões como o Destino, a Necessidade e a natureza dos Deuses, que não haviam sido sistematizadas pelos próprios gregos, ponto reforçado nas palavras de Albin Lesky quando diz:

“Há algo, sem dúvida que podemos afirmar com inteira segurança: os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo.”¹⁵⁹

Aliás, Lesky reconhece a dificuldade na compreensão da própria palavra grega que, segundo ele, necessita de uma explicação minuciosa, pois Aristóteles a usa tanto no sentido de *solene* quanto de *desmedido* conforme o uso da linguagem em sua época. A mudança passa a ocorrer mais tarde quando historiadores helenistas transformam a história em tragédia e o termo passa a significar *terrível, estarrecedor*. Contudo, nessa acepção posterior, o trágico perdeu o sentido a que é induzido o homem por suas paixões. Lesky ainda lembra, recorrendo a Goethe, que todo o esforço em se compreender o trágico resulta numa “contradição inconciliável”.

Assim, ao abordar tal problemática, é interessante lembrar que Otten não hesita em lembrar a reprovação que Shaw dirigiu aos críticos que se prendem a padrões fixos:

¹⁵⁹ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 27.

“Podem tornar-se tão acostumados à fórmula de que ao final não podem apreciar ou entender uma peça que evoluiu naturalmente, assim como não podem admirar a Vênus de Milo porque ela não tem espartilho nem sapatos de salto alto.”¹⁶⁰

Miller refletiu em alguns ensaios sobre a tragédia e abriu espaço para o homem comum em suas peças. Contudo, apesar da defesa da viabilidade da tragédia na era moderna, mais tarde, no final de sua carreira, ele mesmo concluiu que *“nada que é dito a respeito do teatro é correto, pois a temática está sempre além daqueles que a analisam”¹⁶¹*. O que Miller muito possivelmente pretendia esclarecer com essa fala é que a teoria e a crítica não são estáticas. O dramaturgo reconheceu que até mesmo sua formulação viria inevitavelmente a sofrer alguma mudança no decorrer do tempo.

Eis a concepção milleriana de tragédia:

“Eu acredito que o homem comum é uma matéria tão apta para a tragédia em seu sentido mais elevado quanto os reis foram. Diante de tal fato deve ser óbvio à luz da psiquiatria moderna, que baseia sua análise em formulações clássicas, tais como, por exemplo, os complexos de Édipo e de Orestes, que foram encenados por seres da realeza, mas que se aplicam a qualquer um em situações emocionais similares.”¹⁶²

“(...) A insistência acerca da posição do herói trágico, ou a assim chamada nobreza do caráter, não passa de uma maneira de se apegar a formas superficiais de tragédia. Se a posição ou a nobreza do caráter fossem indispensáveis, então se provaria que os problemas daqueles que possuem tais posições fossem os verdadeiros problemas da tragédia.”¹⁶³

¹⁶⁰ Apud OTTEN, op. cit., p. 31.

¹⁶¹ MILLER, *The Theater...*, cit., p. V-VIII.

¹⁶² Idem, ibidem, p. 3.

¹⁶³ Idem, ibidem, p. 5.

Tal declaração foi à época realmente arrebatadora. Afinal, o dramaturgo, como lembra Robert A. Martin, desafiou as ideologias vigentes¹⁶⁴ ao colocar o homem comum do século XX numa posição antes imaginada pelos críticos, acadêmicos e estudiosos apenas para reis e príncipes. Isso sem mencionar que muitos nem ao menos reconheciam um teatro norte-americano digno de discussão, quanto mais capaz de produzir algo “elevado” como a tragédia.

Na posição que antes era pensada apenas para os monarcas não cabe apenas Willy Loman, mas também o Adão de Miller, cujo resultado trágico será, segundo Otten, que o primeiro homem, ao final da peça, impelido pelos acontecimentos, afirma a separação da existência humana da “mentira de Deus”.¹⁶⁵ Um movimento que o torna consciente dos fatos e faz com que aceite as conseqüências.

O trágico dilema que Miller traçou no retorno ao Éden em *The Creation* é, indiscutivelmente, que tem de haver escolha entre duas opções desconfortáveis e não há como não optar. Não se pode dar meia mordida no fruto proibido, assim como não se pode ser parcialmente consciente.

Porém, como diversos críticos cometiam o mesmo erro – que vinha desde a tradição neoclássica –, de entender o termo *spoudaios*, no capítulo II da *Poética*, como *nobre* e não como *bom*, remeteu-se continuamente à idéia de que a tragédia deveria lidar apenas com príncipes e reis e que peças como *The Creation* ou até mesmo o grande sucesso *Death of a Salesman* não possuiriam elementos trágicos.

Essa interpretação peca por não atentar ao fato de que o caráter (*ethos*) não é determinado pelo nascimento, mas sim pela escolha moral.¹⁶⁶ Portanto, a “nobreza”

¹⁶⁴ MILLER, *The Theater...*, cit., p. XXVIII.

¹⁶⁵ OTTEN, op. cit., p. 163.

¹⁶⁶ CARLSON, op. cit., p. 17.

de personagens trágicos é mais moral do que social ou política. Nas palavras de Aristóteles: “*Será bom o caráter se boa for a escolha*”¹⁶⁷.

Miller tomou um rumo capaz de trazer a tragédia aos palcos em criações modernas. Mesmo não havendo na modernidade os deuses e as crenças do passado para justificar os acontecimentos que fogem ao controle humano, o que se apresenta agora é a sociedade e a maneira pela qual o indivíduo com ela interage. De qualquer modo, o dramaturgo estava menos interessado em definir o que viria a ser a tragédia e mais inclinado a delinear a defesa do homem comum como herói trágico, assumindo claramente a postura de que a utilização de um herói de casta superior não passa de convenção, pois a busca de justificativa para a própria existência, bem como a auto-realização é inerente a qualquer homem independentemente de sua camada social.¹⁶⁸

O dramaturgo norte-americano foi ainda mais longe: ao criar tragédias modernas e comédias que incorporam princípios que romperam com os valores preestabelecidos nos moldes clássicos que ainda perduravam – apesar de a religião vir, ao longo dos séculos, perdendo terreno frente à organização social –, conseguiu transportar a problemática da tragédia para dentro da consciência, da mente, pensamento e memória, fato nítido nos protagonistas Willy Loman e Quentin em *Death of a Salesman* e *After the Fall*, respectivamente. Já em *The Creation*, a consciência não aparece personificada. Alguns podem ficar tentados a vê-la na personagem Eva, mas não chega a obter o mesmo efeito encontrado nas mentes de Willy e Quentin.

¹⁶⁷ Poética XV.

¹⁶⁸ MILLER, *The Theater...*, cit., p. 11.

Willy e Quentin não são consciências simplesmente abatidas e insanas como num primeiro momento possam parecer. Ao contrário, são consciências completamente cientes ou à procura do que Miller considera o valor da tragédia, isto é, uma força não apenas capaz de conduzir o público à tristeza e a se sentir temeroso ao se identificar com as personagens, mas sim algo que traz “conhecimento”. Uma busca semelhante que pode ser acompanhada no lento caminhar de Adão e na lucidez quase que imediata de Eva em *The Creation*. Ou ainda se considerado como reflexo da consciência dos espectadores, o mito presente em *The Creation* pode representar a dualidade entre o desejo de conhecer em oposição à vontade de se manter fiel ao que concede as referências e alicerces, isto é, o próprio mito. É nesse jogo de aproximação e distanciamento que Miller lança o seu público e instiga a reflexão.

Para Miller o entendimento dessa aproximação perpassa a compreensão de que o passado irrompe no presente, mas em *The Creation* o passado não possui o mesmo peso que em outras peças mesmo quando reflete a visão de causalidade. Isso ocorre porque o passado em *The Creation* é mito, mesmo quando lido como história. Assim, ao fazer a junção do cômico com os elementos trágicos e ao transportar esta questão espaço-tempo, colocando a família primeva diante de dilemas idênticos aos de uma família classe média contemporânea, Miller apresenta o passado com a mesma similaridade encontrada na mente de Willy e de Quentin¹⁶⁹, isto é, um passado construído por fragmentos. Desse modo, Miller cria algo que Brenda Murphy chamou de “*realismo subjetivo*”, que ela descreve como “*expressionista com a ilusão de objetividade fornecida pelo realismo*”¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Cf. FELDMAN, op. cit., p. 110.

¹⁷⁰ Apud OTTEN, op. cit., p. 39.

Ainda mais: pode-se, para efeito do estudo aqui centrado em *The Creation*, entender que a mesma tessitura presente em *Death of a Salesman* e posteriormente retrabalhada e, até certo grau, aprimorada em *After the Fall*, está presente nesta comédia. Assim, tanto nas imagens bíblicas do confronto entre o homem e Deus quanto na idéia de que o fim da intervenção de Deus ou de Lúcifer marca o início da responsabilidade humana, encontramos os mesmos dilemas das peças que a precederam.

O Jardim do Éden criado por Arthur Miller é também um espelho do lar dos Lomans, e a discórdia entre irmãos surge da angústia pelo reconhecimento paternal nesse lar. Lembrando que, nas obras de Miller, esse reconhecimento implica necessariamente a idéia de inclusão, ou seja, Deus, o ser criador, incorpora na comédia *The Creation* o que em *Death of a Salesman* era o sistema capitalista.

Enfim, é a própria sociedade que deve reconhecer seus membros para que eles “existam”. Para que a idéia de Deus exista, o homem tem de permiti-la existir em sua mente, depois da Queda, depois de muitas, muitas Quedas. E o Deus depois da Queda proposto por Miller não é o mesmo Deus do Éden bíblico, pois é o Deus da mente de Adão, é um Deus que surge depois do conhecimento da morte, mais especificamente do homicídio. Portanto, é um Deus que impõe o conhecimento.

Assim, Adão, do mesmo modo que Willy e Quentin, deve sofrer as conseqüências das atitudes e crimes já ocorridos e ainda manter a força de ação no presente, “dentro de sua cabeça”. Desse modo, os “heróis” do dramaturgo criam uma composição de imagens que acabam por reafirmar uma regra clássica da tragédia, pois a partir deles será exposto o conflito entre pai e filhos ao se mostrar o peso que o passado e a culpa exercem no presente, além, é claro, do conflito entre irmãos como

uma representação do que aceita a mudança e do que repete os passos do pai, isto é, o passado. Neste sentido Biff e Happy podem também ser lidos como reflexos diretos de Caim e Abel assim como Chris e Larry, apesar de o último ser uma vítima do pai e não do irmão. O mesmo acontece com os irmãos Solomon e vários outros personagens millerianos.

Assumir as conseqüências era um peso insuportável para um homem como Willy. Homem cuja realidade depende do sonho que o conduz à morte (*American Dream*) para reclamar seu amor pela família e fazer com que esse sentimento brote. Peso que, no caso do Adão da comédia, evoca nossas incertezas perante a existência e no caso de Caim, nossa intolerância e justificativas diante da perpetuação da violência e do homicídio.

Nunca saberemos se o Adão de Miller seguiria os passos de Willy ou os de Quentin, pois *The Creation* se encerra antes que qualquer interpretação nessa direção possa ser tomada. Também não há o “olá” tímido, porém esperançoso de Quentin sinalizando alguma expectativa, apenas silêncio e o pesado pedido de misericórdia, algo que por si poderia sugerir para alguns o suicídio de Willy, mas que não seria confirmado pelo conhecimento que se tem do texto bíblico. Adão viveu ainda muitos anos após o patricídio perpetrado por Caim, segundo o relato da Bíblia Hebraica. O silêncio ao final da comédia, depois do tenebroso grito de Adão é o hiato que nos liga a ela por meio de um salto indicativo de que o presente é resultado direto daquelas escolhas.

Enfim, como o dramaturgo procurou delinear desde o princípio da peça a ligação entre o homem contemporâneo e o primeiro homem, é possível concluir que

o silêncio e a perplexidade de Adão se ligam a nós e marcam algo que ainda carregamos.

É interessante observar que o Adão de Miller se afasta do suicídio de Willy Loman e chega à mesma encruzilhada de Quentin, mas sua Queda ocorre somente de modo verdadeiro no momento final, ao presenciar a morte de um de seus filhos. Ele não caiu verdadeiramente durante a Queda como Eva, diante da expulsão do Éden, pois ele ainda acreditava na possibilidade de para lá regressar, ou pelo menos, como Kate Keller, “precisava acreditar”, ou seja, uma metáfora da vontade de se manter inocente, o desejo de reencontrar o Paraíso perdido. Entretanto, o fratricídio despertou neste homem comum sua condição, inclusive a de cúmplice. Diante do sangue do filho, morto pelo outro filho, o Adão de Miller experimenta a sua Queda e com ela a dor.

Eis, portanto, o caminho trágico delineado por Miller: o ser humano reconhece a vida a partir da descoberta de sua cumplicidade, isto é, da percepção de que o mal existe nele mesmo. Nesse ponto o dramaturgo alcança a essência presente em todas as suas peças que é o relacionamento e o entendimento do indivíduo diante das forças contra as quais deve lutar com o intuito de manter esse entendimento, postura não apenas presente nas obras, mas, como já demonstrado, na própria biografia de Miller.

As conseqüências que surgem dessa luta revelam no texto o desapontamento do dramaturgo com seu país e com a humanidade, pois para ele as pessoas têm assiduamente tentado fugir a suas responsabilidades e transformado tudo em uma encenação quase teatral que parece coroar a vitória da inconsciência e irresponsabilidade por meio de uma alienação crescente.

The Creation reafirma esses mesmos pontos valendo-se de sátira e humor sagazes e revela que, enquanto personagens como Joe Keller, Willy Loman, Eddi Carbone e Maggie podiam apenas experimentar o pesadelo suicida da existência, o Adão de Miller aceita a transformação apresentada pelo reconhecimento e cumplicidade diante da morte de Abel, do mesmo modo que Quentin, Von Berg e John Proctor aceitam a transformação que surge com a Queda que cada um deles experimentou. Apesar de no caso de Proctor, sua opção significar a morte, ela se equipara à de Adão, Quentin ou Von Berg, pois em Salem viver seria exatamente sucumbir ao mal. Por isso, não se pode igualar a opção de Proctor à de Willy, Maggie ou Carbone, simplesmente por todas conduzirem à morte. E o peso da morte não deve ser menosprezado, pois a morte humana está presente, segundo Williams, nas formas dos significados mais profundos de uma cultura. A saber:

Quando confrontados com a morte, é natural que reunamos – na dor, na memória, nas obrigações sociais do enterro – as nossas impressões de valores que se ligam ao viver, como indivíduos e como sociedade. (...) A morte é necessária, e todos os outros objetivos humanos são contingentes. (...)

É evidente que há um vínculo entre tragédia e morte, mas na realidade esse vínculo é inconstante, assim como a reação à morte é inconstante. (...) O que é generealizado é a solidão do homem que se defronta com um destino cego, e esse é o isolamento fundamental do herói trágico. (...) Seja qual for o modo de morrer, a experiência não é apenas de dissolução física e de fim (...) porque conhecemos a morte tanto na experiência dos outros como nas nossas próprias expectativas e fins.¹⁷¹

Destarte, Miller estabelece em suas tragédias e em suas comédias com elemen-

¹⁷¹ WILLIAMS, *Tragédia...*, cit., p. 81-2.

tos trágicos um contato com o público que, segundo Williams, “*o posiciona numa espécie de tradição da ‘tragédia liberal’ que pode muito bem ser exemplificada por Ibsen*”¹⁷², cuja descendência não é nenhum demérito, como pôde parecer pela observação feita por Harold Bloom. Mesmo porque Williams ainda demonstra que é possível encontrar em Miller um caráter marcante da obra de Ibsen, ou seja, a promessa de libertação individual que existe na sociedade burguesa em contraposição aos próprios obstáculos à realização dessa libertação.

O que chama atenção na teoria de Williams é que ele defende que toda análise dramaturgica está ligada a escolhas e que essas não devem ser tratadas como vereditos e sim levar em conta tanto o texto quanto a performance se quiserem dar conta do inúmeros fatores que a compõem. Aliás, Williams vai ainda além realizando comparações com outras formas de texto que não apenas o teatral.

Entretanto, a maior parte dos analistas e muitos críticos de teatro demonstram explícita má vontade para o exame de relações que podem ser estabelecidas entre teoria e arte. Neste sentido, a posição de Bloom não é isolada, afinal a febre que tomara conta da academia britânica na qual George Steiner e seguidores decretavam a impossibilidade da tragédia, também lançou âncoras nas Américas. Muito rapidamente foi estabelecida a impossibilidade da tragédia moderna e dito que os acidentes, fatalidades e catástrofes que atingem os homens comuns não poderiam ser vistos como acontecimentos trágicos. O que ocorria e ainda ecoa em grande escala em análises mais conservadoras é a procura de uma visibilidade grega na concepção burguesa de tragédia, uma concepção que confinou o homem moderno à vida privada sem o sentido público. O que se passa é que não mais se encontra o herói dos moldes

¹⁷² BARKER, Stephen. Critic, criticism, critics. In: BIGSBY, Christopher. (Ed). *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 237. Grifo meu.

clássicos e aí tende-se a repetir a teoria da inviabilidade do gênero trágico nos tempos modernos. No entanto, a própria análise de textos clássicos deve se concentrar no que realmente tinha efeito para os gregos, ou seja, a interação que se estabelecia entre o herói, o coro e atores de um modo que a experiência coletiva e o todo resultante fossem maiores e mais amplos do que a simples visualização do herói trágico como um indivíduo isolado.

É interessante pensar a partir do que foi exposto que a forma dramática presente na comédia de Miller incorpora, de maneira ímpar, a história e o tempo presente, o mito e a própria reação ao mito que se processa por meio da linguagem e dos diversos recursos cômicos empregados. É uma forma que contradiz as formulações do trágico, mas não apaga suas marcas, pois elas vão para além do texto e dominam as últimas cenas. Apesar do desfecho, não é possível, pela própria predominância do gênero cômico, dizer que se trata de uma peça trágica, mas é viável reconhecer tais elementos, mesmo porque eles não estão presentes apenas em obras gregas ou shakespearianas. Aliás, a relação tão comum e direta que se estabelece entre Shakespeare e os gregos, no que diz respeito à composição dramática, também não passa, segundo o próprio Williams, de convenções estabelecidas *a posteriori*. Há diferenças que muitas vezes são esquecidas quando o assunto são autores e obras consagradas, mas que ganham dimensões outras quando se trata de uma peça polêmica como *The Creation*. Um exemplo bem direto diz respeito ao caráter religioso, que no caso da peça de Miller, mesmo que a temática tome como base fontes bíblicas, não se assemelha ao modelo grego, justamente por ser secular, e como tal é reconhecida pela crítica. Entretanto, esta mesma crítica acredita haver tal aura em peças do período elizabetano. Segundo Williams, também

aqui há um grande engano por parte dos críticos, pois para ele o neoclassicismo é o primeiro estágio de uma substancial secularização e a única tragédia inteiramente religiosa é a grega.¹⁷³

Há também que se considerar a visão que Hegel¹⁷⁴ deu à tragédia antes de se condenar a tragédia moderna e mais especificamente a comédia de Miller ou outras de suas peças reconhecidamente trágicas ou que possuam elementos trágicos, como, por exemplo, a já mencionada *Death of a Salesman*. É bem nítido um ponto de interseção entre a visão hegeliana e a de Miller. E é interessante notar como a visão de Miller está presente também em sua comédia. Para Hegel, o importante na tragédia era a causa do sofrimento e não o sofrimento como tal. Em sua análise e teorização sobre a tragédia antiga não há apenas a ruína de pessoas na realização da justiça, há a representação de fins éticos, o que de certo está em sintonia com o seu pensamento filosófico, isto é, a obtenção da ordem a partir da desordem.

Assim, a vinculação da tragédia à crise ética irá necessariamente desembocar na secularização do Destino, ponto a partir do qual Schopenhauer e Nietzsche se tornarão vozes ativas e pavimentarão o caminho para a tragédia moderna, mesmo que muitos tenham visto exatamente o contrário nesses dois pensadores.

Mas, no momento em que o destino foi secularizado, o homem começou a ser o fator preponderante. Nietzsche verá no trágico o caminho para o homem transcender o sofrimento inevitável e o efeito da tragédia não será para ele moral nem purificador, como previam as formulações gregas, mas estético.¹⁷⁵

A tragédia moderna ou liberal se alimentará dessas fontes e dentro de uma no-

¹⁷³ WILLIAMS, *Tragédia...*, cit., p. 52.

¹⁷⁴ Idem, ibidem, p. 54-9.

¹⁷⁵ Idem, ibidem, p. 59-65.

va estrutura de sentimento irá expor a preocupação burguesa com o dinheiro, a alienação, remorso e desejos pervertidos, o reconhecimento social de instituições inertes e crenças limitadoras.

O maior representante deste modelo por incorporar todas essas características é Henrik Ibsen, dramaturgo norueguês, que influenciou diretamente a concepção dramaturgica de Arthur Miller pelo fato de o autor norte-americano tê-lo tomado como modelo de partida na criação de suas obras. Assim, como mais à frente ocorrerá com os personagens de Miller, no mundo de Ibsen, o esforço em conseguir a realização tem seu fim trágico quando o indivíduo é destruído na tentativa de transcender o mundo pessoal e parcial. O herói define um mundo marcado pela mentira, posturas falsas, concessões estéreis do qual ele próprio faz parte. Este é o seu mundo tanto fora quanto dentro de si. Nesse trajeto em direção à sua descoberta, esse herói se dá conta da hereditariedade, isto é, da herança destrutiva desse mundo que está dentro dele e que, reiteradamente é transmitido de geração a geração. Essa característica do autor norueguês é viva em Miller. Ao se verificar que a linguagem empregada por Ibsen parece depender de uma idéia tradicional do pecado original, fica mais fácil ao leitor, estudioso ou ao público de Miller entender sua urgência em retornar ao Éden bíblico e reconstruir o mito de um modo a transformar a idéia de *pecado em dívida*.

O conflito aí descrito, transformou-se, na tragédia moderna, em algo interno: ele está na mente. Este ponto é o centro da tragédia liberal, pois não estamos mais na posição heróica do libertador solitário nem do indivíduo que luta simplesmente contra a sociedade, mas sim do ser que luta contra si próprio, fato que também na psicologia freudiana estaria associado, assim como em Ibsen, e mais tarde em Miller,

à relação progenitor-filho. Neste sentido, como lembra Williams, “*nascer é ser culpado e a hereditariedade é, inevitavelmente, ‘dívida’*”¹⁷⁶. Em suma, a busca de auto-realização tem como negação a própria vida.

As peças de Miller estão ancoradas nessa negação e representam uma revitalização da tragédia liberal após algumas transformações absorvidas do pensamento socialista e que tem como meta a superação da alienação. O que confere destaque às peças de Miller em comparação com a maioria dos dramas contemporâneos que trabalham com a idéia de culpa tanto individual quanto social é que o dramaturgo norte-americano retém a consciência de uma falsa sociedade, mas mantém viva a idéia da condição alterável. A consciência que aos poucos brota nas personagens de Miller, como, por exemplo, na comédia aqui analisada, afirma um sentimento de culpa e responsabilidade coletivas. A tragédia aqui está no fato de que ela é retrospectiva. Todos podem apenas ser vítimas. A sociedade, e isso *The Creation* faz questão de reafirmar, é má e destrutiva e reivindicará suas vítimas pelo simples fato de elas estarem vivas. O trágico em *The Creation* surge desse espelhar que a atitude de Caim diante de Abel, bem como a indiferença dos outros diante da morte, desperta, indiferença que está presente inclusive no personagem Deus. Esse sentido que surge a partir da morte constitui o último estágio da tragédia liberal. E tais elementos presentes no desfecho de *The Creation* são marcas vivas e que dão corpo a duas grandes peças do dramaturgo: *The Crucible* e *Death of a Salesman*. Em ambas a questão da culpa hereditária iniciada em Ibsen libertará energias destruidoras. Quando desejo e culpa se tornam inextrincáveis, ambos os protagonistas morrem. Cada um a seu modo, mas ambos atraindo a tragédia por se oporem à mentira, ao mesmo tempo que a viviam. Eles representam heróis

¹⁷⁶ WILLIAMS, *Tragédia...*, cit., p. 137.

individuais, perspectiva de herói que Miller lançou na mão de Caim, isto é, um herói capaz de refazer a vida e o seu mundo, mas que desperdiça todas as possibilidades. A mensagem de Miller é clara: voltar ao tempo não resolveria os erros, nós apenas os repetiríamos. Como bem observou Williams, o ápice da idéia de tragédia moderna das peças de Miller está na mente de Quentin, em *After the Fall*, isto é, lá está revelada a necessidade de continuar vivendo “depois da Queda” entendendo que aquele eu que deseja mata o eu que vive. Em outras palavras: a alienação do desejo que cega o ser humano num mundo estilhaçado tem de ser superada. O homem consciente tem de se recompor sabendo que tortura e traição são partes dos desejos que nos moldam.

Assim, o maior problema não é a existência ou viabilidade da tragédia moderna, mas sim o beco sem saída ao qual ela inevitavelmente nos lança. Um beco escuro cuja parte mais sombria é a de ser um reflexo do mundo em que vivemos. Afinal, os eventos que normalmente não são vistos como trágicos fazem parte de nossa cultura e compreendem desde a guerra, a fome, o trabalho, o tráfego e a política que por último encerra a todos e, segundo Williams, não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais fatos ou dizer que não podemos com eles estabelecer um sentido geral do qual possa brotar o trágico, é admitir uma falência estranha e específica que nenhuma retórica sobre a tragédia pode encobrir.¹⁷⁷ É preciso, se necessário, romper com a teoria para olharmos primeiramente a arte como ela se apresenta.

¹⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 73.

PARTE III

DE VOLTA AO ÉDEN

*Elementos bíblicos e
a força do midrash e sua intertextualidade
na comédia de Miller*

*À Escritura cabia a tarefa de fornecer alimento à mente,
à alma, ao intelecto tanto quanto à imaginação,
e o resultado é a Halachá e a Agadá.*
Louis Ginzberg

Em *The Creation*, Miller, assumidamente, recorreu às primeiras histórias bíblicas, com especial ênfase para o assassinato de Abel, com o claro intuito de reafirmar sua visão de que apenas “depois da Queda”, depois que o homem é verdadeiramente dono de suas escolhas e responsável por elas, é que a “história” realmente tem início. Miller vê na Queda a possibilidade, o peso e a responsabilidade gerada pelo conhecimento que emerge com a perda da inocência. Por meio desta metáfora, o dramaturgo aponta que a consciência da morte, do trabalho e da dor surge no momento em que o homem experimenta o fruto da Árvore do Conhecimento.

O autor evoca elementos e personagens presentes na narrativa bíblica e em suas interpretações para descrever a mudança de um estado de felicidade e prazer para outro oposto de um modo semelhante ao indicado nas Escrituras. Todavia, tal caminho é seguido na peça de Miller sem que o seu texto penetre ou discuta conclusões teológicas. O dramaturgo não assume uma postura unicamente judaica ou cristã em relação às metáforas por ele buscadas nas complexas narrativas impregnadas de mitos que aparecem no início de Gênesis. Ao contrário, em vez de conclusões teológicas extremas como, por exemplo, a que o mito da Queda evoca na cristandade, Miller dialoga e, de certo modo, interfere e reinterpreta tanto o texto bíblico quanto os elementos oriundos das narrativas do *midrash*. O autor coloca em debate a consciência e a responsabilidade humanas, cujas marcas existencialistas são indeléveis em suas obras dramáticas.

É importante destacar que na tradição judaica não há referência à Queda como uma preocupação dogmática. Há apenas o pecado e a expulsão e as maldições geradas pela desobediência à ordem divina. A visão de Queda, em termos teológicos, começou a surgir nos textos apócrifos e pseudo-apócrifos tardios, provavelmente sob influência dos essênios, mas, ainda assim, não se tratava de um dogma. Do ponto de vista rabínico o pecado de Adão e Eva e sua consequência sobre a humanidade também nunca se cristalizaram na forma de dogmas. A Queda aparece em algumas discussões talmúdicas como, por exemplo, na que R. Ammi (Shab. 55a), recorrendo a Ezequiel 28:20, afirma que toda morte tem origem num pecado verdadeiro quando debate o pensamento de Simeon b. Eleazer que, por sua vez, defende que a morte é resultado da expulsão do Éden. Para os rabinos o pecado de Adão teve influência sobre ele próprio, pois o primeiro homem acabou perdendo sua estatura gigantesca e sua imortalidade. Além disso, as consequências se estenderam sobre todos os homens, inclusive os mais justos, que teriam de enfrentar a morte. A terra também perdeu o esplendor e foi igualmente amaldiçoada. Porém, é fato que todas essas discussões são especulações homiléticas que nunca viraram dogmas na tradição judaica do modo que ocorreu na cristã. Na teologia cristã há o entendimento de um pecado original que ensina que a depravação é inerente ao homem, afirmando que os seres humanos morrem e sofrem pelo pecado cometido por Adão. O crítico Gerald Weales aponta que as interrelações estabelecidas pelo dramaturgo se assemelham muito de perto à idéia cristã do pecado original por identificar que todos os homens são o mal ou que trazem mal e a capacidade de matar em si.¹⁷⁸ Entretanto, ainda que não possa ser totalmente descartada, essa leitura é um tanto limitadora principalmente se considerada a visão existencialista do dramaturgo. Na verdade,

¹⁷⁸ WEALES, Gerald. Arthur Miller. In: *O Teatro Norte-Americano de Hoje*. Alan Downer (org), Cultrix, s.d., p. 99-113.

apesar dos questionamentos propostos em *The Creation* também parecerem conduzir a esta interpretação, Miller não segue este princípio. Ele faz exatamente o oposto, isto é, questiona a hereditariedade que impulta culpa e que, em parte, dispensa o homem de assumir responsabilidades. Suas perguntas a respeito de uma natureza humana violenta e má tentam despertar o homem para suas ações e não para a aceitação de uma culpa hereditária. Em *The Creation* o dramaturgo inconscientemente se aproxima do ponto de vista da crítica histórica, pois esta vertente dos estudos bíblicos vê na construção do mito da Queda uma preocupação com a origem do mal. De acordo com muitas narrativas pré-hebraicas como, por exemplo, os mitos assírios e babilônicos, que influenciaram os primeiros capítulos da *Torá*, o pecado e o sofrimento estão interligados e fazem parte dos primeiros conceitos religiosos que, tanto do ponto de vista sociológico quanto do psicológico e religioso, atribuíam a perda de um estado de prazer e inocência à desobediência a um comando divino e, deste modo, explicavam o mal. O dramaturgo, diferentemente do relato bíblico ou de suas interpretações cristãs ou judaicas, mas por elas bastante influenciado, procura atribuir à Queda uma elevação à consciência ao tentar demonstrar que no estado de inocência há uma perversidade que pode ser extinta se o ser humano fizer uso responsável de seu conhecimento.

Segundo Bigsby, a imagem de Adão que permeia a obra dramaturgicamente de Miller revela um homem que aprende a ver as coisas à luz de sua própria consciência. O estudioso aponta que o primeiro ato do homem consciente foi o de se cobrir e, portanto, para ele essa imagem metafórica buscada nas Escrituras revela que o despertar do conhecimento marca nas peças de Miller o nascimento da autoconsciência e também do egoísmo. Para Bigsby é o egoísmo que se torna o

elemento unificador entre a violência e crueldade pessoais e coletivas que fazem parte do mundo que rodeia o homem.¹⁷⁹ Esta marca já estava presente no personagem Quentin e a Queda em *The Creation* se apresenta como uma reafirmação de que a recusa de enxergar a realidade e a cumplicidade, isto é, a culpa, não é fuga do mal, mas sim sua perpetuação.

Não há, portanto, por parte do dramaturgo, nenhuma preocupação metafísica em perscrutar a divindade ou repetir as posições religiosas, embora trabalhe conceitos e imagens relacionados à imagética bíblica. Miller reelabora tais imagens e as usa como metáforas para expressar e carregar seu pensamento existencialista. Para Miller, o fratricídio cometido por Caim é, em si, a forma encontrada pelos rabinos para justificar a própria necessidade dos textos sagrados.¹⁸⁰ Ao colocar ênfase neste trecho, ele deixa claro que está mais preocupado com as ações do homem no mundo do que com as justificativas e motivações da Criação, entenda-se, a metafísica ou especulação sobre o transcendente.

Assim, utilizando-se de um tom cômico, iniciando por uma breve descrição da Criação na rubrica inicial, passando pela história de Adão e Eva e da Queda, e culminando com o assassinato de Abel pelo irmão Caim, o autor narra a seu modo os primeiros eventos da Bíblia, apresentando, de maneira simples e explícita, seu eixo humanista, existencialista e profundamente questionador.

O fato de a comédia de Miller ser baseada num texto bíblico fez ainda com que se pensasse que a obra possuísse um tom caprichoso e moralista. Se de um lado isso acontece com esse tipo de peça e situação, não se pode dizer que tenha ocorrido neste trabalho. Ao contrário, Miller conduz *The Creation* com um tom popular

¹⁷⁹ BIGSBY, CWE. *Modern American Drama. 1945-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

¹⁸⁰ MILLER, *The Theater...*, cit., p. 486.

principalmente no que concerne à linguagem, introduzindo piadas simples e sutis, mas dotadas de significações diversas que muito revelam de histórias do *midrash*. Esse, por sua vez, acaba por se constituir num material rico e eficaz para melhor se compreenderem os significados implícitos dos elementos bíblicos e suas reelaborações nessa obra. Tal fato ocorre porque o dramaturgo, mesmo que inconscientemente, recorre, ao compor esta comédia, a um estilo que muito se assemelha ao modo rabínico de interpretação narrativa de textos sagrados.

Na verdade, a importância de tais referências está na maneira como isso é feito em sua criação dramatúrgica. Ao criar sua reelaboração da história de Gênesis, Miller produz uma intertextualidade que se processa entre os conteúdos dos textos sagrados, isto é, da Bíblia Hebraica, Bíblia Cristã e do *midrash*, de obras existencialistas de Sartre e de Camus, bem como de outros textos de sua autoria. Essa intertextualidade compõe um estilo que desmonta barreiras interpretativas e formais, conferindo simultaneamente à comédia características aparentemente incompatíveis, tanto no quesito gênero, quanto na forma e coerência textuais. Mas, como será mais adiante exemplificado, não se trata de incongruências ou incompatibilidades, o que se apresenta no jogo de palavras e imagens criado pelo dramaturgo é a presença constante da expansão dos significados das próprias palavras. Essa característica é mais evidente nos trocadilhos e superposições de idéias embora ela ocorra praticamente ao longo de todo o texto dramatúrgico. Segundo Northrop Frye, “*trocadilhos dão excelentes pistas para percebermos como relacionamos as palavras à experiência*” e a partir desse entendimento é possível perceber que “*é a linguagem que usa o homem e não o contrário*”¹⁸¹.

¹⁸¹ FRYE, op. cit., 2004, p. 47.

Em relação ao gênero, isto é, ao uso do cômico, o presente estudo já se debruçou detalhadamente sobre a questão demonstrando a viabilidade de a comédia tratar temas sérios. No que concerne à forma textual, pode-se destacar que Miller abarca simultaneamente mais de um recurso literário de modo que trechos de sua peça possam conter versos bíblicos, diálogos provenientes ou não de textos bíblicos ou que foram por eles influenciados, pensamentos humanistas que seguem uma linha existencialista que se mescla continuamente a pequenas narrativas com fundo irônico e que, por sua vez, carregam questionamentos e discussões semelhantes aos encontrados na homilia judaica.

Essa complexa rede de idéias tecida pelo dramaturgo faz com que, de certo modo, mesmo que não intencionalmente, ele imite a multiformidade e a heterogeneidade encontradas tanto no livro de Gênesis¹⁸² quanto nas histórias do *midrash*, parecendo assim emendar narrativas e diálogos.

A multiformidade também está presente na combinação da forma poética que aparece em algumas partes do diálogo. O mesclar de poesia em um texto dramático não constitui novidade, nem se pode afirmar que sua presença seja algo estranho, pois a própria história e estudo do teatro tratam isso como algo comum e normal, uma vez que as peças foram, por longos períodos e em diferentes tradições, compostas na forma de versos.¹⁸³ Entretanto, o que chama atenção na peça é o fato de a poesia ou simplesmente a forma de estrutura poética apresentada ser cópia ou uma imitação de trechos bíblicos. O dramaturgo claramente sinaliza, por meio desta

¹⁸² Como apontado por Robert Alter, a dificuldade de se compreender o livro de Gênesis, assim como outros livros narrativos da Bíblia, reside em sua complexidade, multiformidade e heterogeneidade na narrativa. Assim, além de a estrutura apresentar diversas formas, vemos o surgimento de uma polaridade entre poesia e prosa, de modo que o corpo da prosa funciona como um engaste no qual se pode encontrar um poema. O assunto é discutido amplamente por ALTER, Robert. *The Art of Biblical Narrative*. New York, 1981, e em FOKKELMAN, J. P. Gênesis. In: ALTER, Robert & KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 49-68.

¹⁸³ CARLSON, op. cit.

técnica, que recorreu diretamente às fontes bíblicas e que em alguns versos a cópia é nítida enquanto em outros há inserções e interferências. São essas interferências, geralmente sarcásticas e irônicas, que fazem lembrar que se trata de uma comédia. Assim, se por um momento parece que o autor usa tal recurso para, inicialmente, elevar ou conferir credibilidade ao texto dramático – ponto que pode ser reforçado por algumas dessas falas estarem sendo proferidas pelo personagem Deus –, em outras situações, este mesmo recurso será anulado pelas próprias inserções e modificações.

Há exemplos bastante claros a este respeito logo no primeiro ato. A primeira vez que o dramaturgo se vale deste expediente é quando Deus adormece Adão para extrair-lhe a costela e, a partir dela, formar Eva. Miller recorre à passagem de Gênesis 2:23 e a transpõe para a peça, mantendo o destaque, ou seja, a forma de poesia, para que, apesar de tais versos fazerem parte da fala de Deus que se desenvolve no diálogo, eles possam ficar dispostos na página de modo que dêem prosseguimento ao que está sendo falado, no caso, a ordem de Deus. O dramaturgo estabelece uma relação não apenas em termos do discurso, mas de escrita com a narrativa bíblica. Aliás, é importante lembrar que, em *The Crucible*, Miller já havia estabelecido a diferença entre a palavra falada e a escrita. Diante do tribunal, John Proctor aceita confessar para não ser morto, entretanto, quando tem de assinar o nome em um papel, ou seja, registrar sua identidade, ele se recusa a fazê-lo, pois tal ato equivaleria a um contrato, um pacto que o condenaria para além de sua vida. É interessante apontar que a preocupação com a distinção entre o oral e o escrito é também uma marca importante da tradição judaica. Primeiro porque os Escritos que chegaram até nosso tempo faziam parte de uma cultura oral que gradativamente se

transformou em uma cultura do texto. A característica oral foi mantida pela abertura do texto à interpretação e pela própria formação e estrutura triconsonantal do hebraico.¹⁸⁴ Segundo porque a leitura oral, a interpretação semanal do trecho em estudo reflete algo que os escribas (*sofrim*) fizeram ao longo de séculos com o texto e que os massoretas¹⁸⁵ fizeram mais tarde com sua pronúncia e cadência para que a palavra fosse “passada adiante”. Por isso, a forma com que Miller dispõe versos e inserções ao longo de sua comédia também é significativa para o leitor de sua obra como demonstrado no exemplo a seguir no qual recorre a Gênesis 2:23 e imita de modo irônico e sarcástico o processo de redação, isto é, da escrita como autoridade.

DEUS: *Durma, Adão!* Ele de maneira cerimoniosa abaixa as mãos sobre a costela de Adão. Algo se move à margem do palco, levantando-se do chão. Música.

Isto é osso do teu osso

E carne da tua carne

Ela deverá ser chamada... Mulher

Por ter sido feita a partir do Homem.

Neste exemplo também é visível como o texto da rubrica quase se transforma numa espécie de narrador para um leitor da peça. A técnica de se recorrer às rubricas para dar um peso especial a um “narrador implícito” também não é novidade na dramaturgia de Miller. Ela pode ser encontrada, por exemplo, também em *The Crucible*. Nesta peça de 1953, Miller interrompe a cena várias vezes para apresentar características das personagens e acontecimentos passados que não brotam no

¹⁸⁴ WAINBERG, op. cit., 23-45.

¹⁸⁵ Os massoretas são considerados os transmissores que visavam a preservar o texto de qualquer alteração ou corrupção por meio de marcações e instruções para a pronúncia correta e a cópia exata que foram colocadas entre as linhas, acima, abaixo e nas margens do texto bíblico. Este trabalho é conhecido como *massorá*. Foi um trabalho escrupuloso e minucioso dos estudiosos judeus, inicialmente oral e posteriormente escrito, que resultou numa série de informações que conectam palavras, idéias e sonoridades das diversas partes e livros da Bíblia Hebraica. O assunto é amplamente abordado em ABERBACH, M. *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalém: Keter, 1972. v. 16 masorah, p. 1409.

diálogo desempenhado no palco, mas que muito revelam das psicologias e motivações das personagens.

Segundo Iná Camargo Costa, a utilização de um *raisonneur* ou narrador implícito em *The Crucible* aproxima Arthur Miller de uma modalidade do teatro épico muito próxima de Piscator¹⁸⁶, o que faz com que, enquanto haja na frente um diálogo que trate de caça às bruxas, as rubricas aprofundam as verdadeiras intenções dos perseguidores, como, por exemplo, o interesse em adquirir mais propriedades a preço menor. Todavia, em *The Creation* não chega a se caracterizar a presença de um *raisonneur* ou narrador implícito porque, salvo por um ou outro exemplo, como o anteriormente mencionado, o uso da rubrica não é expressivo para além de indicações de cenário ou de um ou outro estado de espírito das personagens, o que faz com que a compreensão mais aprofundada do texto dependa exclusivamente mais da intertextualidade que o leitor/espectador estabelece com elementos bíblicos do que da presença desse narrador. A questão da necessidade deste voltou à tona quando o dramaturgo adaptou a comédia e a transformou em musical introduzindo um narrador capaz de explicar certas passagens que na primeira montagem ficaram obscuras. Assim, *The Creation* foi transformada por Miller e o compositor Stanley Silverman no musical *Up From Paradise* (1974) que, aproximadamente um ano e meio mais tarde, estréia no *Stuart Ostrow's Musical Theatre Lab* da Universidade de Michigan, a *alma mater* de Miller.¹⁸⁷ Esta produção também não foi bem sucedida.

Nessa readaptação de *The Creation*, o autor participou da produção e auxiliou na encenação tomando para si o papel do “narrador”. Entretanto, nem mesmo a presença deste foi suficiente para estabelecer um contato mais aprofundado com o

¹⁸⁶ COSTA, op. cit., p. 153.

¹⁸⁷ BIXBY, Suzanne. *The Creation of the World and Other Business*. <http://www.talkingbroadway.com/regional/boston/boston>

substrato textual e assim transmitir a mensagem mais séria subjacente ao enredo. Como conseqüência, o musical também não atingiu o sucesso esperado de público e crítica, e sua produção foi rapidamente encerrada.

Em outras palavras: apesar de ser muito comum em análises dramatúrgicas a discussão entre *texto* e *performance* que, não raramente, nega a prioridade do texto ao afirmar que sua realização só se completa através da encenação por exatamente entender o teatro como a representação de algo presente – um texto que adquire plenitude e se realiza finalmente no palco por meio da ação que se desenrola diante do espectador –, no caso desta comédia, a encenação, por si, não é capaz de evocar todos conteúdos e as inter-relações do material bíblico e judaico subjacente, mesmo quando um narrador tenta auxiliar os espectadores com informações suplementares. Esse texto cômico de Miller, por ser multifacetado, exige do público uma bagagem prévia para ser mais bem compreendido e parte desta bagagem diz respeito direto ao conhecimento de textos bíblicos e de narrativas do *midrash*.

Em outro exemplo Miller recorre ao Gênesis 3:14-19 para compor a fala de Deus no momento em que irá castigar Adão e Eva por terem desobedecido e comido o fruto proibido após Eva ter sido instigada pela serpente, isto é, por Lúcifer disfarçado de serpente.

DEUS: *Ela diz “oh”. Vou lhe mostrar o “oh” que você vai desejar nunca ter nascido! Mas primeiro vou consertar as coisas entre você e as serpentes.*

*Serpente, porque fizeste isso,
És maldita mais do que todos os animais do rebanho,
E mais do que toda fera do campo;
E colocarei a inimizade entre ti e a mulher –
Isso quer dizer que todas as mulheres odiarão serpentes*

Ou quase todas.

Você vê? Já está quase impossível de se fazer uma declaração absoluta por aqui! Sua menina má, veja o que você me fez!

Nesse segundo exemplo nota-se que as duas últimas linhas da parte em forma de verso não pertencem ao texto bíblico. Elas são inserções do autor que, de modo irônico e até mesmo malicioso, liga a imagem de inimizade entre as mulheres e a serpente, introduzindo, inclusive, a falibilidade divina, bem como já aponta a decepção paternal entre Deus e o ser humano. Contudo, comparado ao primeiro extrato, o que diferencia este exemplo é que ele deixa de transmitir a credibilidade que porventura poderia ser evocada no recorte anterior justamente pela inserção cômica. O dramaturgo ainda continua intercalando extratos bíblicos em seu texto como ocorre até o final deste diálogo:

EVA, escondendo seu rosto: Estou envergonhada.

DEUS: Envergonhada! Você não sabe nem a metade das coisas.

Multiplicarei grandemente seu sofrimento e a concepção;

Com o sofrimento dará à luz filhos –

EVA: Oh, Deus!

DEUS: E seu desejo será o de seu marido

E a ele deverá obediência.

Não são mais iguais, está escutando? Ele é o chefe para sempre. Levante sua folha.

Ele se vira para Adão: E para você, schmuck!

Maldita é a terra por sua causa,

Com sofrimento comerás dela todos os dias de tua vida.

Espinhos e cardos cairão sobre ti;

Nada mais de passear e colher o almoço.

Com o suor de teu rosto comerás pão,

Até retornar à terra;

E isso, meu amigo, agora há o tempo, a era e a morte.

Nada mais de vida eterna. Entendeu?

Pois tu és pó.

E ao pó tornarás.

ADÃO – ele soluça: O que estou fazendo? O que é esta água?

DEUS: Você está chorando, meu filho, são suas primeiras lágrimas;

Haverá outras antes de seu fim.

Agora você se tornou um de nós,

Um pouco abaixo dos anjos,

Porque agora você conhece o bem e o mal.

Adão e Eva? Saiam do Jardim.

Nesse trecho fica clara o entrecorte que o dramaturgo estabelece entre a fala formal do texto bíblico e suas inserções irônicas. Merece destaque a palavra *schmuck* empregada acima. O termo em ídiche significa *pênis*, mas quando usado como gíria sua acepção passa a ser *idiota* ou *tolo*. A origem provável deste termo é do polonês *smok* que significa *serpente* ou *cauda*.¹⁸⁸ Nesse sentido, a palavra é duplamente significativa ao longo da comédia, não apenas por ser irônica e sarcástica em relação à formalidade do texto bíblico, mas também por estar associada a outras idéias trabalhadas pelo dramaturgo como, por exemplo, a sexualidade, a serpente, a imagem do homem e por sinalizar a influência da identidade judaica.

Há ainda um terceiro modelo desse recurso de mesclar trechos oriundos de passagens bíblicas em forma de poesia que pode ser elucidado recorrendo-se a uma fala de Lúcifer no terceiro ato. Nela, o demônio tenta convencer Eva a deixar que ele mate a criança que ela carrega no ventre, evitando assim que a humanidade surja por meio da dor, conforme determinado por Deus em Gênesis 3:16 e marcado pela intervenção de Miller, que introduz, assim como no exemplo anterior, falas suas no texto bíblico. O trecho no qual Lúcifer se manifesta contrário a esta sentença está al-

¹⁸⁸ Cf. The American Heritage Dictionary. 3rd Edition. Version 3.6a. Houghton Mifflin Co., 1994.. Também registrado como *schmoo* ou *schmoe* no Webster's Third New International Dictionary Unabridged and Language Dictionary, USA, 1966.

tamente carregado de sensualidade e não faz parte das narrativas encontradas nos primeiros capítulos do livro de Gênesis, mas, mesmo assim, o dramaturgo o dispôs na mesma forma que os exemplos anteriores, isto é, na forma de poesia, como se fossem extratos do Livro Sagrado.

LÚCIFER: *A maior honra de Deus é a gratidão pela agonia que ele está te dando. Ele é um maníaco! Ele pega a mão dela. Você pode recusar. Deve negar essa coroa ao caos. Mate-a.* Ele está atrás dela, com os lábios próximo às orelhas dela, e a mão na barriga estufada.

Deixe a serpente entrar novamente, e nós o mataremos,

E assim dar a Deus sua primeira humilhação.

Ele desliza em frente a ela, empurrando as costas dela contra o chão.

Coroe a vingança dele sobre você não com a vida

Mas com uma morte; uma falha

Coloque diante do senhor um ensinamento, mulher –

Esses exemplos podem levantar questionamentos acerca da própria inviolabilidade do texto sagrado justamente pela intromissão do dramaturgo, pois é nítido como ele se aproveita de vários trechos e insere alguns extremamente satíricos e significativos. Ao fazê-lo, Miller descarta mais uma convenção nessa comédia e processa não apenas uma intertextualidade subjetiva, mas a apropriação e conseqüente reinterpretação do conteúdo bíblico.

A intertextualidade estabelecida pelo autor fará ainda com que ele se mantenha seqüencialmente fiel à narrativa bíblica e que, de certo modo, apresente incoerências diante da própria reelaboração literária. À vista disso não são poucas as vezes em que o dramaturgo, preso à idéia a ser transmitida, parece “deslizar” no encadeamento lógico e o leitor/espectador se vê diante de “vários textos” e, facilmente, se perde, porque não fica nítido, pelo menos num primeiro momento, se Miller quer realmente

subverter a ordem bíblica ou reafirmá-la. Este ponto pode ser exemplificado recorrendo-se, por exemplo, à maneira pela qual a onisciência divina é apresentada. Em alguns momentos é idêntica à do texto bíblico, ou seja, Deus, o ser supremo, é conhecedor de tudo, enquanto em outros é o oposto, isto é, Deus se mostra, principalmente através da ironia e da sátira empregadas por Miller, como um ser inseguro.

ADÃO: Apenas parece estranho que, de todas as criaturas, somente eu esteja sozinho. Mas tenho certeza que o senhor tem seus motivos.

DEUS: Na verdade, Adão – e sei que isso não abalará sua confiança – mas de quando em quando faço algo e, francamente falando, é apenas depois que descubro as razões. Que, é claro, são boas. No seu caso foi extremamente experimental. Tinha acabado de terminar o chimpanzé e tinha sobrado um pouco de barro. E – bem, apenas brinquei um pouco com ele, e puxa vida lá estava você, a minha imagem cuspidada e escarrada. De fato, este é provavelmente o motivo de me sentir especialmente próximo a você: você brotou de meu instinto mais do que um projeto. E esta deve ser a razão por nunca ter me ocorrido dar a ti uma esposa, entende.

A primeira característica confere ao texto um tom de veracidade por se aproximar do conteúdo bíblico, enquanto a segunda está mais dotada e carregada de argumentos críticos. Essa alteração se processa de modo semelhante ao que aconteceu com os versos bíblicos inseridos ao longo da peça e acima exemplificados.

Para Barnes, se há uma falha na construção da obra, ela pode ser apontada pelo fato de Miller não conseguir, com consistência, definir claramente quem tem, entre Deus e Lúcifer, isto é, entre o bem e o mal, mais “força”. Isso ocorre porque, se, em alguns momentos, o anjo caído é apresentado como o possível caminho diante da fraqueza divina, ou seja, a solução, aquele que procura o equilíbrio e busca resolver o

dilema humano, em outros, ele não passará de um adversário débil.¹⁸⁹ Todavia, neste ponto o crítico também não está plenamente com a razão pois, mesmo que inicialmente o primeiro ato se pareça inconsistente com o desfecho, o dramaturgo parece querer aproximar-se da idéia de que a mera substituição (troca de deuses ou objetivos) não conduz à responsabilidade consciente.

No primeiro ato, o que Deus possui de força lhe falta de sabedoria e Lúcifer é cheio de idéias e procura, a seu modo, apaziguar o mundo. Neste ato há simplesmente uma inversão tipicamente encontrada no gênero cômico. Contudo, uma observação mais cautelosa demonstrará que no desenrolar da peça, ao construir o perfil da personagem Lúcifer de modo que, ao final, o anjo caído volte a se assemelhar à sua imagem bíblica que evoca a representação do mal, o dramaturgo está, na verdade, reforçando a idéia de que não adianta substituir autoridades. Tal feito, para o dramaturgo, equivale à troca de deuses, e essa troca não possui valor, a menos que implique a responsabilidade humana.

Miller, ao comentar sobre a idéia de trabalhar a imagem de Deus em suas obras, diz que “*com o passar do tempo a questão se Deus existe deu lugar a outro mistério*” a de que “*por que o homem, geração após geração, é impelido a inventá-Lo de novo?*” Miller afirma estar “*convencido pela idéia de que Deus certamente é algo prestes a existir*”, o que segundo ele “*legitima o uso de armas para dizer que Ele já existe.*”¹⁹⁰ Portanto, até mesmo em Deus, o dramaturgo reconhece e aponta um contato com a violência, o que o aproxima do pensamento existencialista de Albert Camus.

¹⁸⁹ BARNES, op. cit.

¹⁹⁰ MILLER, *Timebends...* cit., p. 559.

Demastes lembra que o Deus de Miller em *The Creation* não é um Deus completamente onisciente e onipotente; ao contrário, mostra-se mais como um ser que age por impulsos do que com controle e domínio total sobre a própria criação, e seus grandes atos oscilam entre os opostos: criação e destruição. É um Deus que não conhece meio termo e que em muito reflete visões antropomórficas do Deus da Bíblia Hebraica com uma diferença: ele é intencionalmente um “*Deus aprendiz*”¹⁹¹, o que já é em si uma imagem extremamente instigante e provocativa. Mas esse “Deus aprendiz” não deixa de exercer o poder em nenhum momento, e o único fator que se desprende desse atributo a ele conferido é o fato de cometer “erros”, ou seja, Miller diz abertamente que a divindade é imperfeita. Todavia, Deus aprenderá e reconhecerá gradativamente que tanto a responsabilidade quanto o poder devem ser compartilhados. Em vez de se dividir o reinado do universo com Lúcifer, o Deus de Miller opta pelo ser humano. Deus, então, abandona o poder de decisão e o concede aos homens, que passarão a poder escolher e optar entre controle pessoal e responsabilidade irrestrita ou o caminho de Lúcifer. Deus não destrói Lúcifer, pois somente assim o bem e o mal podem permanecer como duas categorias de escolha.

Segundo o ensaio de Demastes, o ser humano tem continuamente confundido as duas forças e, portanto, sucumbido à tentadora “*visão de um falso profeta/deus, mas uma visão que de modo coletivo todos têm caído vítima através da história (e pré-história)*.”¹⁹²

O que o personagem Lúcifer pretende em *The Creation* é justamente dar ao ser humano a liberdade total, não necessariamente dotada de responsabilidade. A união

¹⁹¹ DEMASTES, op. cit., p. 140.

¹⁹² Idem, ibidem, p. 141.

de Deus e Lúcifer tornaria tudo e qualquer coisa possível. Trocar-se-ia um Deus por outro, a inocência pela liberdade total, entenda-se, injustiça.

Independentemente dessa leitura, a mudança de direção na construção da personagem foi considerada uma “falha”, em termos de elaboração dramática, pois, como observado por Barnes, faltaria consistência ao texto. Mas é preciso frisar ser esse “desvio” que permite interpretações e leituras que fogem da simples inversão de papéis e do lugar-comum. Ainda mais: esses “deslizes” e “desvios” em relação à coerência textual, que foram vistos unicamente como “falha” pela crítica, não são “problemas” detectados apenas na comédia de Miller, pois o próprio texto bíblico no qual a peça está fundada levanta mais questões do que suscita esclarecimentos e, não raro, parece contraditório, o que reforça a aproximação que o dramaturgo procura estabelecer tanto no nível da forma quanto do conteúdo com as Sagradas Escrituras.

A noção de contradição precisa ser repensada para se ter uma melhor compreensão tanto do texto bíblico quanto do texto dramático de Miller. Assim sendo, é preciso entender que, se for aplicado ao texto bíblico e à sua interpretação na peça de Miller um raciocínio lógico e linear, como normalmente se faz na tradição ocidental, tanto o texto bíblico quanto o texto dramático aqui analisado poderão ser reduzidos a uma colcha de retalhos mal elaborada, cujas incongruências invalidam a narrativa. Tal fato faz com que argumentações simples, tais como, “se Deus tudo sabe e conhece o futuro, ele, obviamente, sabia que Eva e Adão comeriam do fruto proibido e que, conseqüentemente, a humanidade existiria”, prevaleçam e tornem o desvendar interpretativo do texto obscuro e sem sentido. O que ocorre é que a verossimilhança normalmente procurada nos textos ocidentais se processa de uma forma diferente nos diversos textos bíblicos e do *midrash*. Se não for dada a devida

atenção a este detalhe, aquele que se colocar diante de *The Creation* pode chegar rapidamente à visualização primária de que a peça é “*um pastiche do livro de Gênesis*”, como concluído por Jack Kroll.

Mas, se aos críticos, de maneira geral, não foi possível visualizar atributos positivos, não se justifica responsabilizar a comédia como uma cúmplice da “falha” nem a própria presença dos elementos bíblicos. Portanto, mesmo que se admitida que o ponto aqui elucidado seja uma falha na construção da obra, não é, como proposto pela crítica, o gênero cômico ou as narrativas e personagens bíblicos que a acentuam. Ela poderia perfeitamente estar presente num texto trágico. Mas também não se pode, mesmo que admitida, superestimar essa “falha” a ponto de justificar o silêncio crítico a que a peça foi relegada, não apenas à época, mas inclusive pelos acadêmicos e estudiosos da obra de Miller, que até hoje, quando a comentam em alguns estudos, o fazem com uma breve menção de caráter semelhante a uma pequena nota enciclopédica. Em geral, ela é apresentada como um fato secundário e com raríssimas alusões a outras obras do autor, o que faz com que haja pouquíssimas pistas sobre este trabalho dramaturgico e de seu papel central no que diz respeito à presença de elementos bíblicos ao longo da carreira de Miller.

Enfim, ao menosprezar essa peça teatral, sem ao menos especificar coerentemente os pontos, motivos e o embasamento teórico adotado, a crítica se calou mais uma vez diante de uma produção cultural que é extremamente relevante para a experiência moderna e contemporânea, não apenas de Miller e do teatro, mas também no campo político e social por revelar facetas da sociedade americana e de sua mentalidade. E, infelizmente, esta postura reduziu enormemente a possibilidade de debates e argumentações devido à escassez de material. Esta mesma crítica que

silenciou diante de *The Creation* “não viu”, devido a preconceitos enraizados além de úteis a certos interesses, os pontos que emergiram nesta pesquisa principalmente as relações de imagens e metáforas que o texto dramaturgico de Miller estabelece com narrativas da homilética judaica.

Afinal, mesmo aceitando que a peça de Miller não seja nenhum primor nem esteja entre as melhores de suas obras, não se pode dizer que ela não seja relevante ou que fuja por completo do escopo das temáticas por ele trabalhadas. Porque se, aparentemente, num primeiro contato a peça parece deslocada em relação a outras produções do dramaturgo, uma visão mais ampla e apurada demonstrará que se trata de uma obra digna de atenção, exatamente por ela cristalizar preocupações permanentes do cânone de Miller e apontar rumos que suas futuras peças seguiriam.

O próprio dramaturgo reafirma tal ponto acerca de *The Creation* dizendo:

*“Há reverberações de todas as minhas peças nesta aqui. É irônica, mas com um substrato profundamente sincero.”*¹⁹³

Tal visão ainda é corroborada por Demastes, ao afirmar que:

*“Enquanto os esforços de Miller em destacar as virtudes da compaixão e responsabilidade abnegadas de Deus sobre a inôcência e o prazer egoísta de Lúcifer não tiveram sucesso na montagem de ‘The Creation’, a cosmologia proposta é indubitavelmente poderosa”*¹⁹⁴.

Demastes ainda lembra que a peça não se limita ao universo judaico-cristão, mas que é a dramatização de questões do contrato social, presente em qualquer grupo, e que acaba por ser de relevância para todos, religiosos ou não.

¹⁹³ FREEDMAN, Samuel. *Miller tries a new form for an old play*. The New York Times 23 de outubro de 1983, seção H, p. 5.

¹⁹⁴ DEMASTES, op. cit., p. 143.

Pode-se ainda buscar nas palavras de Horácio a justificativa para validar o estudo crítico deste texto teatral ao reafirmar ser preferível uma obra palpitante, mesmo que contenha falhas ocasionais, à pesada mediocridade.¹⁹⁵ O rumo medíocre não foi tomado pelo dramaturgo nem mesmo em suas últimas peças cujas críticas continuaram desfavoráveis. É sob tais considerações que a obra de Miller foi investigada nesta pesquisa e que se procurou dar a devida ênfase ao material bíblico subjacente.

Os elementos bíblicos podem parecer deslocar ou até extrair o sentido de algumas passagens, mas, na verdade, funcionam como engaste de uma rede de significação metafórica. O que é preciso destacar é que aquilo que por um instante pode parecer ausência de significação ou uma tentativa de aproximação do teatro do absurdo não deve ser assim entendido porque, apesar de na turbulenta década de 1970 a dramaturgia absurdista de Beckett e Pinter serem presenças marcantes, Miller não penetrou o mundo da não-significação. O dramaturgo considerava o teatro do absurdo um perigo que pode conduzir muito facilmente à indiferença e ao fascismo, pois este teatro representava para o autor norte-americano a derrota da esperança humana.¹⁹⁶

Miller difere do absurdo de Beckett e Pinter¹⁹⁷, de Ionesco e, por que não do de Albee, por criar personagens que desafiam a realidade e baseiam a existência na cumplidade humana. A realidade enfrentada pelas personagens millerianas é, pelo menos teoricamente, passível de ajustes, enquanto a realidade dos absurdistas se mostra sólida, aterradora e imutável: o retrato da inutilidade das ações. Nesse sentido, como proposto

¹⁹⁵ Apud CARSON, op. cit., p. 23.

¹⁹⁶ Cf. FELDMAN, op. cit., p. 11. e BALAKIAN, Janet N. "The Holocaust, the Depression, and McCarthyism: Miller in the sixties." In: BIGSBY, Christopher. *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 115.

¹⁹⁷ O tema do absurdo no teatro é analisado em CARSON, op. cit., p. 399-405.

por Bigsby, Miller apenas “se aproxima”¹⁹⁸ dos dramaturgos absurdistas. Tal característica é mais evidente em *The Creation*, cujo texto, mesmo alinhado à seqüência narrativa bíblica, indica permanentemente que há a possibilidade de ação. E se o desfecho, ao final, não foi tão diferente do encontrado no texto bíblico, isto se deve mais uma vez à oscilação empregada por Miller ao se aproximar das narrativas bíblicas do que a impossibilidade de ação no mundo que é uma marca do teatro do absurdo.

É possível admitir certa imprecisão na visão de Miller, pois o teatro do absurdo também apresenta o chamamento à consciência. O que varia é a forma empregada para isto ocorrer. O teatro de Becket, Pinter, Ionesco, Albee e outros não pode ser reduzido a uma simples abstração sem sentido. Deve-se, portanto, entender que a preocupação de Miller recai sobre a consciência e o consciente. O despertar que Miller procura evocar no público é, neste sentido, semelhante ao despertar de um sonho e por isso a incompatibilidade com a forma textual e dramaturgica do teatro do absurdo apesar da máxima aproximação que ocorre nesta comédia.

O dramaturgo norte-americano busca um modo coerente de lidar com a realidade. Ele quer despertar a autenticidade no ser humano. Para ele o absurdo permite a perpetuação da “encenação da realidade”, pois como um comportamento pode ser autêntico numa época em que tudo parece ter se transformado num “metateatro”, quando o que é dito significa exatamente o contrário ou absolutamente nada. Mesmo assim, apesar de não mergulhar nesta corrente teatral, Miller confessou em um de seus ensaios que, quando ainda escrevia *The Crucible*, ou seja, quase vinte anos antes de escrever *The Creation*, já “desejava ter a disposição para escrever

¹⁹⁸ BIGSBY, C. W. E. *A Critical...* cit., p. 237.

uma comédia absurda, pois isso era o que a situação geralmente exigia”¹⁹⁹. Todavia, esta sua comédia não é uma obra que se encaixe perfeitamente na conceituação do teatro do absurdo. Ela foge da forma e escopo normalmente empregados pelos dramaturgos absurdistas, principalmente por tentar apresentar um sentido real, uma fascinação pela realidade e não desfigurá-la, mesmo quando recorre ao mito e às narrativas bíblicas e do *midrash*.

Nas palavras de Bigsby na introdução da peça *The Archbishop Ceiling*, fica claro que na década de 1970 o dramaturgo estava seduzido “*pela problemática do real*”.²⁰⁰ A realidade, ou seja, a tentativa de capturar o real e torná-lo inteligível é bem explícita no trabalho de Miller. Tal busca se apresenta como uma resposta às diversas ideologias e pensamentos que tomavam conta do mundo à época. Entre elas é possível citar como exemplo o marxismo, a psicologia, o existencialismo e o fundamentalismo religioso e ideológico. Portanto, o envolvimento de Miller com a realidade não é algo apenas teórico ou ideológico, mas sim uma tentativa de materializar no palco sentimentos, sensações, pensamentos que incorporam reflexos do que é captado como real. E o que nas primeiras peças eram sombras do passado que se abatiam sobre o momento presente nas relações familiares, nos anos 1970, assume a forma de mito. Mito que se entrelaça com a literatura e a religião, pois, afinal, o dramaturgo recorre às histórias bíblicas para trazer o mundo dos deuses ao campo humano e transformá-lo em algo real e consciente. Aliás, algo que inevitavelmente remete à idéia de Lacan quando este define sonhos e interpretações estabelecendo o sujeito como aquele que determina por completo os significantes.

¹⁹⁹ MILLER, Arthur. *Echoes Down the Corridor: collected essays, 1944-2000* / Arthur Miller. (Ed) Stephen Centola. New York: Viking, 2000. p. 290.

²⁰⁰ BIGSBY, C.W.E. *Afterword to The Archbishop's Ceiling*. London: Methuen, 1987.

Nesta rede criada por este sujeito é que se descobre o real. Lacan ainda intencionalmente lembra que neste sentido “os deuses pertencem ao campo do real”.²⁰¹ O movimento em direção a essa idéia é alcançado não apenas pelo cômico, mas pela presença de elementos oriundos da tradição judaica que estabelece uma relação contínua com os textos sagrados não permitindo que estes se sedimentem. Em outras palavras, o acordar e sonhar são revitalizados a cada leitura e Miller impõe uma marca idêntica em *The Creation*, pois em sua peça o que conecta o real e o sonho, indivíduos e sociedade é justamente o mito.

Northrop Frye aponta que o mito é em seu significado original um enredo, uma narrativa, ou, de modo mais amplo, a ordenação de palavras numa seqüência que adquiriu, com o passar do tempo, um significado de algo que não é propriamente verdadeiro. Com o desenvolvimento da linguagem, as histórias passaram a ser usadas como ilustrações de questões abstratas, isto é, alegorias. Para ele a alegoria é um tipo de analogia ou técnica de colocar em paralelo a linguagem metafórica e a conceitual, ou seja, “a alegoria suaviza as discrepâncias de uma estrutura metafórica conformando-a a um padrão conceitual”.²⁰² A própria idéia de analogia colocada por Frye já guardava o que Frank Kermode iria mais tarde entender como “o hábito da metáfora e da atração gravitacional de co-textos”, isto é, a percepção de que conscientemente ou não estabelecemos analogias com o que já lemos. Essa analogia tem um papel mais destacado na narrativa bíblica e na própria homilia judaica,

“porque a arte do conto hebraico antigo geralmente evita o comentário explícito pelo narrador e ao invés nos incita a ver conexões e mesmo

²⁰¹ LACAN, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: Norton, 1981. p. 44-5.

²⁰² FRYE, op. cit., p. 33.

perspectivas avalificadoras através de uma consciência ou intuição de correspondências entre uma parte da história e outra.”²⁰³

Frye ainda estabelece que mito e literatura são, nesse sentido, inseparáveis e a segunda é descendente direta do primeiro.

Mas há também que ser reconhecida a função social do mito que vai além da literária, pois o mito é aquilo que molda uma sociedade por ela reconhecer a importância e necessidade deste. Em suma: a mitologia, de acordo com Frye, pertence ao mundo da cultura e da civilização, não é uma dádiva, mas uma obra da existência humana.²⁰⁴ E por isso conclui:

*“O homem, ao contrário dos animais, não está nu nem imerso na natureza. Ele está dentro de um universo mitológico, um corpo de pressupostos e crenças desenvolvidos a partir de suas inquietações existenciais. De tudo isso, a maior parte é inconsciente. Isso significa que nossa imaginação pode reconhecer partes desse corpo, quando apresentados na arte ou na literatura, sem que compreendamos o que na verdade reconhecemos. Na prática, o que podemos reconhecer deste corpo de inquietações vem de um condicionamento social e de um legado cultural. Sob este legado deve haver outro, de raiz psicológica; de outro modo seriam ininteligíveis para nós formas de cultura e de imaginação que viessem de fora da nossa própria.”*²⁰⁵

Enfim, de acordo com as visões acima propostas, nota-se que o que foi entendido pela crítica como falha, deslize, incoerência e talvez aproximação do teatro do absurdo trata-se, na verdade, da dissimilitude da tradição judaica aflorando

²⁰³ ALTER, Robert. Especificação Narrativa e Sentido Literal na Bíblia. In: *Anais do Simpósio Internacional Cultura Oriental e Cultura Ocidental: Projeções*. Ríflka Berezín (org.) São Paulo: USP/FLCH/DLO, 1990. p. 84-101.

²⁰⁴ Idem, ibidem, p. 57-79.

²⁰⁵ Idem, ibidem, p. 17.

livremente na peça de Miller. Essa tradição, como nos lembra Inge-Birgitte Siegumfeldt,

*“está enraizada num método de interpretação centralizado no texto, que como um domínio intertextual compartilha muitos dos princípios que regem o pensamento contemporâneo”*²⁰⁶.

Essa estudiosa chama a atenção para o fato de que, na atualidade, já se reconhece que técnicas da interpretação utilizadas na composição e interpretação dos textos sagrados podem ser encontradas na literatura e na crítica literária e que a pertinência dessa característica no âmbito pós-moderno se deve ao fato de muito da tradição religiosa se assemelhar à produção literária mais recente. Assim sendo, é, segundo ela, relevante ter em mente que não é exagero entender que

*“no período pós-moderno, metaficção, pastiche, paródia, justaposição e convergência de gêneros tornaram-se elementos delineadores do modelo atual.”*²⁰⁷

Siegumfeldt ainda conclui o pensamento afirmando que *“a literatura se transformou num domínio lingüístico de citações como o midrash”*²⁰⁸, ponto que Frye já havia marcado há algumas décadas quando disse que:

*“Muitos pontos relevantes da teoria crítica de hoje tiveram origem no estudo hermenêutico da Bíblia. Muitas abordagens contemporâneas da crítica têm raízes obscuras numa síndrome do tipo Deus-está-morto, que também se desenvolveu a partir de uma leitura crítica da Bíblia.”*²⁰⁹

²⁰⁶ SIGUMFELDT, Inge-Birgitte. On the Judaization of Post-modern Theory. In: *Jewish Studies in a New Europe* (Proceedings of the fifth Congress of Jewish Studies, 1994) Copenhagen: Reitzel, 1998. p. 822-30. Há tradução de Alexandre Feldman disponível em SIEGUMFELDT, Inge-Birgitte. Sobre a judaização da teoria pós-moderna. In: *Vértices*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP. No. 8, 2005. p. 65-74.

²⁰⁷ Idem, ibidem.

²⁰⁸ Idem, ibidem.

²⁰⁹ FRYE, op. cit., p. 18.

Robert Alter também tem o mesmo entendimento ao afirmar que “*parece que chegou o ponto de transição na história da crítica, pois a Bíblia, sob um novo aspecto, reocupou a cultura literária*”. E ainda completa seu pensamento dizendo que

“no decorrer das últimas décadas houve uma revivescência do interesse nas qualidades literárias [dos textos bíblicos], nas virtudes pelas quais eles continuam a viver como algo mais que arqueologia”.²¹⁰

A presença dos elementos delineadores e a técnica empregada na composição de *The Creation*, que se vale da múltipla significação presente nos elementos e personagens bíblicos explorados pelo dramaturgo, a tornam mais interessante e acabam por lançar novas perspectivas às análises críticas, tanto literárias quanto dramaturgicas, de modo que a própria peça pode, a partir de tal entendimento, ser considerada uma forma de *midrash* ou a absorção de elementos ou questionamentos provenientes de vários *midrashim* de algumas das primeiras histórias do livro de Gênesis, por meio da qual o dramaturgo “completa lacunas” visando a extrair desse novo relato diferentes ensinamentos e reflexões.

Nesse sentido, não há exagero em reconhecer a força do *midrash* em *The Creation*, tanto pelo fato de a análise da peça estar aqui circunscrita a um ponto de vista literário quanto por demonstrar que Miller recorre a tais elementos também de uma forma literária. Mas, mesmo que seja adotada uma perspectiva mais ampla, ainda assim não há excesso porque, apesar de a palavra *midrash* referir-se primeiramente ao corpo literário, que surgiu e tomou forma em um contexto

²¹⁰ ALTER, *Guia...* cit., p. 12-3.

histórico-cultural durante o período rabínico²¹¹, pensadores judeus modernos concedem ao termo um entendimento mais amplo. Para esses pensadores *midrash* descreve o processo pelo qual o judeu procura extrair significados vivos de suas fontes através das gerações por meio da interpretação criativa.²¹² Dessa forma, o “processo *midráshico*” nunca termina e, mesmo na atualidade, vários judeus não necessariamente “religiosos” no sentido formal, assim como Miller, continuam mantendo uma conexão viva com as fontes judaicas²¹³ que, inevitavelmente, também tratam de questões existencialistas.

Há, em *The Creation*, em algumas passagens, que aparentam ser simplesmente cômicas, profundas preocupações que questionam o propósito do ser humano diante da vida, a busca por valores eternos no sentido de não se limitarem a nenhum grupo ou época (se é que o limite das narrativas e da linguagem permite atingir tal estágio), bem como a nítida desilusão do dramaturgo diante da desumanização, que ele não hesita em ligar ao consumismo. Mas mais do que isso, tais falas provêm de discussões e histórias semelhantes presentes na homilia judaica. Por isso, uma vez que Miller recorre às narrativas bíblicas e do *midrash*, faz-se necessário entender que os fundamentos dessa tradição são enraizados numa técnica interpretativa que se vale de uma linguagem dialógica para retomar os significados dos textos do cânone, não necessariamente à procura de respostas para todas as questões, mas pelo próprio processo em si, que faz parte da cultura judaica e que não deixa de conter certas doses de ironia e provocação, a fim de expor sabedoria.

²¹¹ A literatura *midráshica* reflete principalmente o costume de estudo comunitário durante os períodos dos doutores chamados *Tanaim* e *Amoraim*. O *midrash* dos *Tanaim* é um *midrash haláchico* e exeético, enquanto o dos *Amoraim* é predominantemente *agádico* e homilético.

²¹² FACKENHEIM, Emil. *Gods Presence in History*. New York & London: New York University and University of London Press, 1970.

²¹³ ROSENAK, Michael & COHEN, Jonathan. *The midrash and the Modern World*. Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem. Experimental Edition, 1982. p. 74.

É importante frisar que a tradição moderna, principalmente a ocidental, tende a tomar os textos escriturais como documentos históricos ou objetos estéticos, o que em si dificulta, se não impede totalmente, a compreensão de que as interpretações do *midrash* e das narrativas bíblicas não são proposições que discutam o verdadeiro ou o falso, mas sim meios de participação no diálogo com a *Torá*. Por isso, os *darshanim* (aqueles que se utilizam do *midrash* para investigar os textos bíblicos) se viam (e se vêem) em diálogo mútuo e com gerações passadas.

Portanto, o que resulta dessas interpretações não é, em hipótese alguma, um conhecimento técnico. Ao contrário, surge uma abordagem metodológica cuja chave do entendimento reside na reciprocidade entre texto e história, de um modo que não há conflito de autoridade, porque é o diálogo, como um todo, que tem valor e não as interpretações vistas de modo isolado. Este entendimento é fundamental para se compreenderem os recortes feitos pelo dramaturgo nesta peça que, pela forma que trabalha os conteúdos bíblicos, exige uma visão do conjunto e não de interpretações isoladas. Mais ainda: o idioma lingüístico da Bíblia Judaica e Cristã não pode ser simplesmente reduzido a um idioma metafórico ou poético nem a uma linguagem figurativa ou retórica. Sua complexidade e multiformidade residem no fato de estar enraizado em todos os recursos da linguagem sem se limitar apenas a um deles mesmo quando um é predominante. Mas, deve-se reconhecer que o valor que a linguagem metafórica exerce sobre a narrativa bíblica é profundo, inclusive no sentido de lembrar que não necessariamente por se tratar de mito, fábula, alegoria ou ficção a narrativa deva ser entendida como algo não verdadeiro. Robert Alter alerta para este fato ao falar da literatura de um modo geral lembrando que:

*“O fazer da literatura em toda parte envolve um jogo livre de imaginação, com a língua, usando inventivamente tais elementos como ritmo, repetição, musicalidade, imagética, personagem, cena, ato e símbolo, mesmo quando o propósito do escritor é produzir ‘algo essencialmente mais verdadeiro e mais necessário que a literatura’.”*²¹⁴

Se tal aspecto, aparentemente incongruente, for considerado na transposição realizada pelo dramaturgo em sua comédia, o prisma para abordar tanto personagens quanto extratos das narrativas bíblicas e do *midrash* pode variar e a análise da peça ser feita de modo diferente do até agora empregado pela crítica.

Essa questão de o alegórico ou ficcional, principalmente no texto bíblico, não ser necessariamente uma mentira é uma preocupação muito antiga e pode ser encontrada, por exemplo, no ensaio de Bruns que recorre aos comentários de Fílon por este usar o termo técnico *hyponoia*, literalmente, “*um pensamento mais profundo ou elevado*”²¹⁵ como o equivalente grego da palavra alegoria. Segundo Fílon, este termo “*significa que há mais para se pensar em um nome ou em uma história do que é dito*”²¹⁶ e, portanto, surge a reflexão de que a palavra ultrapassa o limite da própria palavra. Para Fílon:

*“A hyponoia pressupõe uma epistemologia fundamentada na memória, não uma epistemologia de sujeitos, objetos e métodos para certificar sua correspondência.”*²¹⁷

É uma expansão semelhante a esta que pode ser buscada na comédia de Miller

²¹⁴ ALTER, Robert. Imperativos Bíblicos e Jogo Literário. In: *Anais do Simpósio Internacional Cultura Oriental e Cultura Ocidental: Projeções*. Rifka Berezin (org.) São Paulo: USP/FFLCH/DLO, 1990. p. 196.

²¹⁵ BRUNS, Gerald L. Midrax e alegoria: os inícios da interpretação escritural. In: ALTER, Robert. & KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 683.

²¹⁶ Idem, ibidem, p. 683.

²¹⁷ Idem, ibidem, p. 684.

e que permite uma melhor compreensão do todo nela trabalhado. A que profundidade e distância o leitor/espectador será capaz de chegar não é possível prever. Entretanto, fica evidente que quanto mais conhecimento este possuir acerca das narrativas judaicas, mais elementos surgirão e mais conexões poderão ser estabelecidas com a peça.

Por exemplo, se for seguido o pensamento de Frye para quem a Bíblia está enraizada nas características da linguagem e das palavras, pode-se chegar à conclusão de que o mesmo ocorre com as narrativas do *midrash* cujas preocupações e significados se ampliam pela própria relação que essas estabelecem com os relatos, imagens e personagens bíblicos e, portanto, a partir deste entendimento, traçar similaridades, diferenças e pontos de contato com a comédia de Miller.

Aliás, como lembra Bruns, a própria elaboração das escrituras, isto é, da Bíblia Hebraica, já era um processo hermenêutico no qual materiais primitivos foram reescritos e adaptados para se tornarem compreensíveis e aplicáveis a situações posteriores e a elaboração da Bíblia Cristã pode ela própria ser vista como um processo hermenêutico da Bíblia Hebraica de acordo, é claro, com os pressupostos cristãos.²¹⁸ Deste modo, salienta-se que as partes distintas dos textos bíblicos e de suas interpretações se relacionam reflexivamente. O mesmo pode ocorrer quando um leitor/espectador ciente desses elementos percebe no jogo cômico de *The Creation* a inter-relação crítica que Miller estabelece entre a narrativa bíblica e do *midrash* e os conteúdos históricos linguisticamente marcados.

O *midrash*, portanto, por todas as relações até agora apontadas, impede por sua característica dialógica o entendimento das escrituras como peças de museu ligadas a

²¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 668-9.

um passado intangível. Ele demonstra como o texto bíblico ainda nos fala, traduzindo o passado ao presente, do mesmo modo que na tradução de uma língua para outra se procura não apenas transferir o significado de uma palavra (sinonímia) ao localizá-lo no dicionário, mas sim situar essa explicação numa nova estrutura conceitual. Essa estrutura conceitual e significativa se divide no próprio *midrash* em quatro caminhos interpretativos para o entendimento das palavras e narrativas. São eles: o *peshat*, que corresponde ao estudo literal da Escritura; o *remez*, que encontra nexos e traça relações entre palavras e expressões em diferentes pontos do texto bíblico, enfatizando a unidade do conjunto; o *darash*, uma explicação alegórica e, por último, o *sod*, o segredo, o místico que é investigado pela mística judaica, a cabala, característica que reafirma a multiplicidade das leituras e as conexões dialógicas do pensamento judaico.

Assim como o dramaturgo não se limitou ao texto bíblico e se valeu em sua comédia de inúmeros elementos e imagens presentes nessa tradição interpretativa, pode-se inferir que sua preocupação com o contato presente e a resignificação (sinonímia), é permanente em *The Creation* de modo que o diálogo que transcorre no palco acaba sendo secundário diante da miríade de imagens e conexões, isto é, camadas e abordagens interpretativas que podem ser estabelecidas. Frye descreve esse processo na linguagem bíblica quando diz que “o critério de verdade se relaciona com a fonte externa de descrição, ao invés de se relacionar com a consistência interna do argumento”²¹⁹. Essa reflexão expõe, na verdade, a potencialidade das narrativas bíblicas e do *midrash* explorada por Miller e introduzi-

²¹⁹ FRYE, op. cit., p. 37.

da em sua peça. Tem-se, portanto, na peça de Miller, uma hermenêutica da(s) hermenêutica(s) ou uma apropriação das ferramentas literárias da hermenêutica sem que isso apague aquilo que confere força à interpretação homilética e ao próprio texto dramaturgico. Afinal, vale lembrar, como apontado por Wajnberg, que “o midrash é, sobretudo, produção artilosa, labiríntica” que “nas voltas com o discurso sempre espreita o inusitado”.²²⁰

Miller se vale dessa técnica interpretativa e transporta para *The Creation* novos significados que necessitam agora ser reinterpretados à luz de outros elementos que compõem a peça, para assim o conjunto de idéias ser entendido numa nova estrutura conceitual, que não visa apenas ao entretenimento, como normalmente esperado de peças com conteúdo cômico. Ao contrário, de modo semelhante ao que ocorre com as narrativas do *midrash*, a peça parece tentar oferecer soluções a problemas filosóficos fundamentais com os quais a humanidade se tem debatido desde os tempos mais remotos.

Pode-se, conseqüentemente, reconhecer nessa comédia de Miller a forma pela qual Leopold Zunz²²¹ se referiu ao comentário *agádico* quando diz que este também cabe ao homem estudado que não seja um sábio ou doutor da lei e que, por meio dele, novas idéias podem desenvolver-se pelas palavras das antigas escrituras²²², pois o dramaturgo, como homem culto, estava plenamente ciente das implicações do uso bíblico na comédia e se municiou de todos os recursos a ele acessíveis para tentar im-

²²⁰ WAJNBERG, op. cit., p. 22.

²²¹ Leopold Zunz (1794 – 1886) é considerado o fundador da *Wissenschaft des Judentums*, o movimento para o estudo científico do judaísmo. Foi um dos grandes estudiosos modernos a lidar com a *agadá*. Embora publicado em 1832, a monumental história da homilia judaica, *Gottesdienstlichen Vortrage der Juden* é ainda considerada a base fundamental para o estudo acadêmico desta temática. Neste livro, Zunz tenta definir diferenças essenciais entre a *halachá* e a *agadá*, tendo em vista o papel que tinham para os sábios em sua compreensão da *Torá*.

²²² GOTTLIEB, Isaac. *Midrash and Haggadah*. Ramat-Aviv, Tel-Aviv: Everyman's University, 1981.

primir “novas idéias pelas palavras antigas”, como um veículo por meio do qual são levantadas questões fundamentais e sérias.

É importante que fique claro que o reconhecimento desta semelhança não implica, em nenhum momento, que se possa estabelecer equivalência entre o modo rabínico de interpretação narrativa e a técnica literária do dramaturgo norte-americano. O que se procura demonstrar é que o dramaturgo, apesar de não necessariamente vir de um ambiente judaico religioso formal, constantemente recorre a elementos bíblicos desta tradição. Em *The Creation*, Miller reabsorveu esses relatos e os processou em termos interpretativos de um modo que facilmente recorda a literatura do *midrash* no que diz respeito a inserções, tentativas de explicações e preenchimentos de lacunas, processo por ele assumido quando reconheceu o valor literário da Bíblia:

“Foi apenas na faculdade que descobri a Bíblia, mas como uma coleção humana de literaturas fascinantes, escrita por diferentes autores. Sempre anotei questões intrigantes nas margens, como: de onde vinham as pessoas com quem Caím exilado foi viver? Foi isto um engano? Será que o autor do Gênesis esqueceu que não era previsto haver outras pessoas exceto Adão e Eva no Paraíso? Ou ‘Deus’ estava tão velho na hora em que ‘escreveu’ a Bíblia que sua mente divagou?

Aos poucos, entretanto, o fato de os homens terem escrito a Bíblia passou a contar menos, pois o que permanecia era hipnótico. Sempre questioneei o porquê. As histórias são contadas com a economia de diagramas elétricos, talvez seja isso parte da fascinação – você acaba completando as coisas, para criar o que foi omitido.”²²³

Este mesmo valor é evocado em uma introdução ao segundo volume de uma coletânea no qual estão as já mencionadas *The American Clock* e *The Archbishop*

²²³ MILLER, *Timebends...cit.*, p. 558-9.

Ceiling, além de outras duas peças da década de 1980. Nessa introdução²²⁴ há a tentativa de Miller de chamar atenção para o fato de que, embora o texto bíblico seja adotado pela *maioria* que não está acostumada a querer refletir criticamente, ele se constitui num conjunto de textos extremamente rico e capaz de conduzir a diversas interpretações pelo fato de deixar brechas e perguntas que anseiam, se não por resposta, por reflexão.

O dramaturgo ainda reconhece que o pensamento de pessoas com postura crítica que rejeitam o conformismo da *maioria* era certamente o pensamento dos que compuseram esses textos. Hoje, porém, os textos bíblicos, em sua visão, estão distantes das pessoas mais críticas. Este pensamento de Miller, apesar de não muito preciso, pode ser considerado verdadeiro se não forem levados em conta os desenvolvimentos acadêmicos tanto da crítica literária quanto histórica no que se refere à investigação desse conteúdo que, pode-se dizer, moldou o ocidente. Na visão do dramaturgo:

“... provavelmente não haja outro livro no qual as narrativas em grande parte permanecem inexplicáveis. Por que Caim matou Abel? Não há uma resposta direta, apenas aconteceu. Onde Noé aprendeu a construir um genuíno Queen Mary, especialmente se, no mínimo, se considerar que ele vivia num deserto? E se Adão e Eva eram os primeiros e únicos humanos, com que pessoas Caim foi viver no exílio na terra a leste do Éden de modo que esses pudessem amaldiçoá-lo? De onde vieram?”²²⁵

Nota-se, portanto que, mesmo não se referindo ao termo *midrash*, Miller faz perguntas semelhantes às que motivaram as mais diversas reflexões e geraram as mais criativas respostas nas narrativas *midráshicas*. Em outras palavras: Miller

²²⁴ MILLER, *The Creation...* cit., p. xi.

²²⁵ Idem, *ibidem*, p. xi.

reconhece tanto o valor das brechas do texto bíblico quanto uma postura que vise à interpretação e estimule a imaginação para tentar suprir essas lacunas. É exatamente isso que se faz ao longo de *The Creation*.

Para o dramaturgo a literatura hipnótica do texto bíblico é uma literatura de alguns poucos e certamente um modelo de condensação e elipses. Como exemplo, ele diz que “*a completa criação do mundo ocupa menos espaço do que uma receita culinária*”²²⁶. Entretanto, apesar de reconhecer essas qualidades literárias, o dramaturgo não deixa de observar, de modo crítico, que este texto riquíssimo tem servido apenas como forma de dominação da maioria inculta.²²⁷ De qualquer maneira, o que se reconhece nesses posicionamentos de Miller é que ele procurou preencher lacunas de modo que ampliasse cada vez mais as possibilidades interpretativas.

Na realidade, o que ocorre na tradição judaica, e que nessa comédia é explorado à exaustão pelo dramaturgo, é que o sentido literal, que é completamente significante, não é o significado, pois este precisa ainda ser extraído do texto de uma forma que não se limite à decodificação e interpretação de conteúdo, mas de relações nas quais os detalhes das histórias ou dos “fatos” são secundários à “verdade” que se apresenta na moral a que o todo alude com múltiplas relações paradigmáticas e dialógicas.

Para Bakhtin, quem faz a ligação entre significado e significante é o usuário da língua e ela depende da ordem social e histórica, o que fica bem evidente com este texto cômico de Miller. Já para Saussure o signo é dividido em significado e significante, mas Derrida nega essa dicotomia, afirmando que o significado não

²²⁶ Idem, *ibidem*, p. xi.

²²⁷ Idem, *ibidem*, p. xi.

existe em si, isto é, ele precisa ser buscado.²²⁸ As palavras podem, então, segundo este pensamento, ter seu significado expandido. Além disso, ao se tratar do texto bíblico ou da imagética oriunda desta tradição, não é demais lembrar que vários estudiosos literários da Bíblia prestam muita atenção e dão grande importância às palavras-chave temáticas pela quais os sentidos da narrativa são estabelecidos, o que Buber e Rosenzweig descreveram como *leitwörter*, isto é, “palavras condutoras”.²²⁹ Contudo, deve-se lembrar que a expansão não é ilimitada. A fronteira do sentido é variável e fluida, mas sempre existirá e, ironicamente, é o sentido literal que acaba tanto possibilitando a ampliação como definindo o limite da palavra na narrativa. Nas palavras de Alter:

*“A vida da narrativa é inerente à potência do literal e também, paradoxalmente o literal que cria o potencial da narrativa para significar muitas coisas.”*²³⁰

Aliás, essa busca de sentido diz também respeito à questão da verdade ou verossimilhança nos textos escritos que se valem de recursos figurativos e metafóricos. Bruns, por exemplo, aponta que “*uma condição de verdade é simplesmente qualquer condição para uma sentença ser considerada verdadeira*”²³¹. Afinal, tradições e culturas diferentes têm diferentes regras de interpretação e crítica. Segundo Bruns:

²²⁸ Cf. FELDMAN, Alexandre. Memória do Holocausto na obra *After the Fall*, de Arthur Miller. In: *Vértices* no. 3. São Paulo, 2003. p. 39.

²²⁹ Apud ALTER, *Imperativos...* cit., p. 196.

²³⁰ ALTER, *Especificações...* cit., p. 100.

²³¹ BRUNS, op. cit., p. 686.

“Ser orientado para o literal essencialmente significa ser ignorante das múltiplas condições em que nossas sentenças, por figurativas que sejam às vezes, são verdadeiras (ou pelo menos não absurdas).”²³²

Sob esse aspecto, nota-se que o dramaturgo foi muito perspicaz ao se dar conta de que o *midrash* e as diversas técnicas literárias nele empregadas se apresentam em uma linguagem narrativa, cujos conceitos, muito próximos aos da criação literária moderna, propiciam material fértil para a discussão de vários problemas similares aos de cunho filosófico no pensamento ocidental e que permeiam sua obra dramática e literária. *The Creation* desperta atenção exatamente por Miller ter recorrido a esta técnica que amplifica tanto a palavra quanto o evento que ela descreve, valendo-se para isso de uma forma cômica e provocativa.

Porém, não deve restar nenhuma dúvida de que a peça teatral aqui analisada é entendida como elaboração literária e artística e não pertence ao campo histórico nem religioso, mesmo quando se apropria de tais referências em sua composição. *The Creation* não se apresenta como uma substituição das narrativas bíblicas nem se constitui, formalmente, em uma narrativa *midráshica*. Miller recorre a essas narrativas do ponto de vista literário e, de certa forma, rompe tantos conceitos que acaba por deixar o público e críticos despidos de seus recursos formais de análise, o que pode, em parte, explicar o esvaziamento da crítica.

É igualmente importante perceber que a relação que Miller travava com o texto bíblico e com narrativas do *midrash* não era de fé, o que lhe permitiu experimentar e retrabalhar imagens e personagens de acordo com sua visão humanista e existencialista. Houve por parte do dramaturgo o reconhecimento gradativo da im-

²³² Idem, *ibidem*, p. 684.

portância simbólica das narrativas bíblicas e de seus elementos e personagens, o que fez com que tais características e alusões às narrativas bíblicas fossem incorporadas à sua obra de maneira crescente e, por fim, culminassem com a escrita de *The Creation*. Além disso, o fato de Miller reconhecer o valor de se “completarem as lacunas” do que o texto bíblico omitiu endossa sua procura por respostas que são debatidas na própria literatura do *midrash*, aspecto que reflete diretamente sua identidade judaica que, como já demonstrado, está intimamente ligada às narrativas absorvidas no meio social, seja de modo consciente ou não. Por isso é interessante retomar a questão da identidade nesta parte que trata mais especificamente de elementos bíblicos e do *midrash* para enfatizar como ela é compreendida neste estudo.

A identidade é aqui pensada como algo diretamente ligado à questão do discurso e da palavra, ou seja, é um produto da elaboração do discurso. Assim, os limites das tradições narrativas servem como limites das identidades. O aspecto polivalente do texto dramático de Miller destaca o caráter social do discurso e da própria identidade, o que implica reafirmar que ela está submetida a valores históricos e culturais. Ao assumir que a consciência histórica é uma herança da consciência narrativa circunscrita num modelo social, enfatiza-se a dialética da alteridade como caminho de construção da identidade em oposição à tradição antropológica que pensou a identidade como algo individual²³³, o que permite entender os mais diferentes posicionamentos do dramaturgo e os recursos literários por ele empregados, especificamente, os da tradição judaica.

Todavia, deve ficar claro que o fato de Miller ser judeu não significa nada em

²³³ FELDMAN, *Memória...cit.*, p. 39-61.

termos de observações formais ou ritualísticas, sendo isso apenas um ponto significativo capaz de justificar o aparecimento de metáforas provenientes de elementos e personagens da Bíblia Hebraica ou circunscritas nessa tradição ao entendermos que seus “instintos” liberais podem estar enraizados em sua experiência judaica.²³⁴ Mesmo porque, como anteriormente observado, a partir da procura de neutralidade, o próprio dramaturgo, apesar de se posicionar como judeu, nunca limitou seus escritos e suas atitudes às questões unicamente judaicas e oscilou entre mais de um universo cultural, absorvendo e refletindo diferentes identidades.

Essa oscilação também não deve causar estranheza ao estudioso de sua obra, apesar de na narrativa ocidental se tender a narrar o indivíduo como detentor de uma identidade coerente e constante, esquecendo-se de que, conforme o posicionamento adotado, o indivíduo assumirá uma identidade específica, que aqui, no caso do dramaturgo, obrigatoriamente resvala e oscila entre a influência cultural judaica e o mito americano, ou seja, há sobreposição de narrativas e, conseqüentemente, de identidades como conseqüência não apenas do posicionamento adotado, mas da procura de neutralidade facilmente identificável em suas primeiras peças.

Assim, enquanto a identidade judaica é expressa nas obras através de metáforas bíblicas imbricadas à visão existencialista e humanista do dramaturgo, a identidade norte-americana é exposta através de referências feitas à Grande Depressão (1929), ao macarthismo e ao Comitê de Atividades Anti-Americanas, bem como às críticas ao fracasso de uma sociedade pautada pelo consumismo, visão de lucro e busca do sucesso.

Mesmo não discutindo abertamente todas essas temáticas, Miller, dramaturgo judeu americano, está, na verdade, em *The Creation*, discutindo três questões

²³⁴ FELDMAN, Alexandre. Elementos Bíblicos nas peças de Arthur Miller. In: *Vértices* no. 4. São Paulo: Humanitas, 2003. p. 171.

principais, uma dirigida para cada ato da comédia. Cada uma dessas questões é muito semelhante às encontradas no *midrash* e é interessante notar como elas, contextualizadas na peça, carregam marcas identitárias do dramaturgo, ao mesmo tempo em que retomam alguns desses temas de seu cânone.

Essas perguntas não apareceram na primeira edição nem na coletânea da qual foi extraída a versão utilizada neste estudo, apenas em uma edição simplificada que veio a ser editada depois do lançamento da peça e cujas explicações e comentários podem auxiliar na compreensão de como a preocupação do dramaturgo recaía sobre a procura de inteligibilidade para o mal, a conscientização e a responsabilidade. Aliás, os questionamentos presentes nessa versão adaptada são, de acordo com o editor, três perguntas sobre o dilema humano.²³⁵

Para o primeiro ato é proposta a pergunta “*Se Deus criou tudo e tudo é bom, por que então criou Lúcifer?*”²³⁶; tentando, a partir dela, justificar o mal no mundo. Já a segunda, está voltada para o questionamento de se o mal é algo inato indagando: “*Há algo no modo em que nascemos que faz com que queiramos que o mundo seja bom?*”²³⁷ Nesse ato Eva está grávida e dá à luz Caim, e é sempre observada atentamente por Lúcifer e a problemática da hereditariedade vai ganhando forma. Já a última proposição resvala na discussão acerca da justiça e acaba sendo um complemento da segunda. Nela Miller confronta diretamente a responsabilidade humana independentemente da presença divina com a pergunta “*Se todos os homens*

²³⁵ MILLER, Arthur. The Creation of the World and Other Business. In: *The Best Plays of 1972-1973*. (Ed.)Guernsey Jr., Otis L. New York-Toronto: Dodd, Mead & Company, 1973. p. 193-210.

As sinopses editadas sob o selo *The Best Plays* são normalmente compiladas a partir das versões finais dos *scripts* dos diretores que, às vezes, variam um pouco da versão publicada. No caso desta comédia, a pedido de Arthur Miller, a versão simplificada não foi preparada a partir do *script* da produção realizada na Broadway, mas de uma versão publicada em *Dramatists Play Service*, que o dramaturgo reconhecia como a versão “oficial” desta peça.

²³⁶ Idem, ibidem, p. 194.

²³⁷ Idem, ibidem, p. 202.

querem justiça, por que continuam a criar injustiça?”²³⁸ Todas essas questões manifestam o problema da moderação ou equilíbrio entre liberdade e justiça absolutas. E funcionam como referências porque o cerne desta obra está no entendimento de que o ser humano, na visão existencialista que tanto influenciou Miller, quando encontra sua voz, deve precaver-se contra o constante desejo de fazer o mal. Assim sendo, a comédia não apenas trabalha elementos bíblicos e conceitos existencialistas; ela os entrelaça de modo ímpar capaz de mantê-los conectados e perfeitamente identificáveis e distintos.

The Creation é, nesse sentido, uma obra que discute conceitos filosóficos que se encontram num terreno pantanoso. Desse modo, entra inevitavelmente na questão do mito presente no relato bíblico e, com inserções maliciosas e provocativas, aborda a questão da hereditariedade que resvala na sexualidade. Afinal, a idéia de culpa será transmitida de geração a geração e o ato sexual, sendo visto como sagrado ou profano, representa a possibilidade dessa continuidade.

O termo sexualidade deve ser compreendido no texto de Miller de um ponto de vista mais amplo e tem de necessariamente abarcar o que o dramaturgo denomina de “*a questão que travamos com os deuses*”²³⁹. Isto é, quando as imagens de Deus ou de Lúcifer surgem no palco, a preocupação mútua é a união familiar e não a criação propriamente dita dos homens. Lúcifer quer que a inocência seja abrandada para poder abrir caminho para que Deus tenha netos. Na verdade, tal visão irônica de Miller contradiz um relato do *midrash* que narra o ciúme que Satã sentiu ao saber da existência do primeiro homem.²⁴⁰ De qualquer forma, Miller propõe uma relação

²³⁸ Idem, *ibidem*, p. 205.

²³⁹ PORTER, Thomas E. Strong Gods and Sexuality: Guilt and Responsibility in the Later Plays of Arthur Miller. In: *American Drama*, vol. 6, n. 1, Fall, 1996. p. 96-7.

²⁴⁰ GINZBERG, Louis. *The Legends of the Jews*. Vol. one: From the Creation to Jacob. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998. p. 62-64.

familiar que se assemelha à que Willy Loman tentava reconstruir, à que Joe Keller tentava manter ou à que John Proctor havia perdido.

Miller já se havia referido em diversos ensaios a forças que em *The Creation* são personificadas nas figuras de Deus e Lúcifer como o poder dos “grandes deuses” e as “leis ocultas do destino”. Tal asserção não está endossando nenhuma ortodoxia religiosa, o que ocorre é que o dramaturgo se vale de uma linguagem mística e fantasiosa para conferir uma dimensão personificada a essas forças incontroláveis e trágicas. Ele não as vê simplesmente como forças da natureza, mas leis que se aplicam sobre os homens. O que está em jogo é como os seres humanos lidam com elas. Essa personificação é ambígua e traz muitas dificuldades que, não raro, podem tornar o texto aparentemente incongruente, pois atraem, segundo Thomas Porter, a imagem de deuses da fertilidade que nas sociedades antigas aparecem na fase de transição de uma cultura pastoril para uma cultura agrícola.²⁴¹ Ponto que reafirma a profunda intersecção que o dramaturgo estabeleceu com o texto bíblico e as informações a ele complementada pelos estudos hermenêuticos, exegese e pela crítica histórica e literária.

Assim, o velho conflito entre culturas antigas, a pastoril versus a agrária, que o relato bíblico narra, é, na peça de Miller, substituído por uma batalha de irmãos que lutam pelo amor e pela aprovação e admiração dos pais.

Eva ama mais a Abel do que a Caim, Deus prefere as oferendas de Abel às cebolas de Caim. E Caim, furioso e enciumado, abatido pela injustiça, mata o irmão pelo desejo de ser amado, não apenas por Eva, que em si já carrega a idéia de vida no próprio significado do nome em hebraico, mas por Deus. E, o que torna tudo isso

²⁴¹ PORTER, op. cit., p. 96-7.

mais interessante é que, apesar de recorrer a questões semelhantes que brotam nas narrativas do *midrash*, Miller não se desvincula da relação familiar que sempre esteve presente em suas peças. Ao contrário, mesmo no início de *The Creation*, não apenas a relação que Deus estabelece com Adão, mas a que é estabelecida com Lúcifer, também é uma relação entre pai e filho. E a ignorância acerca da diferenciação entre o bem e o mal é o que impossibilita que a relação seja pacífica. Lúcifer quer despertar o conhecimento no ser humano enquanto Deus quer a inocência. Lúcifer diz oferecer a liberdade, Deus a paz, pois a inocência impede o homem de conhecer o mal, a dor e a morte. Entretanto, todo este pensamento está atrelado à questão sexual, pois, caso a inocência prevaleça, Deus não terá netos. Portanto, segundo Porter, a versão milleriana da Criação resulta não apenas da infeliz escolha de Eva e Adão, mas da discordância na esfera divina e ambas têm a sexualidade como ponto de partida.²⁴²

A força da sexualidade, estigmatizada como algo ruim, repulsivo por alguns dos outros anjos é, na verdade, a fonte de paixão que há entre marido e mulher. Ainda, de acordo com Porter, a família primeva da peça de Miller, igualmente à do relato bíblico, está em linha com cosmogonias arcaicas. Como dois grandes exemplos desta sintonia é possível citar tanto o *Enuma Elish*²⁴³ quanto a mitologia grega com as trapaças de Zeus.²⁴⁴

No segundo e terceiro atos o conflito divino será gradativamente transferido para a esfera humana. O movimento do céu para a terra e o desejo de Lúcifer de matar a criança, que está no ventre de Eva, são a primeira indicação do homicídio

²⁴² Idem, *ibidem*, p. 99.

²⁴³ Mito babilônico/mesopotâmico da Criação do Mundo. Trata-se basicamente de um mito que retrata as estações do ano. O assunto é abordado em PRITCHARD, James Bennett. *Ancient Near Eastern Texts*. Princeton: Princeton University Press, 1969.

²⁴⁴ Porter, *op. cit.*, p. 99.

que se anuncia, isto é, também é possível verificar como o texto dramaturgico entrelaça a questão sexual ao homicídio. Desse modo, a batalha entre pai e filho é perpetuada pela sexualidade e pela procriação para, na seqüência, dar espaço à rivalidade entre irmãos baseada na relação de amor e ódio, culpa e punição.

Mas a questão da sexualidade ultrapassa os pontos acima comentados. Ela, na verdade, resvala na própria religiosidade. Miller conecta na peça a questão sexual com o amor divino de maneira explícita e isso fica mais claro na fala em que Lúcifer discute modos de abrandar a inocência para fazer com que Adão perceba a genitália feminina e realize o ato sexual.

LÚCIFER: Bem, simplesmente – se deseja que ele a penetre, no lugar certo, e fique lá o tempo suficiente, terá de caprichar um pouco mais nessa parte.

DEUS: Não vou refazer essa mulher.

LÚCIFER: Não há necessidade. O que estou querendo dizer é que sexo tem de ser algo não apenas bom, mas – excepcional. Nesse exato momento ele está cutucando o nariz. Em outras palavras, tem de cravar a atenção dele naquele lugar.

DEUS: Como faria isso?

LÚCIFER: Bem, vamos dar uma pensada. Qual é a coisa que o faz parar, seja lá o que ele esteja fazendo, e prestar atenção?

DEUS: O quê?

LÚCIFER: Você, Senhor. Assim que Você aparece, ele, por assim dizer, fica ereto. Dê ao sexo a mesma forma de santidade, o mesmo tipo de esperança que jamais é desencorajada e nunca completamente preenchida, o mesmo medo de ser rejeitado. Faça com que sinta com relação a sexo o mesmo que sente com relação a Você. E você está – unbeschreiblich! Entre tal promessa elevada e o terror mortal, ele não será capaz de pensar em outra coisa.

Até mesmo Deus chega a esta conclusão na peça, ou seja, ele reconhece que a maior expressão de amor que recebeu de Adão e Eva ocorreu no momento em que realizavam o ato sexual.

DEUS: Jamais esquecerei a primeira vez que percebi o que significava para eles. Foi a primeira vez que Adão a deitou e penetrou nela. Ela fechou os olhos, e começou a respirar tão profundamente que pensei que ela tivesse desmaiado, ou morrido, ou explodido. De repente ela gritou: “Oh meu Deus!” Nunca escutei Meu nome ser tão genuinamente louvado.

É interessante pensar tanto o aspecto fálico quanto a idéia de que para Freud a sexualidade é percebida pelo ser humano como algo visual, pois, diferentemente dos animais, a postura ereta permite a visualização dos órgãos genitais. Se tal ponto for considerado durante a análise da comédia de Miller, a ingenuidade de Adão estará sendo mais uma vez reforçada. Esta ingenuidade é desafiada por Lúcifer que tenta convencê-lo de que a parte de seu corpo que representa a divindade está sendo esquecida e não sendo louvada. Isto é, ao estabelecer o caráter divino do pênis, atribui-se no texto o poder de semear a vida ao homem ao mesmo tempo em que quebra um tabu ao relacionar diretamente Deus ao órgão sexual masculino.

LÚCIFER: Com certeza. Agora escute com atenção, porque o que vou dizer é muito importante e tenho de partir a qualquer minuto. Vocês já sabem por que Deus colocou vocês nesse jardim maravilhoso.

ADÃO: Para louvar todas as coisas.

LÚCIFER: Certo. Agora o que me diriam se dissesse que estão deixando muitas coisas de lado?

ADÃO, chocado: Oh, não! Louvo absolutamente todas as coisas.

LÚCIFER, apontando para o pênis dele: E o que você me diz disso aqui? Você O louva por isso?

ADÃO, olhando para baixo e para si mesmo: Bem, não em particular, mas eu incluo isso.

LÚCIFER: Mas como você pode fazê-lo se não sabe para que isso serve?

EVA: Ele faz xixi com isso aí.

LÚCIFER: Xixi! Isso é tão incidental que nem vale a pena mencionar.

Para Adão: Você não tem a mínima idéia, tem?

ADÃO: Bem... ah...

LÚCIFER: Então?

ADÃO: Estou apenas imaginando, mas isso faz às vezes com que me sinta

–

LICIFER: Sinta o quê?

ADÃO: Bem... meio exibido.

LÚCIFER: Adão! Deus te fez à Sua imagem dando-lhe Seu próprio corpo. Como você se atreve a recusar entender a melhor parte dele?

Você tem de comer esta maçã agora.

É interessante pensar que o contraponto ocorre quando Miller destaca o momento em que Eva toma ciência de que não possui o órgão genital masculino (castração) e pergunta a Lúcifer se algo crescerá mais tarde. O demônio lhe oferece o conhecimento em oposição à ingenuidade e esse conhecimento despertará nela o apetite sexual.

EVA: Há apenas uma coisa que gostaria de saber se você pode me dizer.

LÚCIFER: Adoro perguntas, minha querida. O que é?

EVA, ela olha para sua parte inferior, apontando: Por que ele tem aquela coisa e eu não?

LÚCIFER: Não é engraçado? Sabia que ia fazer essa pergunta.

EVA: Bem, quero dizer, será que vai crescer mais tarde?

LÚCIFER: Nunca.

EVA: Por quê?

LÚCIFER, oferecendo sua maçã: Dê uma mordidinha, Eva, que tudo irá se esclarecer.

Após comer o fruto proibido, Eva será tomada por uma excitação sexual semelhante à de Adão quando em contato com Deus. Adão e Eva reconhecem a

nudez e a sexualidade a partir do momento em que experimentam o conhecimento. Eva se iguala a Deus.

EVA: É maravilhoso! Por favor, uma mordida, uma mordida!

ADÃO: Mas Deus disse –

EVA: Eu sou Deus.

ADÃO: Você é o quê?

EVA: Ele está em mim! Ele estará em você! Nunca havia me sentido assim! Sou a melhor coisa que já existiu! Olhe para mim! Adão, você não me vê?

Entranto, há a necessidade de não se achar que Miller seja o criador de tais conexões sexuais, pois a própria palavra Éden em hebraico carrega uma idéia de prazer que pode até mesmo ser sexual quando tomada, por exemplo, a derivação *edná*, cujo significado é, segundo filólogos, “umidade abundante”, o que faria com que a palavra permitisse de imediato duas interpretações distintas: uma mais diretamente ligada a fisiologia sexual feminina²⁴⁵ enquanto a outra estaria vinculada à imagem do Éden como um jardim ou oásis, lembrando ainda que os redatores do texto viviam em uma região semidesértica, o que altera significativamente o valor do objeto pensado justamente por ser ele uma sobreposição às imposições da natureza.

A sexualidade evocada nos primeiros capítulos de Gênesis também está presente nas histórias do *midrash*. Seja nas que comentam a respeito de Lilith, a suposta primeira mulher de Adão, bem como as que narram os relacionamentos sexuais entre Eva e o demônio. Isso pode comprovar que a existência de um tema aparentemente gratuito, vulgar e sem sentido na peça de Miller, permite produzir

²⁴⁵ Cf. ALTER, *Imperativos...* cit., p. 198.

uma ou mais alusões que podem atingir um grau cômico tanto nas amarrações a serem feitas com o texto bíblico quanto em sua interpretação exegética.

Mesmo não tendo apontado todas as características em relação à sexualidade aqui elucidadas, Porter deixa claro em seu ensaio um ponto que outros críticos não chegaram a mencionar. Ele reconhece o excesso de informação presente na peça, seja na relação que pode ser estabelecida com os relatos do *midrash* ou com outras peças do dramaturgo. O crítico vê que a maior falha da peça, apesar de toda a riqueza de elementos das mais diferentes fontes e pensamentos, está no fato de Miller não ter alcançado seus objetivos com o uso do mito, principalmente se o público não estabelecer conexões como as aqui apresentadas. Miller explora essas tensões sem solucioná-las e, nesse sentido, apesar de não haver uma solução única, desaponta aqueles que procuram encontrar um conforto na peça. Aliás, o grito de Adão no final, seu lamento e pedido de misericórdia envolvem o dilema de compaixão universal que Miller se recusou a oferecer. O que ocorre e é lembrado por Porter é que as peças de Miller não recorrem à esperança como uma solução. Ao contrário, impõem uma tensão que vai para além do discurso e do teatro propriamente ditos, penetrando na consciência individual de modo a deixar o leitor/espectador desconfortável.

Ao entrelaçar as forças da narrativa bíblica, elementos e fragmentos do *midrash*, bem como discutir o desejo humano, a responsabilidade e a culpa, a peça de Miller oferece, de fato, um Éden diferente daquele Paraíso bíblico, pois inclui o desejo da serpente, as proibições de um Deus-pai inseguro, a escolha, a desordem e o mal e, justamente por não haver nenhum conforto diante de tantas tensões que são levantadas na comédia, tem-se a impressão de que a peça termina sem dar as explicações e soluções para os fatos levantados. Mas, o próprio Porter reconheceu

que a falta de explicações e conforto é resultado do esforço de Miller por mostrar a verdade, a realidade.²⁴⁶ Portanto, a partir deste prisma, o desconforto ao final pode ser entendido como algo esperado, afinal o texto da peça se transforma em uma exegese crítica multifacetada de uma parcela da condição humana, histórica e lingüística, no século XX.

É também conveniente notar, como já mencionado, que a peça, apesar de seu título enfatizar a criação do mundo, trata muito mais dos “outros negócios” do que da Criação propriamente dita. A comédia de Miller dá prosseguimento e daí o termo duplamente irônico e sagaz “*Other Business*” que representa a conseqüência da Queda e o resultado catastrófico do desentendimento entre os dois irmãos que culminará no homicídio.

Se analisada comparativamente ao relato bíblico, é possível verificar que o diálogo entre Deus e Adão que ocorre no início da peça se passa no sexto dia da Criação, pois o homem já havia sido criado e a mulher ainda não.

Uma das únicas referências à Criação surge dos sons dos animais citados na rubrica inicial, animais que não fazem parte do relato bíblico como, por exemplo, focas, porcos e macacos. Entretanto, nota-se que, se por um lado eles foram colocados visando a extrair o riso precisamente por se afastarem das imagens bíblicas, por outro, o jogo de cores, as árvores douradas, a pele do homem com sombras listradas e manchadas, a videira, o corvo, bem como o figo que o homem mastiga preguiçosamente, estão todos ligados a idéias e imagens presentes em histórias do *midrash*.

Por exemplo, nas histórias da homilia judaica o figo é apresentado como o fruto da Árvore do Conhecimento, já em *The Creation* é o primeiro alimento de Eva

²⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 108.

que também será a responsável pelos questionamentos. Não à toa, sua primeira fala na comédia é “*Por quê?*” e o primeiro alimento a ela ofertado ironicamente por Adão é um figo. Se tal fruto for visto isoladamente pode apenas comportar uma característica cômica por se opor ao imaginário popular que o representa como uma maçã, mas, se for associado à visão de que em relatos do *midrash* o figo é o fruto proibido, surge um novo prisma para a análise.

Com relação às manchas, vale lembrar que nos relatos *midráshicos* a pele do homem durante a permanência no Éden era diferente da pele que conhecemos, pois ele era ainda meio anjo.²⁴⁷ O corvo, por sua vez, aparece diversas vezes, mas a mais marcante é quando, antes da criação do homem, já havia recebido a ordem divina de alimentar Elias, que viria a ser um dos mais importantes profetas.²⁴⁸ O destaque se deve ao fato de mostrar a despreocupação temporal, ou melhor, por transmitir a idéia de que Deus conhece as coisas de antemão e a seqüência cronológica a ele não se aplica, fenômeno que se repete inúmeras vezes nas narrativas do *midrash* e que especificamente no caso de Miller vai estar associado com a ruptura de tempo presente em *The Creation*.

O diálogo na obra de Miller tem início quando Adão cumprimenta Deus como se fossem bons amigos. Diferentemente das histórias do *midrash*, não há nenhuma referência na obra de Miller a um Adão ou uma Eva feitos como rascunho antes de a divindade criar o Adão e a Eva definitivos. Tal ponto deve ser destacado, pois no decorrer da peça fica evidente que o dramaturgo trabalha a questão do desconhecimento divino demonstrando suas incertezas e inseguranças. Caso tivessem sido exploradas as narrativas *midráshicas* que relatam a criação de um primeiro

²⁴⁷ GINZBERG, op. cit., p. 50.

²⁴⁸ Idem, ibidem, p. 51.

homem e de uma primeira mulher, talvez mais ênfase pudesse ter sido dada ao desconhecimento de Deus. De qualquer forma, as inúmeras conexões estabelecidas pelo autor já são mais do que suficientes e, se ele tivesse recorrido ao *Adne Sadeh*, isto é, ao rascunho de Adão, cuja forma era semelhante à do homem posteriormente criado, mas que estava ligado à terra por meio de um cordão umbilical que o mantinha vivo²⁴⁹, isto apenas reforçaria a característica de Deus não ter certeza de sua criação. Entretanto, é possível identificar no Adão criado por Miller um homem ainda não completamente pronto, o que em si também pode indiretamente evocar a imagem acima.

Outro destaque da influência de histórias do *midrash* que aparecem na peça de Miller e que não estão presentes em Gênesis diz respeito ao fato de Adão e Eva poderem escutar os sons dos fenômenos naturais como o nascer e o pôr-do-sol e os sons como, por exemplo, do pessegueiro que chora devido ao galho quebrado. Ao serem expulsos do Éden, Adão e Eva perdem este contato com a natureza que é relatado nas narrativas do *midrash* e transposto para a comédia.

Vocês tinham de ter poder, e o poder está em vocês agora,

Mas não mais o Éden. Ouça, Adão. Ouça, Eva.

Conseguem escutar a noite cair?

ADÃO – surpreso, levanta a mão: *Por que... não!*

DEUS: Podem escutar o barulho das sombras sobre as folhas?

EVA, com imenso sentimento de perda e desejosa de saber: *Não!*

Deus dá as costas, magoado, ereto.

EVA: Onde está a voz das trutas conversando no rio?

ADÃO: Onde está o som dos passos dos anjos andando pelas videiras?

²⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 31.

Os sonhos que Eva tem com Azrael, o anjo da morte, e que vão dando indicações do homicídio que está prestes a ocorrer também estão diretamente associados a narrativas do *midrash*. Aliás, nos sonhos de Eva na peça de Miller, Lúcifer é pai de Caim, ambos mantêm relações sexuais muito intensas e o sangue e a morte são também anunciados pela sexualidade. Um espectador/leitor familiarizado com as narrativas do *midrash* e suas imagens percebe de imediato os elementos que formam o mosaico de idéias criado por Miller e que foram extraídos desta tradição interpretativa.

Ele tenta abrir as pernas dela. Ela olha com incerteza para o rosto dele, enquanto tenta se livrar de suas mãos.

EVA: Anjo, tenho medo!

LÚCIFER: Agüente firme! Ele está sobre ela, tentando obrigá-la a se deitar.

EVA: Não acho que posso fazer isso!

LÚCIFER: Abra, sua cadela! Ele tenta violentamente abrir as pernas dela; ela se solta, arrastando-se pelo chão.

EVA: Eu não posso! Não devo! Não vou! Sexualmente enfurecido, ele se impulsiona sobre ela. *Eu quero ele!* Adão se vira. Lúcifer sai do campo de visão dela de modo que ela fica olhando o espaço vazio, segurando a barriga. Em resumo, ela acabou de acordar de um sonho. O dia está amanhecendo. *Onde estou?* Escuta-se o balido de carneiros.

Um ponto em que tanto o texto bíblico, o *midrash* bem como a peça *The Creation*, concordam diz respeito ao fato de ser o homem quem dá nome às coisas do mundo. Aliás, como já mencionado, numa das narrativas *midráshicas* o ciúme que Satã sente de Adão surge justamente do fato de o anjo caído, assim como os outros anjos, ser incapaz de nomear as coisas. Essa questão do nome atravessa a carreira do dramaturgo e adquire especial valor se for novamente recordada a luta de John

Proctor por manter o nome, ou seja, o reconhecimento de que o nome confere sentido e identidade. Por isso, quando Proctor opta pela morte para manter o nome, esse seu ato revela a necessidade de preservação da verdade de si mesmo e dos outros. E, como lembra Williams, “*esse sentido de comprovação pessoal por meio da morte constitui o último estágio da tragédia liberal*”.²⁵⁰ Afinal, o nome dado às coisas revela como uma determinada cultura descreve sua realidade, por isso, novamente retornamos à ênfase na palavra. Ginzberg, no prefácio ao primeiro volume de *The Legends of the Jews*, também toca neste ponto:

*“Como o nome de um homem a ele adere, do mesmo modo o homem adere aos nomes. Para os primitivos o nome era parte da essência de uma pessoa ou objeto e mesmo em estágios mais avançados de nossa cultura, os julgamentos a respeito das coisas não são apenas feitos de acordo com os fatos que se apresentam, mas de acordo com os nomes ou termos pelos quais são chamados.”*²⁵¹

Aliás, o próprio texto dramaturgico deixa claro já no primeiro ato, isto é, bem antes da expulsão do Éden que a autoridade do homem, especificamente de Adão, vem da palavra, isto é, da capacidade de nomear as coisas.

EVA: Oh, sim. Posso fazer uma pergunta –

ADÃO: O quê?

EVA: – o que você faz durante o dia?

ADÃO: Bom, até bem recentemente vinha nomeando as coisas. Mas agora isso está praticamente acabado. Vê aquilo lá em cima? Ela olha para o alto. Chamei aquilo de romã.

EVA: Rô o quê?

ADÃO: Romã.

EVA: Aquilo não se parece com uma romã.

²⁵⁰ WILLIAMS, *Tragédia...* cit., p. 141.

²⁵¹ GINZBERG, op. cit. p. xxi-xxii.

ADÃO: Claro que é uma romã. Ele colhe uma para ela. Tome, coma uma, você verá. Quando você cospe as sementes se parece com “romã, romã, romã.” Ela morde e ao cuspir as sementes. Rmã, rmã, rmã...

EVA, mastigando e cuspidando sementes: É... você tem razão, você está certo.

ADÃO: Assim é melhor.

Não se pode ainda esquecer que na relação identitária estabelecida com o nome está também presente a vinculação entre pais e filhos e retoma, nesse sentido, a questão da hereditariedade e do peso do passado recorrendo-se à própria narrativa presente em Gênesis, pois durante todo o relato da criação há o predomínio da palavra de Deus. O Deus bíblico cria a luz e a ordem e o faz por vontade por meio da palavra e, portanto, sua palavra é um evento. É nessa característica da palavra que a divindade e o homem estão próximos, pois é o homem que nomeia o mundo criado pela palavra.

O dramaturgo procura, como definido em uma entrevista a Centola, deixar claro que suas personagens se definem, assim como ocorre no texto bíblico, pela palavra.

“Você sabe, o relato bíblico diz que no princípio havia a palavra. Eles [os personagens] estão tentando se nomear; estão tentando se identificar (...)”²⁵²

Enfim, é possível perceber que no decorrer do diálogo vários elementos que são discutidos entre Deus e Adão, Eva, Lúcifer, Caim e Abel e os anjos vão sendo carregados das características e influências absorvidas das narrativas do *midrash*.

²⁵² CENTOLA, Steven R. Just looking for a Home: A Conversation with Arthur Miller. In: *American Drama*. No. 1 Vol. 1. Cincinnati: University of Cincinnati, 1991. p. 94.

Um ponto já comentado nesta pesquisa e que pode ser retomado como exemplo é o momento em que Deus diz ter criado Adão de uma sobra de barro após ter feito o chimpanzé. O embate entre a teoria evolucionista e criacionista é nítida, mas do ponto de vista de elementos oriundos da homilia judaica destaca-se o fato de que o personagem Adão foi feito com barro e foi criado pelas mãos de Deus, isto é do mesmo modo que na narrativa do *midrash* na qual o homem foi o único ser criado pelas mãos divinas.²⁵³ Nesse sentido o toque de Deus está apenas no ser humano que foi feito a sua imagem e semelhança.²⁵⁴

Retomar tal exemplo é importante para demonstrar como uma pequeno trecho possui múltiplas significações que podem ser percebidas de maneiras isoladas ou em conjunto. Obviamente que, quanto mais elementos o espectador/leitor da peça conhecer, mais capacidade terá para perceber a riqueza do texto e as múltiplas intertextualidades e sobreposições.

Por fim, todos os exemplos aqui citados corroboram a tese de que as histórias do *midrash* forneceram elementos que foram retrabalhados pelo autor de modo que ele pudesse, recorrendo a personagens e acontecimentos bíblicos, expor sua visão crítica, buscando no mito e inspirado pelo pensamento existencialista um denominador comum para a violência e a maldade.

Do começo ao fim da peça há incontáveis elementos e referências às narrativas do *midrash* e ao relato bíblico. Algumas vezes o autor é fiel às histórias enquanto em outras propositadamente contraria idéias nelas presentes. Miller introduz o elemento

²⁵³ GINZBERG, op. cit. p. 49.

²⁵⁴ No final do relato bíblico da Criação parece haver um coroamento do homem diante da natureza e dos outros animais por sua proximidade de Deus. É interessante notar que a questão da imagem de Deus é muito problemática, pois além de não haver uma imagem desse Deus, o frasear em hebraico (*betsalmenu kdmutenu*) carrega uma idéia de similaridade e não de cópia. O tema é amplamente abordando em BOMAN, Thorleif. *Hebrew Thought Compared to Greek*. New York/London. WW. Norton & Co., 1960. p. 109-13.

cômico em um texto dramatúrgico já carregado de imagens e narrativas bíblicas de um modo mimético, isto é, pretendendo, assim como ocorre nos textos judaicos, eliminar ou, pelo menos, atenuar a contradição aparente entre as leituras literal e figurativa desses mesmos elementos que continuamente se sobrepõem em seu texto. Isto é feito sem esquecer que a matriz de todas as possibilidades interpretativas ainda mantém seu vínculo no mundo da história e da cultura da palavra escrita. O mais importante é, portanto, o reconhecimento da força e do impacto que estas narrativas exercem sobre sua comédia, principalmente a imagem que o dramaturgo confere a Caim, que, por sua expressividade no conjunto da obra de Miller, é tratada à parte, a seguir.

Irmãos de Caim

*E disse o Eterno a Caim: “Onde está Abel, teu irmão?”
 E disse: Não sei, acaso o guardião de meu irmão sou eu?
 E disse: “Que fizeste? A voz do sangue de teu irmão
 está clamando a Mim desde a terra.
 Bereshit / Gênesis IV: 9-10. Torá. A Lei de Moisés.*

A partir dos anos 1960, mais precisamente com a peça *After the Fall*, Miller travará de forma mais aberta uma batalha entre continuidade e descontinuidade do passado recorrendo a imagens do Holocausto, isto é, o genocídio sistemático perpetrado pelos alemães e seus colaboradores contra os judeus e outras minorias durante a Segunda Guerra Mundial. O dramaturgo busca expandir as múltiplas significações ou a falta de sentido deste horrendo fato histórico através da “universalização do Holocausto”²⁵⁵, ou seja, ampliando o alcance significativo de tal acontecimento histórico com o intuito de demonstrar que este genocídio premeditado, industrializado e levado a cabo no seio da civilização ocidental, feriu muito mais do que os povos diretamente atingidos pela catástrofe. O que aconteceu lá (no tempo e no espaço) exige de todos que repensem os conceitos de humanidade, da linguagem e da palavra. A universalização tem para Miller este sentido mais amplo e, por meio dela, surge em suas obras a figura de Caim como uma metáfora recorrente e necessária. Caim, como reflexo do mal, espelha nas obras de Miller o nazista que clamando inocência ameaça toda a estrutura humana. É esta imagem que brota de modo menos aparente, de forma embrionária, por exemplo, em *All My Sons*, *Death of a Salesman* e *The Price*, e de modo mais direto nas peças de 1964, vindo por completo à superfície em *The Creation* juntamente com outros elementos e metáforas bíblicos. Nesta fase, a judaicidade se torna para Miller um sinônimo de humanismo ocidental e os elementos bíblicos operam como símbolos dessa

²⁵⁵ MEYER, op. cit., p. 245.

“universalização”, principalmente pelo fato de o dramaturgo recorrer ao livro de Gênesis e ater-se a imagens universais da Criação, da Queda e do fratricídio.

A importância do entendimento do fratricídio e da figura de Caim passa necessariamente pelo modo como o dramaturgo apreende o papel desse personagem bíblico. Para Miller o assassinato de Abel cometido por Caim é a primeira história verdadeira da Bíblia porque, antes desse episódio, há apenas um Paraíso descaracterizado. Nesse Paraíso havia paz porque o homem não possuía consciência de si próprio.²⁵⁶ Partindo de tal perspectiva o dramaturgo trará à tona a idéia de que Caim optou pelo homicídio de forma consciente. Caim representa a violência contra o irmão e, neste sentido, é uma personagem que sintetiza o resultado do não reconhecimento do próximo, da mediação e da responsabilidade que temos diante dos outros. É uma metáfora carregada que evoca a reflexão sobre idéias humanistas sempre presentes em suas peças.

Na Bíblia Hebraica, a Criação do Mundo é um evento histórico, sem necessariamente pertencer a alguma categoria científica, ou seja, não se trata, segundo Thorleif Boman, de uma cosmogonia, mas sim do início da história.²⁵⁷ Miller desafia esta premissa ao reconhecer apenas no homicídio o início da história e ao alinhá-lo ao crime nazista.

Nas peças nas quais os elementos bíblicos afloram e em que direta ou indiretamente a temática da barbárie nazista é abordada, Miller lança a reflexão acerca de nossa “cumplicidade com Caim”, isto é, de nossa cumplicidade com o mal, lembrando-nos que “*somos irmãos não apenas das vítimas, mas dos nazistas*”²⁵⁸.

²⁵⁶ FELDMAN, *Representação...* cit., p. 126.

²⁵⁷ BOMAN, Thorleif. *Hebrew Thought compared with Greek*. New York/London: W.W. Norton & Co, 1960. p. 171-2.

²⁵⁸ MILLER, *The Theater...* cit., p. 186-7.

Aliás, é pertinente lembrar que o dramaturgo estabelece esta reflexão num de seus ensaios intitulado “*A Sombra dos Deuses*” no qual discute a viabilidade da tragédia no mundo moderno, especificamente no teatro norte-americano²⁵⁹, reforçando seu ponto de vista de que na tragédia moderna as decisões cabem aos homens.

Essa fala de Miller é fundamental para a compreensão de como o autor concebe a idéia do mal, que em *The Creation* brota de Lúcifer e de Caim.

Para o dramaturgo o mal deve ser entendido “*como a bestialidade em nossos próprios corações*”²⁶⁰ e não apenas como uma entidade externa que nos instiga e nos afeta. Na verdade, o autor acaba tentando diferenciar o mal de ordem natural do de ordem moral e, de certo modo, mesmo que inconsciente, se aproxima da concepção hebraica que possui características tanto qualitativas quanto morais, apesar de, do ponto de vista judaico, ambas estarem atreladas à divindade enquanto na filosofia contemporânea o mal, seja de ordem moral ou natural, não necessita da figura divina.²⁶¹

No primeiro caso, o qualitativo, o mal é compreendido na tradição hebraica como algo indesejável, ruim ou inadequado e aparece de diversas formas que vão desde a simples descrição de uma pessoa a algo ruim como um acidente.²⁶² Já no sentido moral é a designação da imoralidade, deslealdade ou descumprimento de algum mandamento da aliança com Deus e pode descrever desde idolatria e apostasia até o assassinato.

O monoteísmo judaico não desenvolveu um dualismo metafísico que entenderia o mal como o trabalho de forças demoníacas, pois o mal trabalha apenas

²⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 175-94.

²⁶⁰ MILLER, *The theater...*, cit. p. 186.

²⁶¹ O assunto é amplamente abordado em NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno. Uma história alternativa da filosofia*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

²⁶² O detalhamento das formas qualitativas pode ser encontrado em Anchor Bible, vol 2, p. 678.

dentro das limitações impostas pela divindade. Isso não quer dizer também que tenha desenvolvido a idéia de um Deus caprichoso e indiferente, fato presente no pensamento de Camus. Ao contrário, desenvolveu o conceito de monoteísmo ético cuja concepção é procurar a justiça e a retidão e aceitar o mistério do mal como algo também criado pela divindade, que dele se pode valer de um modo que transcende a compreensão humana, questão exemplificada e trabalhada de modo magistral no livro de Jó. Todavia, essa transcendência só reforça o absurdo para o homem existencialista, que não a toma como uma resposta definitiva e satisfatória por colocar na mão dos seres humanos a escolha. Essa inquietação aparece tanto nas peças de 1964 quanto em *The Creation*.

Apesar da clara distinção entre o bem e o mal que ocorre no livro de Gênesis por meio da referência feita à Árvore do Conhecimento (Gên 2:9), a Bíblia Hebraica afirma que a origem do mal também brota do ser humano (Prov 6:14; 21:10 e Ecl 8:11) e que são os seres humanos que trazem o mal contra si mesmos (Deut 31:17-18; Isa 3:9) e não apenas o demônio.

Na Bíblia Hebraica o demônio é Satã, o acusador sobrenatural da humanidade na corte celestial e a serviço de Deus.²⁶³ Mas, ainda assim, Satã e o mal são características distintas, pois o mal é algo que pode ser resultado das opções humanas e Satã funcionaria apenas como um “promotor de justiça” ao exigir da divindade que cumprisse a lei. Não faz parte do pensamento nem consta da Bíblia Hebraica nenhuma noção do demônio como uma força independente de Deus.²⁶⁴ Enfim, no pensamento hebraico Satã está subordinado a Deus.

²⁶³ Satã aparece três vezes como o acusador na Bíblia Hebraica (Zac 3:1-10; Jó 1-2 e Crônicas 21:1).

²⁶⁴ Essa concepção só vai tomar forma na literatura apocalíptica como um modo de explicar a subjugação de Israel pelas nações invasoras, isto é, a imposição do mal sobre os justos, o que ajudaria também a resolver a questão da presença do mal num mundo de soberania divina.

Antes de prosseguir é importante lembrar de um detalhe com relação à escolha do nome Lúcifer empregado na comédia *The Creation*. Ao optar por este nome que é a tradução do hebraico “estrela matutina” encontrada na Vulgata, referindo-se a Vênus, estrela da manhã, que brilha ao nascer do dia, Miller opta por usar o nome que foi atribuído ao demônio por padres fundadores da Igreja, ao terem aplicado ao texto encontrado em Isaías 14:12-15 a idéia da queda do anjo rebelde (idéia reafirmada em 2 Cor 11:14), na qual o demônio apareceria disfarçado de anjo da luz. Não há nada no texto de Isaías que nos leve a pensar no demônio, mas somente na queda do rei da Babilônia. Esta opção de Miller pode tanto estar ligada ao que anteriormente foi explicado como a procura por neutralidade, bem como uma simples escolha pelo uso do nome mais comum e corriqueiro. De qualquer modo, independentemente da motivação, tal escolha corrobora a visão de que o dramaturgo constantemente recorre às imagens tanto da Bíblia Hebraica quanto da Bíblia Cristã.

Arthur Miller entende a manifestação do mal nas esferas pública e privada e questiona os princípios humanos contra indivíduos que, clamando inocência, praticam o mal como algo correto, bem como contra os poderes obscuros dos sistemas, governos e organizações que se valem do mal para justificar um determinado fim, como, por exemplo, o caso do jovem Peter Reilly citado na primeira parte desta pesquisa.

É justamente neste ponto, ou seja, na compreensão do mal, que Christiane Desafy-Grignard, ao comentar o estudo de Otten, reconhece que *The Creation* representa mais uma grande mudança na visão dramática que Miller concebe ao homem, ou seja, a comédia representa um ponto a partir do qual a compreensão do

mal deixa o coletivo e passa a depender apenas da apreciação individual²⁶⁵, tendo como sua última expressão a violência, mais explicitamente o fratricídio cometido por Caim como resultado da indiferença diante do outro.

Miller repete em *The Creation* uma idéia comum nas peças de 1964, isto é, que não há um monopólio sobre a violência. Ela não é exclusividade de nenhum grupo ou indivíduo, ela é humana e, para ele, as concepções sociais ou ideológicas não dão conta, sozinhas, de encontrar as raízes da violência se não tiverem o ser humano como denominador comum, ponto explícito a partir das peças *After the Fall* e *Incident at Vichy* que assinalam nitidamente que ninguém pode se dizer inocente após o genocídio perpetrado pelos nazistas. O espaço para a ingenuidade foi apagado e a imagem de Caim nas peças de Miller é, neste sentido, a memória desconfortável da necessidade de lembrar o que em si já é reconhecimento de cumplicidade.

Mas, se tal associação com a imagem de Caim for aceita, como distinguir entre as vítimas e os algozes? Será que ao fazê-la não se corre o risco de inocular criminosos e atenuar crimes ou de igualar a todos de uma forma injusta? A questão é que em *The Creation*, em vez de se pensar a cumplicidade como uma “moralidade universalista”, que caberia indiscriminadamente a toda humanidade, deve-se procurar entendê-la, assim como nas peças de 1964, como uma cumplicidade irmanada, que nas obras de Miller evoca a necessidade e urgência de conscientização em oposição à barbárie, pautada em uma educação emancipatória como nos moldes preconizados por Adorno. Destarte, a conscientização só pode ocorrer verdadeiramente quando é aberta à elaboração da história e ao contato com o outro não-idêntico, crítica em rela-

²⁶⁵ Cf. Resenha crítica de Christiane Desafy-Grignard da Université de Paris IV – Sorbonne, sobre o estudo *The Temptation of Innocence in the Dram of Arthur Miller*, de Terry Otten., publicada em *Cercles. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone*, disponível em <http://www.Cercles.com/review/r8/otten.html>

ção a si própria, voltada para a contestação e para a resistência. Somente assim pode-se tentar diminuir o obscurantismo vigente na sociedade, que continua, inclusive na atualidade, repetindo as condições sociais e políticas que formaram a antecâmara de Auschwitz.²⁶⁶ Enfim, como nas palavras do filósofo alemão, “*a exigência que Auschwitz não se repita é a primeira de todas para a educação*”²⁶⁷. Pode-se dizer que essa exigência é parte integrante do teatro de Miller.

Por isso, não é tão estapafúrdia quanto pensada por alguns críticos a associação que Miller estabelece em diversas peças entre imagens bíblicas, o genocídio nazista e acontecimentos históricos diretamente relacionados aos Estados Unidos como, por exemplo, a Grande Depressão, o macarthismo, o Vietnã entre outros fatos que moldaram não apenas uma nação, “a santa família americana” e o capitalismo, mas o rumo histórico de um século inteiro ou mais porque nessas associações paradigmáticas há um eixo comum que gira em torno da consciência e responsabilidade humanas.

Entretanto, na visão de Miller, a tentativa de educação crítica não basta; para ele o homem tem necessariamente de experimentar a Queda para não clamar inocência. Para o personagem Quentin bastava reconhecer o mal que ele causou, isto é, sua cumplicidade. Para Keller tal reconhecimento significou a morte. Proctor opta pela morte por reconhecer a necessidade da verdade. Von Berg concede o passe (a liberdade) e de certa forma expia o peso da culpa ou parte dele. Já para Adão e sua família, em *The Creation*, é preciso reconhecer o mal dentro de si. Por isso o dramaturgo entende ser essencial conduzir o público a caminho do Éden para oferecer a consciência da Queda e a consciência de que somos irmãos de Caim.

²⁶⁶ ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. In: *Educação e Emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

²⁶⁷ ADORNO, *Educação...* cit.

Esse retorno ao Éden é, metaforicamente, uma tentativa de se ir além do conhecimento, o que equivale a entender que o conhecimento por si não é suficiente se não vier acompanhado, como defendido por Levinas, de uma ética da responsabilidade anterior à liberdade: o reconhecimento da existência do outro antes do eu.²⁶⁸ Assim, para Miller, a autocrítica individual e coletiva reside nesta possibilidade, e perscrutar o que ele chamou de “natureza humana” é buscar a ética que deve preceder a liberdade. Aliás, é exatamente neste ponto que Miller se afasta do solipsismo de Sartre e se aproxima do “*Eu me revolto, logo existimos*”²⁶⁹, de Camus. O que Miller indaga em *The Creation* é se somos guardiães de nossos irmãos, um eco, portanto, da dúvida lançada em *Incident at Vichy*. Nessa peça de 1964, Miller está reafirmando a responsabilidade de um ser humano sobre o outro. “Sou por acaso guardião de meu irmão?” é a pergunta que Caim faz a Deus quando indagado sobre o paradeiro de Abel. No momento da pergunta, Caim tenta esquivar-se, pois já havia cometido o primeiro homicídio. É interessante atentar que o fato de o primeiro homicídio relatado na Bíblia Hebraica ser um fratricídio permite a compreensão de que todo e qualquer assassinato é cometido contra um irmão.

Para o dramaturgo, não enxergar que somos irmãos de Caim significa não reconhecer que podemos falhar como seres humanos, independentemente de a qual grupo pertencamos, pois qualquer cultura pode conduzir à barbárie se ela não considerar o outro não-idêntico e não for autocrítica. Qualquer pessoa pode e deve se identificar também com Caim e não apenas com Abel, como normalmente é feito. Este é, com certeza, um pensamento instigante e até mesmo polêmico, porém que revela a extrema preocupação do autor com relação à inocência, por menor que ela

²⁶⁸ LEVINAS, Emmanuel. *Quatro Leituras Talmúdicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

²⁶⁹ CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s.d. p. 38.

possa parecer. Não é por acaso que o dramaturgo diz em sua autobiografia que “*a inocência mata*”²⁷⁰ e Otten utiliza esta mesma fala como epígrafe na abertura de seu livro. Esta idéia não apenas expõe, mas denuncia e alerta para o permanente desejo de retornar a um estado de infância ou do paraíso bíblico, o que Kant chamou de “menoridade”.

Para Kant essa menoridade é justamente a “*submissão do pensamento individual ou de um povo a um poder tutelar alheio*”²⁷¹, da qual o próprio homem é culpado, porque, no momento em que não há ninguém que tome a decisão em nosso lugar, precisamos pensar. Indivíduos com pensamentos próprios estão sartreanamente condenados à liberdade, e o homem, ao se defrontar com esse aspecto desesperador da escolha, sente-se completamente desamparado e tende a querer permanentemente, como o Adão de Miller, voltar ao Éden bíblico, à infância, ao útero. Ou, como ocorre com alguns personagens de Miller como, por exemplo, Willy Loman em *Death of a Salesman* que, ao se dar conta da impossibilidade de retorno e não mais suportar a existência, opta pelo suicídio. Miller deixa claro que a “tentação da inocência” é fuga e mascaramento e que a obrigação daqueles que caíram passa a ser travar uma luta infinita contra o privilégio e contra todas as formas de injustiças. Mais uma vez é possível reconhecer tais características no personagem John Proctor que, mesmo não acreditando em uma espécie de salvação pós-morte, prefere morrer e se entrega para as “autoridades” para que seu nome seja limpo, isto é, para que a justiça prevaleça mesmo diante da injusta condenação de mais um inocente.

Depois da Queda, ironicamente o título da peça mais controversa da carreira de

²⁷⁰ MILLER, *Timebends...* cit.

²⁷¹ KANT, Immanuel. Resposta à Pergunta: Que é “Esclarecimento”? (“Aufklärung”). In: *Immanuel Kant Textos Seletos*. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 1985. (Textos clássicos do pensamento humano/2.)

Miller, não há como retornar ao Éden e a luta travada pelos protagonistas millerianos é justamente a de não sucumbir à “tentação da inocência”. Por isso leituras críticas das obras de Miller devem levar em consideração, como apontado por Otten, que “o mito da Queda é o substrato de praticamente todos os textos de Miller”²⁷². Ou como apontado por Leonard Moss, o “*realismo versus idealismo, sobrevivência versus respeito e amor, desprendimento desiludido versus fé inocente*”²⁷³ são formas de expressar o repúdio pela tirania da inocência e são marcas recorrentes nas peças de Miller.

Mas há em *The Creation* algo que vai ainda além desse substrato. Parece haver uma procura pelo que o dramaturgo definiu como “a raiz do mal na natureza humana”²⁷⁴, ou seja, a marca da escolha final sempre no âmbito individual sem que o peso coletivo, seja por meio do contexto histórico ou imposições contingentes, a eliminem. Neste ponto específico Miller e Sartre se distanciam. Talvez o melhor exemplo deste distanciamento entre os dois autores surja da montagem de *The Crucible* feita pelo autor francês, na qual a influência marxista impediu que a opção individual, isto é, o livre arbítrio, viesse à tona.

Segundo Miller, não existe a possibilidade de se alegar cumprimento de ordens superiores e culpar apenas o grupo como, por exemplo, nas peças *An Enemy of the People* e *Incident at Vichy*, pois todos os seres humanos participam com escolhas, mesmo os que optam por não escolher. A noção de escolha de Miller está

²⁷² OTTEN, op. cit., p. 158.

²⁷³ Apud OTTEN, op. cit., p. 161. nota 36.

²⁷⁴ Um conceito-chave do existencialismo sartreano é que a existência precede a essência, o que significa dizer que o ser humano, antes de mais nada, existe, descobre-se e, somente depois, define-se. Não há nesse pensamento espaço para uma “natureza humana” como a proposta por Miller, porque para Sartre não há um Deus que tudo vê e, conseqüentemente, julga. Para ele, o ser humano é aquilo que ele faz de si mesmo. O dramaturgo, ao fazer uso desse termo impreciso, atraiu muitas críticas. Mas é importante lembrar que para Miller essa “natureza humana” não estaria necessariamente atrelada à idéia de divindade, mas aos desejos e motivações que compelem esse homem a realizá-los, mesmo que fazendo uso da força e mal contra outrem. O assunto é amplamente abordado em SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 1997.

necessariamente pautada pela ética da responsabilidade e, por isso, acaba sempre por concluir que não há inocentes.

A ética da responsabilidade, como lembra Noemia Fryszman em um de seus ensaios sobre a influência do teatro ídiche na cultura norte-americana e a propósito da ética judaica por trás das ações do personagem John Proctor, desperta o ser humano para sua responsabilidade diante do semelhante. O que Fryszman identificou em John Proctor está presente em diversos outros personagens de Miller e, certamente, é um elemento que está subjacente aos questionamentos levantados em *The Creation*. Fryszman parte do apontamento de Joseph C. Landis que, ao analisar as criações dramáticas norte-americanas produzidas por judeus, identificou um código ético comum que associou ao código do *mentschlichkeit*, que aponta as diretrizes fundamentais do humanismo judaico. A trajetória que o personagem terá de percorrer de *man* a *mentsch*, pautada neste código, dar-se-á através de duras provas que, quando superadas, irão torná-lo moralmente fortalecido, levando-o a encontrar sentido para a vida. Mesmo que o sentido da vida seja a inexistência de sentido como, por exemplo, na descoberta de Quentin de que conhecer e amar não é suficiente para irmos ao resgate de alguém. O código do *mentschlichkeit* atribui, assim como o pensamento existencialista, a responsabilidade ao homem por este escolher o mal e não o bem. A vitória do mal, porém não é permanente, pois resulta de pressões externas ou da fragilidade moral passageira²⁷⁵, ponto que é reafirmado em *The Creation*, pois afinal tanto Eva quanto Adão tiveram a opção de não comer o fruto proibido, do mesmo modo que Caim teve a opção de não matar.

²⁷⁵ FRYSZMAN, Noemia D. O Teatro Ídiche nos Estados Unidos e sua Influência na Cultura Norte-Americana. In: *Anais do Simpósio Internacional Cultura Oriental e Cultura Ocidental: Projeções*. Rifka Berezin (org.) São Paulo: USP/FFLCH/DLO, 1990. p. 499-503.

Ao focalizar a escolha no indivíduo e se afastar, pelo menos parcialmente do coletivo, o dramaturgo explicita e reafirma que somente a educação não é suficiente para erradicar a barbárie: tem-se necessariamente de experimentar a Queda e reconhecer o outro para deixar de seguir a rota que conduz a leste do Éden.

Ao infundir tais idéias e argumentos em suas peças, Miller foi tachado de moralista. Mas, o que ele procura incutir no público é que o reconhecimento de injustiças e da condição humana não abre espaço para mais injustiças, especialmente o homicídio. O dramaturgo repetidamente alerta para o perigo de abstrair e confundir acontecimentos históricos, clara e tristemente definidos, como, por exemplo, o mal causado pela Depressão de 1929, a Segunda Guerra e os crimes nazistas. Não se pode achar que tais acontecimentos concedam a permissão para novos massacres e extermínios e formas de exploração nem que alguém esteja alheio a eles por mais que os ignore. Por isso, Miller faz questão de lembrar ao final de *The Creation* que a marca de Caim está em todos nós. A conscientização, portanto, também não garante que acontecimentos como os de Auschwitz não se repitam; ela é apenas uma alternativa à resignação.

A imagem de Caim foi a figura usada como metáfora do nazista nas duas peças de 1964, mas não apenas visto como um outro estranho, mas sim como o irmão que nos mata, que nos habita e que pode facilmente se manifestar dentro de cada um de nós. A marca que Miller coloca na face de Caim no final de sua comédia e que simboliza o assassino é irônica e sarcasticamente provocativa porque é um sorriso fixo, quase débil, que é lançado ao público da comédia como se este mirasse em um espelho.

A conexão que *The Creation* estabelece por meio da imagem de Caim com o nazismo e com o Holocausto é reconhecida pelo dramaturgo em uma introdução ao segundo volume da coletânea de peças sob o selo *Methuen Drama*. Nessa introdução, logo após comentar sobre *After the Fall*, *Incident at Vichy* e *Playing for Time*, Miller assume que essas peças completavam sua abordagem a respeito do tema do genocídio perpetrado pelos nazistas, e que ele tinha o dever de chamar a atenção para um eco desse tema em *The Creation*.²⁷⁶ Esse eco não se limita apenas à imagem de Caim, pois, segundo o próprio autor, até Deus se mostra incapaz de determinar a sua própria responsabilidade diante da indiferença nas mentes de suas criaturas mais agraciadas depois de elas terem presenciado um homicídio.²⁷⁷

Miller não pode aceitar nenhuma aliança com o mal, por isso até mesmo Deus é conduzido em *The Creation* à psicanálise, ou seja, ele tem de necessariamente refletir e investigar o que de mal no outro (suas criaturas, os seres humanos) é originário dele mesmo.

DEUS, após uma pausa: *Não tenha a ilusão de que estou em dúvida acerca disso; quero dizer, não decida descer até lá e me fazer um favor, ou algo do tipo. Sei exatamente o motivo de ter colocado aquela árvore lá.*

LÚCIFER, surpreso: *É mesmo!*

DEUS: *Sim, sei sim. Tenho o controle perfeito de meu inconsciente, meu caro. Não foi para tentar Adão; eu que fui tentado. Ao terminá-lo vi que ele era lindo, e por um instante o amei mais do que tudo que já tinha criado – e pensei, talvez o deixe ver da pétala de rosas à química, da formação dos aminoácidos aos segredos da vida. Seu louvor simples pelas aparências me deixou impaciente para mostrar a física de minha arte, o que faria dele um deus.*

²⁷⁶ MILLER, Arthur. *Arthur Miller Plays Two*. London, Methuen, 1991. p. 2.

²⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 2.

Essa necessidade de autoconhecimento que a divindade liga a si mesma revela que a desobediência, que surge da tentação de realizar um desejo, é, antes de qualquer coisa, uma obsessão de Deus, que entende que o conhecimento faz com que os homens precisem menos dele, fato que pode lembrar a história javista²⁷⁸ do Deus hebraico que luta como um solitário guerreiro para se estabelecer entre muitas divindades. Mas Miller estava menos preocupado com tal reverberação do que com a associação de que o conhecimento – que ele defendia como algo que os homens recebem após a Queda, após saírem de seus paraísos – é algo que afasta ou diminui a necessidade da presença divina e, simultaneamente, instiga o homem a procurar o poder, a supremacia em vez de inicialmente conduzir à conscientização e à responsabilidade como normalmente ocorria com os outros protagonistas.

LÚCIFER: *Por que mudou de idéia?*

DEUS: *Porque pensei no que você se tornou. O único anjo que realmente entende biologia e física, o que amei mais do que aos outros e dediquei-me a ensinar – e você não consegue respirar um minuto sem pensar em como me derrubar e dominar o universo!*

LÚCIFER: *Senhor, queria apenas que soubessem mais, mais para louvá-lo mais.*

DEUS: *Quanto mais eles souberem, menos precisarão de mim, Lúcifer; você sabe disso tão bem quanto eu! E é disso que você está atrás, de eliminar o respeito deles por mim. ‘Dê-lhes uma maçã!’ Se não fosse pela Lei da Conservação de Energia eu o destruiria! Não chegue perto daquela árvore nem daquelas pessoas – de nenhuma forma, entendido? Eles são inocentes, e inocentes devem permanecer até o fim dos tempos.*

²⁷⁸ O texto Javista ou Iahvista é considerado como o texto base do Pentateuco, isto é, da *Torá* e recebe este nome exatamente por se referir a Deus pelo termo *Iahveh*, também lido como Jeová. Com toda miscelânea e multiformidade de seu conteúdo, a *Torá*, bem como a Bíblia Hebraica, é resultado, segundo pesquisadores, de um processo editorial muito longo e complexo no qual diversas narrativas se sobrepõem ou se intercalam. Além da narrativa Javista, há a chamada Elohista, que é mais apologética e se uniu à Deuteronomica. Há também a Sacerdotal, que se centra em questões ritualísticas e nas leis. O assunto é abordado em THALENBERG, Aron. *História Cultural Judaica*. São Paulo: Associação Universitária de Cultura Judaica, 1994, em KAUFMANN, Y. *A religião de Israel*. São Paulo: Perspectiva, 1989, em FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004 e em ALTER, Robert. & KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1997.

O Deus paternal de Miller alega querer proteger seus filhos quando, na verdade, está inconscientemente se protegendo do conhecimento e da revolta que, naturalmente, emerge por meio do próprio conhecimento. Esse Deus paternal é assim reconhecido porque, mesmo ao descobrir que Eva havia comido do fruto proibido, tem, em vez de uma reação carregada de ódio onipotente, um desapontamento típico de um pai que se decepciona com a atitude de um filho.

Na peça de Miller Eva come o fruto após ser instigada por Lúcifer que “acredita” estar fazendo um favor para Deus. O autor retrata em sua comédia Lúcifer como a voz da sabedoria, e Deus é caracterizado como um idiota amigável e tolo, apesar de seus poderes. Lúcifer trama introduzir o mal no mundo por considerar que o mal deva estar presente para que o bem tenha um significado verdadeiro. Enquanto Deus se apresenta como um paranóico benevolente à procura de louvores, Lúcifer é, com efeito, o espírito mais honesto do firmamento. Lúcifer exerce nesta comédia de Miller uma ligação muito forte com a imagem de Caim. O demônio representa o mal social enquanto Caim é expressão da escolha individual, ambos diante de uma autoridade invisível que tenta ter controle sobre tudo.

O desprendimento e a evidente boa intenção de Lúcifer ao longo do texto revelam um mal não facilmente identificável por não se tratar de uma confrontação direta. Ao contrário, o demônio de Miller quer restaurar uma ordem, quer aparentemente eliminar as guerras e todo o sofrimento futuro da humanidade a surgir. Contudo, há um preço para isso: a Queda. E a Queda que este demônio procura atingir não é algo que possibilite ao ser humano ser livre, justamente por tirar o homem de um estado letárgico e colocá-lo na responsabilidade sobre suas ações, mas a chance de unir forças com a divindade: compartilhar o trono celeste, reinar em

conjunto. O fim da dicotomia entre o bem e o mal. Ora, o preço a ser pago parece barato demais, mas não o é. Assim, a proposta de Lúcifer deve ser entendida como uma armadilha: ao instigar o homem à Queda e este, com sua liberdade, passar a ter responsabilidade por seus atos, cometerá erros, inclusive em nome da divindade, erros que irão gerar dor, sofrimento e morte. Ao propor a Deus que divida o trono e que a partir desse momento não haja mais distinção entre o bem e o mal, pois tudo estará em perfeito equilíbrio e nada permanecerá acima ou abaixo de outra coisa, Lúcifer está nada mais, nada menos do que levando o ser humano de volta para um Éden. Um “Éden infernal”, pois segundo Demastes:

“O Éden de Lúcifer nega aos homens a consciência, e até mesmo a necessidade de um comportamento responsável, fazendo com que voltem a ser os mesmos adoradores imbecis das forças que os governam. À primeira vista, a recompensa de paz parece valer o preço de se abrir mão da responsabilidade”²⁷⁹.

O que Lúcifer faz é estabelecer uma luta dialética na peça que ultrapassa a noção de “bem contra o mal”, discutindo, como apontado por Schlueter e Fanagan, o “*bem que pode existir no mal*”²⁸⁰. E o sofrimento e a dor são, de fato, parte do mundo de Deus: pois sem o mal não pode haver a noção do bem. Isso quer dizer que, se Lúcifer tivesse sucesso em sua proposta, não haveria mais necessidade de Deus. E a luta entre Deus e Lúcifer é travada na arena humana, onde a vitória depende exclusivamente do julgamento humano.²⁸¹ O dramaturgo subverte a imagem religiosa ao colocar o ser humano e suas escolhas como os definidores finais do

²⁷⁹ DEMASTES, op. cit., p. 141.

²⁸⁰ Apud OTTEN, op. cit., p. 161.

²⁸¹ DEMASTES, op. cit., p. 141.

destino entre o bem e o mal, o inverso da tragédia clássica, pois aqui os homens assumem as rédeas sobre o destino e significação de suas vidas.

O dramaturgo propõe ao longo de *The Creation*, exatamente pela ambivalência, uma reflexão acerca da “religião do eu” que é parte da “religião da classe média americana” da auto-suficiência, pois o *American Dream* apresenta-se como um desejo de alcançar o Éden. É este desejo do Éden que barra, do ponto de vista milleriano, a “religião do nós” e permite que o Caim em nós conceda espaço para Lúcifer. Então se Deus e Lúcifer sintetizam a sociedade, Caim representa o egoísmo e individualismo. Aliás, aqui se encontra um ponto chave da obra dramaturgical de Miller: o auto-amor. A obra de Miller não propõe o amor a Deus como a narrativa bíblica o faz, mas ela deixa clara que a grande oposição entre Caim e Abel gira em torno da vitória do egocentrismo, do individualismo que é apregoado pelos ícones *self-made-men* da cultura capitalista norte-americana e ocidental e pautado pelo desejo de consumo.

Assim, é fundamental para a compreensão, não somente de *The Creation*, mas da obra de Miller como um todo, que se perceba, na imagem que o dramaturgo confere a Caim, o eixo burguês-nazista. A ligação entre o burguês e o nazista foi feita pelo próprio dramaturgo em uma entrevista na qual comentava a peça *Incident at Vichy*.

“O incidente da peça trata da ocupação da França, mas também é sobre hoje. Ela diz respeito à questão de discernimento – de ver em nós mesmos a capacidade de colaborar com o mal que condenamos. É uma questão que existe para todos nós – qual é, por exemplo, nossa responsabilidade ao permitir que as “favelas” do Harlem existam? Alguns cidadãos exemplares, respeitados por familiares e amigos, que contribuem para

caridades e tudo o mais, estão lucrando diretamente com condições como esta.”²⁸²

Essa associação entre o burguês e o nazista envolve responsabilidade e reconhecimento da culpa pelas ações e é retomada em *The Creation* quando Caim, após ter matado seu irmão, ainda tenta justificar tal atitude e se revestir de inocência, como a que normalmente se vê operando nas sociedades e instituições contemporâneas, ou seja, “ele teve uma razão para cometer o homicídio”. As obras de Miller discutem justamente as verdadeiras intenções e motivações que antecedem as ações das personagens.

EVA, virando-se para o cadáver: *Amava-o mais.* Para Caim: *Sim, mais do que a você. E Deus não foi justo. Comigo também.* Apontando para Abel. *E ainda não entendo por que ele teve de morrer e quem ou o que comanda este mundo. Mas esse rapaz era inocente – isso eu sei. E você o matou, e com isso qualquer exigência de justiça que possa ter tido.*

CAIM: *Não devo ser culpado!*

EVA: *Você está me dizendo que nada aconteceu aqui? Não me sentarei com você como se nada tivesse acontecido.*

ADÃO: *Peça perdão a ela!* Caim dá as costas para ambos. *Caim, estamos cercados por feras! E Deus não virá mais – Caim começa a sair. Rapaz, somos o que sobrou de responsável! – peça perdão a ela!* Caim resolutivo, com o sorriso fixo em sua face, sai!

Essa associação já havia sido preconizada por Adorno na década anterior à entrevista do dramaturgo. O filósofo alemão, assim como Miller, havia ligado exatamente os mesmos pontos com os seguintes pensamentos:

“No liberalismo, o pobre passava por preguiçoso, hoje ele é suspeito. Aquele que não se provê é mandado para os campos de concentração, ou em todo caso ao inferno do trabalho mais humilde e para as favelas.”

²⁸² Gelb, Barbara. *Am I My Brother's Keeper?* The New York Times, 29 November, 1964, section 2, p. 1-3.

“O burguês, para quem a vida se divide em negócios e vida privada, a vida privada em representações e intimidade, a intimidade na repugnante comunidade do matrimônio e na amarga consolação de estar completamente só, separado de si e de todos, virtualmente já é o nazista, ao mesmo tempo entusiasta e injuriante, ou o moderno habitante das metrópoles que só pode conceber a amizade como ‘social contact’ como a aproximação social de indivíduos intimamente distantes.”²⁸³

Para o dramaturgo a figura de Caim é central e ela sintetiza a relação desumanização/consumismo que é encontrada ao longo de quase todos os seus textos. Para Miller os bens materiais se transformaram no fim e ideal de vida das pessoas, fazendo com que nesse processo praticamente se esqueça por completo o fim espiritual da existência – sem pensar o espiritual como algo transcendental, mas sim a consciência humana diante da vida e o reconhecimento da alteridade –, que ele acreditava poder relembrar em seu público, ao fazer com que o público retornasse ao Éden e experimentasse a Queda, pois Miller acreditava que o teatro podia ser uma arena de debates e conscientização em oposição à alienação.

O título dado à peça também ironiza a Criação como um negócio, reforçando ainda mais a relação aqui proposta. Além do título, a crítica ao consumismo pode ser detectada, por exemplo, logo na primeira fala do Demônio no terceiro ato, que, de forma notadamente sarcástica, critica “a prosperidade” quando diz:

“Toda vez que apareço eles têm mais lixo. Que racinha – um pouquinho de prosperidade e eles nem mais precisam do Demônio.”

Assim, é extremamente importante que a leitura de *The Creation* não seja feita sem que sejam levados em consideração estes apontamentos, pois, apesar de não haver nenhuma menção direta ao genocídio perpetrado pelos nazistas na comédia,

²⁸³ ADORNO, *Indústria...* cit., p. 52 e 61.

não se pode deixar de frisar que a imagem de Caim aparece vinculada também a essa idéia nas obras de Miller. Na verdade, o sentimento de Caim é a necessidade de reconhecimento, algo idêntico à frustração de Lúcifer. O Deus que Caim diz amar. O Deus na mente de Caim é o Deus inventado para justificar suas escolhas e não o Deus que surge na mente de Adão quando, em sua última fala, a mais consciente, declara que Deus não mais virá, ou seja, dá-se conta da responsabilidade humana e dá o primeiro passo na direção de se tornar *mentsch*.

O existencialismo no Éden e depois da Queda

*Para afirmar que a vida é absurda,
a consciência tem necessidade de existir.*
Albert Camus, em O Homem Revoltado.

Boa parte da obra teatral de Miller é permeada por elementos existencialistas, que ele absorveu tanto de Sartre quanto de Camus. Em *The Creation* esses elementos também estão presentes e completam a imagética trabalhada por meio das narrativas e personagens bíblicos e do *midrash*.

Talvez mais do que qualquer outro dramaturgo norte-americano de sua geração, Miller construiu situações que não apenas destacam eventos e circunstâncias históricas específicas, mas que trazem à tona questionamentos paradoxais e ontológicos, desnudando através de sua arte os indivíduos e suas atitudes no século XX. Seus protagonistas se defrontam, inevitavelmente, com a inescapável tarefa de se autodefinirem, refletindo diretamente a influência do pensamento existencialista por terem de optar entre seu lado mais fraco ou o mais elevado e estarem permanentemente diante de escolhas.

Sempre que invocado o existencialismo nas peças do dramaturgo norte-americano, surge inevitavelmente a figura de Sartre, que é sem dúvida um dos maiores representantes dessa corrente filosófica no século XX. Entretanto, as personagens nas peças de Miller são geralmente lidas pela crítica norte-americana, especialmente a de Christopher Bigsby, como se estivessem numa luta contínua e duradoura contra uma questão moral imposta pelo destino, justamente por terem de assumir responsabilidades por sua existência e terem de progredir ao descobrir seu estado de ser, o que reafirma uma noção de predeterminação. Esta visão, na verdade, conflita com as próprias idéias existencialistas que, em *The Creation*, oscila entre a presença de Deus e a opção de escolha, o livre arbítrio concedido aos seres humanos.

Tal descoberta será definida nas peças de Miller pelas personagens por meio de suas ações. Isto significa que os protagonistas devem deixar um estado de alienação que permite, no máximo, ser para o outro o que o outro projeta nesse “eu” que se tenta afirmar. Deste modo, ao abandonar uma situação que corresponde a uma categoria coletiva imposta que imputa vergonha e ao descobrir-se como sujeito, o indivíduo passa a saber o que ele é a partir do momento em que percebe o que ele não é. Por lutarem deliberadamente contra o autoconhecimento, os personagens de Miller se confrontam, inevitavelmente, com a culpa e a responsabilidade que emerge da consciência que adquirem, fazendo com que, num primeiro momento, sejam ameaçadas pelo “*desejo de se manter inocente*”²⁸⁴, o que o dramaturgo considera a maior de todas as tentações.

Para Miller a força mais destrutiva é a ignorância que está mascarada pela inocência e, por isso, ele considera que, apesar de o conhecimento conter seus perigos, é muito mais perigoso não conhecer, pois o reconhecimento da culpa é menos problemático do que clamar-se inocente. Aquele que se define como inocente renuncia ao bem e concebe novamente o mal por não reconhecer o papel de suas escolhas sobre os resultados que se abatem, direta ou indiretamente, sobre os outros. Exatamente por isso é este o eixo em torno do qual os protagonistas de Miller irão inevitavelmente circular.

As ações que conduzem ao conhecimento são resultado direto de escolhas e, após a descoberta, ou seja, depois que o homem se libertou de sua menoridade, depois da Queda, ele está condenado à liberdade e, portanto, deve reconhecer o peso e as conseqüências de suas opções e ações, lembrando que não há a opção de não optar, pois, mesmo ao não fazê-lo, uma escolha já é feita e terá seus resultados.

²⁸⁴ OTTEN, op. cit., p. xi.

Assim, na concepção de Miller, no momento em que Adão e Eva têm de escolher entre comer ou não o fruto proibido, o Éden já não existe mais, pois para o dramaturgo, quando a escolha se apresenta, o Paraíso termina.

Embora muitas de suas peças tenham sido abordadas e analisadas a partir desta ótica existencialista, pode-se ainda perceber limitações em tal leitura devido ao fato de estarem debruçadas unicamente sobre o existencialismo sartreano que, segundo Derek P. Royal, por conta de seu humanismo, permite que muito pouco da intersubjetividade venha à superfície.²⁸⁵ Em outras palavras significa dizer que a interpretação da consciência fracamente definida e equiparada ao amor, amizade ou empatia acaba marcando uma procura por supremacia por conduzir os indivíduos em sua luta por afirmação. Segundo Royal, o foco de Sartre sobre a possibilidade subjetiva, especialmente se considerada ao extremo, tende a conduzir a um individualismo que privilegia um indivíduo em relação ao outro ou uma atitude grupal unificada.²⁸⁶ Tal focalização deixa pouco espaço para a mediação entre valores individuais e coletivos, fatores permanentes nas criações dramatúrgicas de Miller e presentes em *The Creation*.

Miller se distancia de Sartre e se aproxima do pensamento de Camus pois, como é sabido, Sartre praticamente aceitou a “fé” de um sistema, algo que anos antes ele mesmo considerava *mauvaise foi* – literalmente má-fé, mas que pode ser traduzido como auto-enganação. Ao aceitar um conjunto de valores dados, no caso, o marxismo, cuja crítica determinista do desenvolvimento da civilização e cuja análise dialética da mudança histórica o atraíam intelectualmente, ele manteve uma crítica “reservada” ao stalinismo e, assim, à violência.

²⁸⁵ ROYAL, Derek Parker. *Camusian Existentialism in Arthur Miller's After the Fall*. *Modern Drama*, 43:2, 2000. p. 192.

²⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 192.

Segundo Williams:

*“Para Sartre, a revolução tem de ser aceita, se se quiser alcançar qualquer autenticidade pessoal definitiva. E, se se aceitar a revolução, então aceitar-se-á também o realismo político e, se necessário, a violência. Camus, no entanto, continuou a insistir na distinção entre revolta e revolução, enxergando na revolução o colapso de uma tensão autêntica.”*²⁸⁷

O próprio dramaturgo norte-americano manifestou em diversas entrevistas que uma leitura estritamente sartreana de sua obra seria algo que requereria cuidados. A preocupação não era descabida porque Sartre tendia a uma leitura marxista que alterava conscientemente o foco de algumas questões, como, por exemplo, em sua filmagem de *The Crucible*, na qual transforma a obra de Miller numa questão de classes entre camponeses pobres e ricos. O dramaturgo manifestou essas ressalvas acerca de tal leitura em sua autobiografia *Timebends* ao reafirmar que Rebecca Nurse e o próprio John Proctor pertenciam a uma classe de proprietários rurais e que, em hipótese alguma, poderiam ser considerados pobres²⁸⁸. O que estava em jogo em Salem não era unicamente a posse da terra, mas a posse da alma, isto é, de consciências, de domínio sobre a definição de verdade e de justiça.

De qualquer forma, Miller reconheceu em uma entrevista a Steven R. Centola, que não havia perigo em se traçarem as similaridades entre o existencialismo de Sartre e suas obras, pois, afinal, era uma visão que para ele próprio era atrativa. Todavia, advertiu ser apenas escritor e não filósofo e que um rótulo único poderia acabar por impedir outras leituras mais instigantes.²⁸⁹

²⁸⁷ WILLIAMS, *Tragédia...* cit., p. 242.

²⁸⁸ MILLER, *Timebends...* cit., p. 349.

²⁸⁹ MILLER, *The Theater...* cit., p. 397-98.

O fio existencialista presente em várias peças, principalmente as das décadas de 1960 e 1970, não é resultado apenas de coincidências e comparações literárias que podem ser estabelecidas entre Miller e Sartre, bem como entre Miller e Camus, a quem o dramaturgo norte-americano segue mais de perto, mas também pela forma como é conduzido. Camus reconhece, de modo explícito em suas obras, que os meios não justificam os fins e assim esboça, mesmo que levemente, a possibilidade de o homem reagir ao mundo. Essa reação em Miller é permanente e em Sartre é rara. Assim, pode-se melhor identificar em Camus as palavras que definem a angústia vivida pelos personagens Adão e Eva diante de Caim na peça, quando, por seu amor e revolta pela divindade e em nome de tal reconhecimento, Caim comete, nas palavras de Miller, o “*primeiro crime de nossa mitologia religiosa*”²⁹⁰:

“A partir do momento em que se aceita o assassinio, por uma única vez que seja, há que admiti-lo universalmente.”²⁹¹

O que ocorre tanto com a obra de Miller quanto com a de Camus é que suas análises partem do homem e da existência para, posteriormente, penetrarem o grupo social e retornarem a este homem, que repensa seu papel individual, social e existencial no contexto e momento de vida em que está inserido. O encontro dos dois autores é, portanto, celebrado no campo ontológico. Assim sendo, é perceptível o diálogo literário que Miller estabelece com Camus por meio de problemas existenciais com os quais os personagens de *The Creation* se deparam.

Todo o contexto da peça, da ironia mordaz e do sarcasmo ácido conduz apenas à certeza de que não existe justiça final e de que há muito pouco em que acreditar

²⁹⁰ Idem, *ibidem*, p. 485.

²⁹¹ CAMUS, *O homem...* cit., p. 63.

para além da própria individualidade e do absurdo da existência. Mas é possível ver como em *The Creation* Miller luta contra este pensamento exatamente por ver que ele não é apenas resultado dos males citados, mas também causador, e isso é claramente exposto na fala em que Deus, em sua peça, diz: “*onde começa o Mal eu termino*”. Entretanto, esta fala coloca a comédia de Miller em direta oposição em relação à visão de Camus a quem o dramaturgo parecia seguir. Na verdade, Miller parece ficar no meio do caminho quando comparado aos dois filósofos e escritores franceses, pois se afasta da idéia do solipsismo como, por exemplo, por ele admitido quando comentou o desfecho de sua adaptação de *An Enemy of the People*, de Ibsen, dizendo que deveria ter sido encorajado a declarar, assim como o dramaturgo norueguês, que “*o mais forte é aquele que está só*”, porém “*o judeu em mim*”, explicou Miller, “*se afastou da salvação pessoal como algo próximo ao pecado*”.²⁹² Para Miller só há uma justificativa para o coletivo, não para a salvação pessoal.²⁹³ E o coletivo para o dramaturgo norte-americano é o entendimento e a consciência, não necessariamente uma luta de classes, ponto que fez com que fosse por muitos considerado conservador quando o que pretendia por meio de seus textos era justamente levantar a responsabilidade sobre o outro sem a necessidade de violência. Neste sentido, o dramaturgo norte-americano se afasta da visão de revolução e justificativa para a violência presente em Sartre; mas mesmo assim não mergulha por completo como Camus numa luta unicamente contra o Criador, isto é, contra a divindade. Miller mantém a decisão no campo humano. O mal natural, “a peste”, a

²⁹² MILLER, *Timebends...*, cit., p. 314.

²⁹³ A essência do liberalismo de Miller e de seu drama é de que o privado e o público são inseparáveis ao ponto de ver o isolacionismo como algo que leva à autodestruição. Sua adaptação da peça de Ibsen foi a primeira resposta ao terror imposto pela direita americana, que, segundo o próprio autor, conseguiu convencer a opinião pública de que a consciência não era mais um problema pessoal, mas sim parte da administração do estado, o que levou pessoas a delatarem e a agradecerem por terem tido oportunidade de fazê-lo durante o período macarthista.

doença que em Camus são muitas vezes metáforas até mesmo empregadas para simbolizar um mal moral como, por exemplo, o nazismo, em Miller é praticamente inexistente. Miller discute o mal moral, isto é, o mal que um ser humano causa ao outro intencionalmente ou não, visando exclusivamente a combater as idéias niilistas que ganharam força num mundo pós-guerra em que a futilidade da situação absurda era evidente, pois havia restado aos sobreviventes, após tanta destruição – os milhões de mortos, os campos de concentração e extermínio – apenas um confronto com a história, a razão e a insuficiência da linguagem. Há, portanto, uma tensão constante nas peças de Miller em não deixar que as personagens se desesperem a ponto de beirarem a loucura e transcenderem para o absurdo, ou seja, a não-significação. Esses traços são nítidos em *After the Fall* e *Incident at Vichy* e sutilmente emergem em *The Creation* mesmo na presença do mito bíblico que é retrabalhado e redimensionado na peça. Em vez do niilismo ou loucura o autor propõe e oferece a responsabilidade humana e demonstra que o ser humano tem capacidade para assumir tal posição, desde que se dispa da inocência. O dramaturgo norte-americano parece procurar uma justificativa para a condição absurda, ao tentar convencer a todos da necessidade de consciência como um caminho para se revoltar contra o mal que brota da reivindicação de inocência.

A comédia de Miller está dentro desta lógica e o não-reconhecimento do mal por parte de Caim, ou seja, o seu amor por Deus que legitima o homicídio, é resultado de uma inocência perversa. Talvez, por isso, o dramaturgo recorra tanto a essa personagem para lembrar “*nossa cumplicidade com Caim*”²⁹⁴, ou seja, que somos, como anteriormente analisado, tão irmãos do agressor quanto da vítima.

²⁹⁴ MILLER, *The Theater...* cit., p. 186-7.

Miller não abandona em nenhum momento a idéia de responsabilidade e do peso que as escolhas individuais exercem no grupo, mantendo assim seu eixo existencialista no campo da ação e da significação, de modo que suas personagens sempre possam reagir ao mundo. O dramaturgo faz isso sem mergulhar ou aceitar o solipsismo de Sartre ou o niilismo de Nietzsche, porque para Miller a morte de Deus que pode esmagar o homem com a sensação de medo e angústia é idêntica à percepção da liberdade última de escolher entre o bem e o mal e, portanto, secundária. O fato de o Deus criado por Miller também como o Deus bíblico esconder a face diante da família primeva após o fratricídio perpetrado por Caim só reforça a necessidade da ação humana. Adão e sua família têm de agir e nesse momento a peça termina, como que marcando o contato com o presente. A sensação atemporal do início da peça se dissipa e a responsabilidade é transferida ao público.

Os textos dramaturgicos de Miller, portanto, refletem mais os dilemas presentes nos textos de Camus, pois o existencialismo de Camus, diferentemente do de Sartre, centra-se na moderação, o que significa dizer, no reconhecimento e subsequente negociação do desejo de liberdade perante o desejo de tirania. E isto é afirmado no protótipo camusiano de rebelde: um indivíduo extremamente consciente que deve agir como uma fortificação contra a injustiça e a desumanização.

Para Camus:

“A lógica do rebelde é servir à justiça de um modo a não contribuir para a injustiça da condição humana, de modo claro para não ampliar a falsidade universal, e para apostar na felicidade, apesar da miséria humana... A consequência da rebelião é recusar a legitimação do assassinato porque a rebelião, em princípio, é um protesto contra a morte.”²⁹⁵

²⁹⁵ CAMUS, *O homem...* cit., p. 25-38.

Para Camus a revolta metafísica ocorre quando o ser humano, ou melhor, o revoltado metafísico se declara frustrado pela criação, recusando-se a aprovar a condição em que se encontra, isto é, trata-se de uma reivindicação motivada contra a dor de viver e de morrer. Miller manifesta esta dor nas indagações de todas as personagens em *The Creation*, exceto os anjos Chemuel, Azrael e Rafael.

O revoltado metafísico procura opor o princípio de justiça, que nele vive, à injustiça que vê aplicada ao mundo e à própria condição humana. Nesse sentido, pode-se identificar tal revolta na imagem de Eva, que é a primeira a questionar a criação e os nomes que Adão deu aos animais. A revolta é perceptível principalmente em Caim, pois, apesar de fazer uso do homicídio, que em si nega a essência do rebelde idealizado por Camus, tem sua ação inicial motivada por esta revolta ao Criador. Todavia, tal imagem se destaca ainda mais na figura do personagem Lúcifer, que discute, ao longo da comédia, o propósito da Criação e tenta dar a ela um tom lógico e racional, refletindo o pensamento de Camus acerca desse assunto, pois para o escritor francês

*“a revolta metafísica é o movimento pelo qual um homem se insurge contra a sua condição e contra a criação inteira. É metafísica por contestar os fins do homem e da criação”*²⁹⁶

Esta postura está presente em *The Creation* não apenas no enredo ou nas ousadas falas de Lúcifer, mas na própria linguagem coloquial que, como já demonstrado diversas vezes, arrasta através da linguagem Deus para a esfera humana, e tira-o de seu refúgio atemporal para lançá-lo na história, reafirmando des-

²⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 41.

se modo que toda existência superior é, pelo menos, contraditória. Dessa forma, tanto a linguagem quanto o gênero cômico empregados por Miller trabalham dialogicamente para compor a imagem do que Camus melhor define como a de um “blasfemador”, isto é, aquele que, ao afrontar Deus, estabelece um diálogo de igual para igual com a divindade. Por isso, a revolta metafísica não deve ser confundida com o ateísmo, pois para Camus:

“o revoltado desafia mais do que nega”, ele “não suprime Deus; fala-lhe simplesmente de igual para igual. Mas não se trata de um diálogo cortês. Trata-se de uma polêmica animada pelo desejo de vencer.”²⁹⁷

Assim, a motivação do revoltado é a “queda divina”, pois quando a alcança reconhece que a justiça, a ordem que ele inutilmente procurava, pode, após esta queda, ser criada com suas mãos, fato que remete diretamente à frase de Lúcifer na peça de Miller, quando diz:

“Saíam da frente, estrelas tolas, o mundo dos homens está para começar!”

As tragédias que Camus, Miller e mesmo Sartre desenvolvem possui um pressuposto sobre a condição humana diante do qual o humanismo é sempre um contraponto. Em *The Creation* o contraponto é, assim como em outras peças de Miller, a necessidade do reconhecimento da cumplicidade, inclusive daqueles que estavam próximos, mas não necessariamente mataram Abel. Aliás, o alinhavar de imagens entre as obras de Miller e Camus pode ser identificado, como feito por Williams, desde o conto *A Queda (La Chute)*, de Camus e a peça *After the Fall*, de

²⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 43.

Miller.²⁹⁸ Porém, as peças de Camus e especificamente *The Creation* vacilam com relação à história como se esta pudesse ser atirada a um plano a-histórico. As peças de Camus, assim como *The Creation*, refletem acontecimentos da história fora da história, pois nelas predomina uma luta contra a idéia do mal e contra o Criador de um mundo injusto e sem sentido no qual prevalece a dor. Miller, num movimento brusco, que pode servir para explicar o descompasso do terceiro ato na peça, tenta, após se aproximar o máximo possível desta idéia, lançar a família primeva no plano histórico, isto é, no mundo consciente que surge “depois da Queda”, mas a peça é encerrada logo após o fratricídio, o que não permite essa percepção de modo imediato por todos. É justamente por conta desta característica de arrancar a situação do plano histórico que Sartre acusou Camus de possuir “*uma amarga sabedoria que procura negar o tempo*”²⁹⁹. Miller não chega a negar o tempo ou a história, mas em *The Creation*, diante de tantas intertextualidades e metáforas, ela certamente perde força se comparada a outras peças.

Outro ponto que se destaca na peça de Miller e cujas raízes também podem ser traçadas com escritos de Camus é o fato de que, embora, em princípio, pareça haver uma necessidade de se derrubar a divindade como uma metáfora da tomada de consciência e responsabilidade por parte dos homens, fica evidente por meio do assassinato cometido por Caim que há uma profunda preocupação com a justiça que se estabelece no plano humano. Miller permanentemente alerta para o perigo inerente da aceitação da idéia de que “*se Deus está morto tudo é permitido*”.

Miller e Camus não acreditam nessa máxima que está em sintonia com o solipsismo sartreano ou o niilismo de Nietzsche. Para ambos a queda divina não

²⁹⁸ WILLIAMS, *Tragédia...* cit., p. 244.

²⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 240.

significa liberdade irrestrita, e o império dos homens, fundado por meio do crime, não é consequência da revolta em si. Para Camus “*a liberdade ilimitada significa a supressão da piedade*”³⁰⁰ e a negação absoluta torna tudo possível, inclusive os campos de concentração, que são, em última análise, o símbolo incontestável que melhor resume o século XX e que, não à toa, também permeia boa parte da obra de Miller, que frequentemente oscila entre o Éden e essas fábricas de morte.³⁰¹ Aliás, a liberdade irrestrita é a oferta de Lúcifer para Deus em troca do descaso humano e das guerras. Essa diferenciação que o dramaturgo manteve entre a atitude de Deus que lembraria mais um capricho do que uma decisão consciente está, na verdade, atrelada à consciência de que somente a responsabilidade e o conhecimento podem conduzir a uma “paz” e não à liberdade irrestrita. Na verdade, o que os diálogos de *The Creation* escondem é uma das mudanças mais revolucionárias do século XX e que foi discutida por vários filósofos e veio à tona nas artes e na literatura, isto é, o abandono consciente da teodicéia. E mais: retoma o embate entre a cultura grega e hebraica de um modo aparentemente obtuso, mas que evocando discussões como a do Criador como tirano, a oposição entre a tecnologia e a natureza, isto é, o embate entre o conhecimento que o ser humano adquire na própria natureza e a transformação da realidade, o que por si demonstra que o poder do homem de dominar a natureza não lhe fornece qualquer saber ou compreensão sobre a significação da natureza e a finalidade da criação e a questão do fratricídio como exemplo do mal que se abate sobre o inocente ou o justo. Como exemplo vale destacar que na comédia de Miller o conhecimento que Eva desperta é o conhecimento para a tecnologia, mas o conhecimento que Adão adquire com a morte de seu filho Abel é mais profundo, pois

³⁰⁰ CAMUS, *O homem...* cit., p. 66.

³⁰¹ FELDMAN. *Representação...* cit., p. 9-16.

é idêntico ao encontrado em *Antígona*, de Sófocles, por tratar da necessidade de superar a realidade, a mesma realidade absurda no Mito de Sísifo, de Camus que exige o entendimento da divindade como um não-entendimento, ou seja, como apontado por Leibowitz, a compreensão de que “*Deus não tem funções a cumprir à vista do mundo*”³⁰². Afinal, desde o livro de Jó está colocada a questão se se deve ou não acreditar em Deus esperando algo. A resposta mais contundente é dada por Auschwitz. Mas é uma resposta que, se também seguido o pensamento de Leibowitz, só confirma a frase acima, pois para Leibowitz

*“Aquele que declara que depois de Auschwitz perdeu a fé em Deus, nunca acreditou em Deus, mas na ajuda de Deus, e Deus não ajudou. Mas para aquele que crê em Deus, a fé não depende da ajuda de Deus.”*³⁰³

Todavia, esta é uma resposta que também não satisfaz o homem existencialista que continua procurando resposta para a existência, pois a existência ou não de Deus, seu socorro ou não, pouco alteram a dor e o sofrimento. Assim, os males morais e naturais se transformam em males metafísicos e inerentes à condição humana. A morte se tranforma no último símbolo da injustiça. Améry a considerou como o derradeiro inimigo da razão, pois, segundo ele, ela é mais do que inevitável, ela envolve uma traição interna. O envelhecimento e a morte eram piores para esse “sobrevivente” das atrocidades nazistas do que os horrores por ele testemunhados.³⁰⁴

Assim, nota-se que a intertextualidade entre Miller e Camus está também presente na forma e não apenas no conteúdo dos textos. Não se trata apenas de am-

³⁰² LEIBOWITZ, Y. *Israel et judaïsme*. Paris: Desclée de Brouwer, 1995. p. 344.

³⁰³ Idem, *ibidem*, p. 345.

³⁰⁴ Apud NEIMAN, op. cit. p. 338.

bos poderem ser definidos como humanistas trágicos, mas de entender que diante da violência máxima que o século XX produziu era preciso caminhar de um humanismo liberal para um humanismo político. Camus via a tragédia como coletiva e esse caminhar estava para ele incorporado no próprio absurdo. Ele se afastou do político, mas Miller não.

Para Williams a “absurdidade” que lemos em Camus é

“insistente esforço de racionalização do homem e o mundo não-racional em que ele habita.”³⁰⁵

Por isso, tanto a obra de Miller quanto a de Camus oscilam entre o suicídio e o homem que é condenado à morte. O que ambas expõem de modo similar é a falta de conexão da sociedade que pune o assassinato com o assassinato. Nas palavras do personagem Lúcifer:

“Sim! Alertei, supliquei, argumentei que apenas o assassinato traz a majestade a esse mundo – incluindo Deus.”

Um pouco mais adiante quando sugere que Eva mate o filho que carrega em seu ventre, esse personagem evoca mais uma vez a idéia de punir a dor, o sofrimento e a morte com o homicídio:

*“LÚCIFER:
O sonho termina aqui, um ensaio escuro do dia vindouro;
Hoje você deverá decidir – coroar sem motivo com o presente da vida,
Ou com uma pequena morte ensinar a justiça. Ele se curva e a beija.
Eu te entendo, mulher – Somente eu.*

³⁰⁵ WILLIAMS, *Tragédia...* cit., p. 228.

Chame-me a qualquer momento. Discretamente, apontando para o rosto dela. Sabe o que quero dizer.”

O que mais interessa na obra dos dois dramaturgos não é a similaridade de enredo, mas a da estrutura de sentimento. Ambos os autores “implodem os pilares da sociedade” expondo a ruptura nas relações familiares como um resultado direto da ênfase dada ao dinheiro e o lucro material. A chave para desvendar suas obras passa pela compreensão do rebelde, do “homem revoltado” que ao revoltar-se reconhece o outro diante de si. Nesse movimento Williams reconhece um “*encerramento do humanismo liberal e sua substituição por um humanismo trágico*”³⁰⁶, ou seja, uma recusa ao desespero; um compromisso com a cura, em Camus, e com a consciência, em Miller. Em ambos uma batalha contra a idéia de transcendência.

Se existe uma chave ética para as questões apresentadas em *The Creation* ela está na tentativa de entender o papel do ser humano na Criação, entender o mal moral. Em Camus verifica-se uma luta pela distinção entre Criador e Criação, algo que se assemelha a “*amar mais a Torá que Deus*” de Levinas³⁰⁷, mas que ainda carece de um apoio mais sólido. Afinal, como é possível lutar contra um Criador, um Deus em nome da Criação se não existe nenhum ser material para receber o peso desse próprio questionamento? Como lembrando por Susan Neiman, “*amar a Criação, atacando ao mesmo tempo o Criador pelas falhas que ela contém, torna-se pior do que quixotesco*”, pois, como completa a estudiosa, “*quando o Criador está ausente, não é sequer possível definir esta tarefa*”.³⁰⁸ Por isso a morte é trágica por si, pois ela é o mal irreparável, o decreto do tempo ou do destino de uma natureza

³⁰⁶ Idem, *ibidem*, p. 233.

³⁰⁷ LEVINAS, Emmanuel. *Amar mais a Torá que Deus*. In: KOLITZ, Zvi. *Yossel Rakover dirige-se a Deus*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 73-80.

³⁰⁸ Neiman, *op. cit.*, p. 327.

fria e indiferente. Então, se for seguido o pensamento de Adorno de que a morte em si é um problema para o qual não existe significado, por ela ser estranha à natureza humana, deve-se, portanto, concluir ao final da comédia de Miller que não há nenhuma esperança de entendimento, isto é, as palavras por mais metafóricas, imagéticas e significativas tornam-se insuficientes. O grito de misericórdia de Adão na última fala de *The Creation* é sua verdadeira Queda, sua consciência da dor de existir. Não ter esperança, de acordo com Nietzsche, não é algo ruim, pois, afinal, a esperança de algo melhor condena o que quer que exista.³⁰⁹ De qualquer modo, o pedido de misericórdia, apesar de parecer ser dirigido à divindade, é lançado tanto a Eva quanto a Caim, como num gesto final de desespero que implora pela consciência para que o homicídio não se repita, algo que vá além da razão, algo que supere o conhecimento e o próprio amor que Eva declara ter pelo filho morto. Amor e conhecimento são novamente colocados em cheque numa obra de Miller.

A razão já havia sido evocada em *The Creation* por intermédio de Lúcifer quando concorda com Eva ao ouvir que ela considera o mundo criado por Deus injusto.

EVA, rompendo em lágrimas inúteis: Isto não está certo!

LÚCIFER: Oh, mulher, escutar estas palavras de uma outra boca que não a minha! Não é certo, não – é o caos. Eva, você é a única voz da razão que o mundo insano de Deus pode ter, porque apenas em você o caos mostra suas garras. In poena Veritas – a única verdade é a dor. Agora eleve-se e assumo o poder.

Mas a razão não basta e por isso *The Creation* se apresenta como uma retomada amplificada do grito dado por Quentin em *After the Fall*, um grito que já

³⁰⁹ Idem, ibidem, p. 336.

continha nas poucas linhas praticamente todos os elementos bíblicos, os questionamentos acerca da justiça e da condição humana e o peso da existência consciente.

“É por isso que acordo todas as manhãs como um garoto – ainda hoje, ainda agora! Juro a você, podia voltar a amar o mundo! Será o saber tudo? Saber, até com felicidade, que nos encontramos sem bênção; não num jardim qualquer com frutos de cera e árvores pintadas, aquela mentira do Éden, mas depois, depois da Queda, depois de muitas, muitas mortes. O saber é tudo? E o desejo de matar nunca morre, mas com um pouco de coragem pode-se olhá-lo de frente, quando aparece, e com um golpe de amor – como a um idiota em nosso lar – perdoá-lo; sempre e sempre... eternamente?”

Não, não há certeza. Mas parece plausível... não ter medo. É apenas isso que nos resta.”³¹⁰

É interessante observar que as últimas palavras do protagonista de *After the Fall* são expressas na forma de perguntas e a torre do campo de concentração é pela última vez iluminada nesta peça na fala que parecia agarrar-se a uma esperança. O grito solitário de Adão em *The Creation* pode ser visto como o momento seguinte da fala de Quentin, mais um eco de “Clemance”, pois na obra de Camus, Jean-Baptist Clemance é um advogado de meia-idade, assim como Quentin, que faz uma narrativa sobre sua desilusão com a humanidade a um ouvinte não-especificado, cuja presença é indicada pelo narrador, fato que remete diretamente ao Ouvinte de *After the Fall*, a quem Quentin se dirige e que também não é especificado. Este Ouvinte foi considerado por alguns críticos como sendo Deus enquanto outros o viram como o inconsciente ou um psicanalista e até mesmo como o próprio público. Em *The Creation* esse ouvinte é personificado na imagem divina.

A narrativa do conto de Camus transcorre em primeira pessoa, através da qual Clemance revela ter conquistado o sucesso, amigos, amantes e clientes. A perda da auto-estima começa quando ele ignora os gritos de uma mulher afogando-se, assim como Quentin vira as costas para suas mulheres. Ambos, advogados, são vítimas de escárnio e terão de se ajustar de modo semelhante aos esclarecimentos interiores. Christopher Bigsby vê em *A Queda* de Camus uma confissão mais do que um romance, e do mesmo modo considera *After the Fall* uma confissão³¹¹. As duas obras revelam o fracasso da busca do sucesso para satisfazer apenas o próprio ego.

O próprio Camus escreveu que “o homem que fala em *A Queda* se entrega a uma confissão calculada”. Assim o narrador, autodenominado “juiz penitente”, faz uma grande denúncia da própria natureza humana misturada a um penoso processo de autocrítica. Há nesse romance a reação do homem que aceita e assume suas responsabilidades pelos erros da humanidade, mas que não quer fazê-lo sozinho, que deseja ver os semelhantes fazerem o mesmo. Em Miller, temos apenas Quentin lutando contra a força da inocência, mas o modo pelo qual se dirige ao público através do Ouvinte reforça a característica de querer compartilhar a culpa para poder se levantar consciente de seu lugar na história. Tanto Clemance e Quentin quanto Adão reconhecem sua cumplicidade apenas diante da morte de um inocente que não foi morto por nenhum deles, mas que eles de um modo ou de outro poderiam ter socorrido, o que cria um círculo de vítima e agressor do qual parece impossível se desvencilhar. Adão parece querer escapar deste círculo quando grita por misericórdia. Aliás, a misericórdia, a clemência que ele evoca é algo que o protagonista de Camus ironicamente carrega no próprio nome.

³¹⁰ MILLER, *After...* cit., p. 113-4.

³¹¹ BIGSBY, C. W. E. *Modern Drama.*, cit, p. 133.

Essas peças deixam claro que para os dois autores só há saída no próprio homem. O homem sendo o grande criador dos horrores, das agonias, seja como indivíduo ou sociedade deve reconhecer seu papel em vez de buscar culpar uma força externa a ele. Nas palavras de Clemance:

*“Acredite-me, as religiões enganam-se, a partir do momento em que pregam a moral e fulminam mandamentos. Não é necessário existir Deus para criar a culpabilidade, nem para castigar. Para isso, bastam os nossos semelhantes, ajudados por nós mesmos.”*³¹²

O Adão de Miller termina muito mais próximo do Mito de Sísifo, de Camus. A felicidade para ele deve, se possível, ser imaginada, pois o peso da existência não permite sua realização. *The Creation* termina sem sinalizar com nenhuma solução ou esperança. O que Quentin, Clemance e certamente o Adão e o Deus da peça de Miller têm em comum é que todos negaram a liberdade total que sempre envolve o perigo de uma justiça absoluta. Em seu lugar, isto é, no lugar de Deus, do Estado, da ideologia, da esperança, do sonho e do transcendente eles propõem uma realidade mediada entre o indivíduo e a sociedade numa relação simbiótica de autodefinição e responsabilidade. Nesses personagens está a reafirmação de que apenas por meio da consciência de nossas responsabilidades humanas podemos definir-nos, mesmo que esta definição seja efêmera, pois ao final a consciência da morte, da insuficiência das palavras, da linguagem e de nossa vã filosofia também nos esmaga. O fim de *The Creation* marca o questionamento se o ser humano é capaz de viver num mundo verdadeiramente sem Deus. Na comédia estamos um passo adiante de Quentin, isto é, não num mundo no qual acordamos como crianças ou imbecis, mas num mundo

³¹² CAMUS, Albert. *A Queda*. São Paulo: Record, 2001. p. 85.

no qual um deus de adulto se manifesta por meio do vazio. Estamos no mundo das palavras de Levinas quando comenta o Deus velado da obra de Kowitz:

*“o espiritual não se dá como uma substância sensível, mas pela ausência; Deus é concreto não pela encarnação, mas sim pela Lei; bem como Sua grandeza não é o sopro de Seu mistério sagrado. Sua grandeza não provoca temor ou tremor, mas preenche-nos dos mais elevados pensamentos.”*³¹³

Velar-se para Levinas significa exigir tudo do homem. O homem que reconhece a ausência de Deus e não aceita a liberdade irrestrita admite a necessidade e urgência de instituições justas nessa terra. Esse igualar do homem e de Deus cria um humanismo integral e austero. Em *The Creation* Miller finalmente nos atira num mundo no qual *“somos o que sobrou de responsável”*.

³¹³ LEVINÁS, *Amar...* cit., p. 78.

CONCLUSÃO

Como afirmado por Harold Bloom em *O Cânone Ocidental*, os temas bíblicos estão presentes de maneira intensa no desenvolvimento das artes no ocidente e por isso são inúmeras as obras da literatura universal neles inspiradas. Encontrá-los nas peças de Arthur Miller não constitui novidade exceto se for compreendido o impacto de sua identidade judaica e da imagética bíblica sobre a criação literária. A trajetória do dramaturgo, desde as primeiras peças até *The Creation*, obedece a uma mudança estilística que experimenta sem apagar as marcas que se vão somando durante o processo.

Do mesmo modo que foi capaz de transpor a dramaturgia analítica de Ibsen para a realidade norte-americana em várias obras de sucesso, o presente estudo procurou demonstrar que o autor recorreu a elementos bíblicos e os transportou para a atualidade sem apagar conceitos e imagens que os personagens e o texto carregam.

O passado, ao longo de sua carreira, deixou de ser expresso com a violência do confronto dramático e chegou como uma “memória involuntária”. Em *The Creation* é possível identificar uma alegoria dessa memória, mas agora coletiva e, portanto, podendo ser interpretada como reflexão de toda uma década pós-moderna que, mal se havia refeito da catástrofe da Segunda Guerra, já estava mergulhada em diferentes conflitos bélicos e matanças. Nesta peça satírico-existencialista não se trata de quarenta e oito horas da vida de um caixeiro-viajante nem do minuto do pensamento, mente e memória de um homem que repensa toda a vida pessoal e profissional enquanto aguarda a chegada de um voo no aeroporto, muito menos do conflito causado pelas diferenças pessoais, comportamentos e crenças de detidos que forçosamente têm de aguardar o selar de suas vidas nem de nenhum outro personagem que toma para si a responsabilidade de alertar o mundo sobre as

mentiras das águas contaminadas ou das terras confiscadas com acusações de bruxaria. Em *The Creation*, estamos num não-lugar da própria memória ou pelo menos nos estilhaços desta memória que exerce sua pressão sobre as diversas culturas do ocidente europeizado no alicerce greco-latino e judaico-cristão. Assim, diferentemente do que ocorre em quase todas as outras peças de Miller, são as personagens e o tempo míticos que empurram a realidade espaço-temporal e criam pontes comuns por meio do vínculo com as metáforas bíblicas e pela informalidade da linguagem associada ao gênero cômico.

Difícilmente pode-se reconhecer nessa estrutura multiforme da peça uma ação que tenha algo em comum com as características ibsenianas das primeiras obras, mas é visível a ação intersubjetiva que dá continuidade ao plano psíquico que começou a ser trabalhado em sua peça de maior sucesso, ou seja, quando ainda estávamos “dentro da cabeça” de um *American Dreamer*, isto é, de um sonhador alienado que corria atrás de ilusões que sustentavam os pilares de seu mundo pessoal e coletivo. Não, nesta comédia não há este desnudar da mentalidade capitalista que dominou o século, apesar de esta também ser ironizada, mas estamos exatamente no segundo estágio do que Peter Szondi chamou de “espetáculo das reminiscências”³¹⁴. Para Szondi, nas obras de Miller “o presente espaço-temporal da ação não é apenas relativizado em função de outros presentes; antes, é relativo em si”³¹⁵. Nessa relativização de realidade interna e externa produzida na comédia de Miller destaca-se o vai e vem das imagens das Escrituras e o diálogo que se estabelece com as narrativas do *midrash* responsáveis pela metamorfose do próprio significado da ação,

³¹⁴ SZONDI, Peter. *Theory of the Modern Drama*. (Ed and transl) Michael Hays. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. p. 173-4.

³¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 174.

da cena, do cenário e da palavra no texto. É um mosaico composto por fragmentos que quando aglutinados se tornam maiores do que o próprio sentido isolado que cada elemento parece possuir, inclusive pelo contato histórico e pela intertextualidade do texto dramaturgico. O caráter simbólico da comédia de Miller, seja pela presença do cômico ou pelas associações com os escritos judaicos, oculta sua preocupação de tornar cenicamente presente o passado mítico relatado na Bíblia para trazer à consciência a responsabilidade pelas escolhas em oposição à tentação da inocência que conduz à morte.

Se esta comédia, assim como as peças de 1964, evoca características das obras de Camus ou das de Sartre e permite pavimentar o caminho que liga Jó a Prometeu é justamente por mostrar que, ao contrário de Keller e Loman, Quentin e Adão, assim como os que vierem depois deles, têm de aprender a viver após a Queda, “*após as muitas e muitas mortes*”, porque, mesmo que a vida seja absurda e a consciência da morte inapagável, “*é apenas isto que nos resta*”. A dor do absurdo surge diante daqueles que experimentam o fruto proibido, pois “*quem aumenta seu conhecimento incrementa também seu sofrimento*”³¹⁶ e essa dor ganha espaço principalmente quando o dramaturgo evoca situações extremas de sofrimento sem razão justificada como, por exemplo, os crimes de Auschwitz trazidos à tona pela imagem de Caim.

Miller coloca o homem contemporâneo, cada vez mais alienado de suas responsabilidades, cada vez mais distante das palavras e dos textos e, conseqüentemente, distante daquilo que o torna homem, diante de um espelho. Atrás deste homem o reflexo de um mundo pautado pelo consumismo e visão de ganho, su-

³¹⁶ *Torá A Lei de Mosés*. Ecl 1:18 São Paulo: Templo Brasileiro Israelita Ohel Yaacov & Editora Sêfer, 2001. p. 670.

cesso e lucro espelha uma abstração ilusória que deforma a percepção da realidade e da linguagem.

Ao deformar a linguagem, ou seja, as palavras e fossilizá-las nas acepções convenientes, aproximamo-nos demasiadamente do mundo proposto por Lúcifer, mundo da liberdade irrestrita, da perversa ironia de que o “trabalho liberta”. Não liberta Willy Loman, não liberta Joe Keller e muito menos o garçom, o psicanalista, o pintor, o jovem ou o velho em Vichy que se enchem de esperanças diante dos trilhos que levam à morte que não conseguem enxergar. Então a comédia nos relembra que somos parte do mundo de Caim e pergunta do que rimos. Será da paralisia que o personagem Deus imputou na face de Caim e que ao fim se revela em nós?

Se, como apontado por Bigsby, na estrutura de diversas peças de Miller o passado que carregamos em nossa memória é a substância do presente, o que fazemos quando o passado é apagado? Que memória nos resta? O Deus inseguro, porém irônico de *The Creation*, nos cobra isso:

DEUS: Não há como mudar o futuro. O passado sim, mas não o futuro.

LÚCIFER: Como é que você muda o passado?

DEUS: Como o passado está sempre mudando – ninguém se lembra de nada. Mas o futuro não pode ser apagado; ele a Deus pertence.

O dramaturgo sempre defendeu esta busca da memória e da consciência em suas peças e por isso que a estrutura de seu trabalho reside no poema essencial, isto é, na metáfora da representação de seus personagens, na plasticidade da linguagem, da memória e do real. O poema essencial está lá, escondido em *The Creation*, pedindo para ser encontrado, lido e relido, reavaliado permanentemente, pois, afinal, é uma peça que evoca, de modo semelhante ao texto bíblico e às narrativas do

midrash que tanto o inspiraram, mais questionamentos do que respostas, o que é, em si, magnífico.

O estudo aqui apresentado pode, portanto, confirmar que, se *The Creation* é uma peça cujas falhas a colocam abaixo de outros sucessos em termos dramáticos, não se pode menosprezá-la quanto à sua matéria-prima, pois esta obra revela uma das mais significativas matrizes que deram origem a tantos personagens e elementos presentes na carreira dramática de Miller: a Bíblia Hebraica. O que se percebe ao final desta comédia é que a família Loman tanto quanto a Keller ou a Carbone são sobrenomes da hereditariedade desta família mítica aqui ridicularizada, que forçosamente lança a todos num vácuo que exige reflexão permanente. Esta peça ecoa que é urgente que entendamos que o amor não é suficiente para evitar o homicídio, por isso clama mais uma vez por *esclarecimento* e não simplesmente *cultura*. É este o caminho e o rumo de Eva na comédia. A mulher, cujo nome carrega vida, demanda a necessidade de consciência, de esclarecimento, mesmo que com ela venha a dor do parto que surge como consequência do prazer sexual que estabelece a hereditariedade. A sedução de Lúcifer, em *The Creation*, tão próxima à de Proctor diante de Abigail – daquela antes menina, depois mulher, que viu os jardins do Éden da Nova Inglaterra puritana erodirem – é a busca do esclarecimento que permeia a obra de Miller desde as peças de aprendiz. “*John Proctor tirou de meu sono e colocou conhecimento em meu coração*” diz Abigail. E novamente, em *The Creation*, o sexo é uma metáfora desse conhecimento. O desejo pelo corpo que vem da consciência é provocativo e instigante e só ele já seria suficiente para cobrar uma leitura mais apurada deste texto por parte dos críticos. Porém, a imagem dessas mulheres millerianas é antes o resultado da consciência do que da angústia, da

superação e não da resignação. Por isso Miller diz que diante de *The Crucible* “somos apenas o que sempre fomos, mas agora estamos nus.” Ele já imputava às personagens a consciência da nudez de Adão e Eva e agora em *The Creation* faz praticamente o mesmo, mas quem está nua é nossa mente porque a inextricável relação que o dramaturgo estabelece entre a sexualidade/hereditariedade, o desejo humano, a procriação, responsabilidade e culpa é feita neste passado mítico carregado de idéias existencialistas que indaga sobre o mal moral que permitimos acontecer diariamente. Assim, o alinhavar de elementos bíblicos e existencialistas presentes e recorrentes na estrutura de *The Creation* expõe, por meio dos recursos exemplificados, a cumplicidade do público que, no final, fica ainda mais explicitada quando a marca de Caim é apresentada como o sorriso fixo e paralisado. Desse modo, o dramaturgo faz com que todos sejamos inapelavelmente implicados no primeiro homicídio. À guisa de conclusão: em vez de uma salvação divina, Miller propõe a responsabilidade num mundo sem Deus, mas não sem moral; num mundo no qual, excetuando-se o que tenha origem no mal natural, todo o sofrimento é resultado das ações e escolhas humanas.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

1 – Bibliografia do Autor

MILLER, Arthur. *After the Fall*. A play in two acts. Final stage version. 8th imp. New York: Penguin Books, 1964.

_____. *After the Fall*. In: *Arthur Miller Plays Two*. London: Methuen, 1991.

_____. *All my Sons*. New York: Penguin Books, 1947.

_____. *Almost Everybody Wins*. In: *Arthur Miller Plays Five*. London: Methuen, 2000.

_____. *A Memory of Two Mondays*. New York: Penguin Books, 1947.

_____. *An Enemy of the People*. New York: Penguin Books, 1988.

_____. *As Bruxas de Salem*. Trad. Valéria Chamon. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

_____. *Broken Glass*. New York: Penguin Books, 1994.

_____. *Clara*. In: *Arthur Miller Plays Four*. London: Methuen, 2000.

_____. *Conversations with Arthur Miller*. Matthew C. Roudane (Ed). Jackson: University Press of Mississippi, 1987. p. 354.

_____. *Danger: Memory!* New York, Grove Press Inc., 1987.

_____. *Death of a Salesman*. London: Penguin Books, 1961.

_____. *Death of a Salesman*. New York: Penguin Books, 1949.

_____. *Death of a Salesman*. www.deathofasalesman.com/rev-49-nytimes3.htm

_____. *Echoes Down the Corridor: collected essays, 1944-2000 / Arthur Miller*. (Ed) Stephen Centola. New York: Viking, 2000.

_____. *El país de los júdeos “Es por tratarse del país de los judios que la hostilidad há hallado tan poca resistência?”* In: *La demonización de Israel: un desafio intelectual*. Revista literaria Noaj n. 14-15, Jerusalem, 2003. p. 25-9.

_____. *I Can't Remember Anything*. In: *Arthur Miller Plays Four*. London: Methuen, 2000.

_____. *Incident at Vichy*. New York: Viking Penguin, 1985.

_____. *Incident at Vichy*. In: *Arthur Miller Plays Two*. London: Methuen, 1991.

_____. *Focus*. New York: Penguin, 2001.

_____. *Focus*. Trad. Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

_____. *On Politics and the Art of Acting*. New York: Viking, 2001.

_____. *Playing for Time*. In: *Arthur Miller Plays Two*. London: Methuen, 1991.

_____. *Rebirth of a Salesman*. (Interview). Newsweek, February 22, 1999. p. 45.

_____. *Romance surge em clima de forte tensão*. O Estado de S.Paulo, 30 de dezembro de 2001.

_____. *Salesman in Beijing*. New York: Viking, 1984.

_____. *The American Clock*. In: *Arthur Miller Plays Three*. London: Methuen, 2000.

- _____. The Archbishop Ceiling. In: *Arthur Miller Plays Three*. London: Methuen, 2000.
- _____. The Creation of the World and Other Business. In: *Arthur Miller Plays Two*. London: Methuen, 1991.
- _____. The Creation of the World and Other Business. In: GUERNSEY Jr., Otis L. (Ed). *The Best plays of 1972-1973*. New York-Toronto: Dodd, Mead & Company, 1973. p. 193-210.
- _____. *The Crucible*. New York: Penguin Books, 1959.
- _____. The Golden Years. In: *Arthur Miller Plays Four*. London: Methuen, 2000.
- _____. *The Last Yankee*. New York: Penguin Books, 1994.
- _____. The Last Yankee. In: *Arthur Miller Plays Five*. London: Methuen, 2000.
- _____. The Man Who Had All The Luck. In: *Arthur Miller Plays Four*. London: Methuen, 2000.
- _____. The Misfits. In: *Arthur Miller Plays Two*. London: Methuen, 1991.
- _____. *The Portable Arthur Miller*. (Ed) Christopher Bigsby. New York: Penguin, 1995.
- _____. The Price. In: *Arthur Miller Plays Two*. London: Methuen, 1991.
- _____. The Ride Down Mount Morgan. In: *Arthur Miller Plays Five*. London: Methuen, 2000.
- _____. *The Theater Essays of Arthur Miller*. (Ed) Robert Martin and Steven Centola. New York: Da Capo Press, 1996.
- _____. *Timebends. A Life*. New York: Penguin Books, 1987.
- _____. Two-Way Mirror. In: *Arthur Miller Plays Three*. London: Methuen, 2000.
- _____. *Why I Wrote the Crucible*. An Artist's answer to politics. *The New Yorker*, October 21 & 28, 1996.

2 – Bibliografia sobre o autor e suas obras

- BALAKIAN, J. N. *A Conversation with Arthur Miller*. *Michigan Quarterly Review* 29.2, 1990.
- _____. "The Holocaust, the Depression, and McCarthyism: Miller in the sixties." In: BIGSBY, Christopher. *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- BIGSBY, C.W.E. *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- _____. *Afterword to The Archbishop's Ceiling*. London: Methuen, 1987.
- BILLINGTON, Michael. The crucifixion will be televised. Arthur Miller's satire on Christ's return shows him on top form. *The Guardian*. August 21, 2002.
<http://www.guardian.co.uk/arts/features/story/0,11710,778038,00.html>
- BIXBY, Suzanne. *The Creation of the World and Other Business*. <http://www.talkingbroadway.com/regional/boston/boston66.html>
- BLOOM, Harold. *Arthur Miller*. Broomall: Chelsea House, 2000. (Bloom's Major Dramatists)

CENTOLA, Steven R. "How to Contain the Impulse of Betrayal:" A Sartrean Reading of *The Ride Down Mount Morgan*. In: *American Drama*, vol. 6, n. 1, Fall, 1996. p. 14-28.

_____. The Last Yankee: An Interview with Arthur Miller. In: *American Drama*, vol. 5, n. 1, Fall, 1995. p. 1-15.

_____. "Just looking for a Home": A Conversation with Arthur Miller. In: *American Drama*, vol. 1, n. 1, Fall, 1991. p. 85-94.

_____. *Arthur Miller in Conversation*. Dallas: Northouse, 1993.

CORLISS, Richard. *Attention Must Be Paid*. Time, February 22, 1993.

DEMASTES, William W. Miller's 1970s "power" plays. In: BIGSBY, Christopher. (Ed) *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 139-51.

FEBROT, Luíz Israel. *Um Intelectual Americano*. Arthur Miller Depois da Queda. São Paulo: Edart, 1965.

FELDMAN, Alexandre. D. de S. *Representação do Holocausto na peça After the Fall, de Arthur Miller*. 2002. 156 p. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Memória do Holocausto na obra *After the Fall* de Arthur Miller. In: *Vértices* n. 3. São Paulo: Humanitas, 2003. p.39-62.

_____. Elementos Bíblicos nas peças de Arthur Miller. In: *Vértices* n. 4. São Paulo: Humanitas, 2003. p. 182-3.

_____. Representação do Holocausto na peça "After the Fall", de Arthur Miller: do Jardim do Éden aos campos de concentração. In: *Vértices* n. 5. São Paulo: Humanitas, 2004. p. 9-15.

_____. Seriedade na comédia: uma leitura existencialista da peça "A Criação do Mundo e Outros Negócios", de Arthur Miller. In: *Vértices* n. 7. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 23-32.

_____. Representação da Shoah na literatura hebraica. In: *Vértices* n. 8. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 9-18.

_____. Aspectos da história contemporânea de Israel tais como se refletem na literatura hebraica.. In: *Vértices* n. 8. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 19-26.

FERRES, John H. (Ed). *Twentieth Century Interpretations of The Crucible*. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972.

FERRIS, William R. *Humanities Magazine*. March-April, 2001. <http://www.neh.gov/whoweare/miller/interview.html>.

FINKELSTEIN, Sidney. Condições Sociais Perdidas e Existencialismo: Arthur Miller e Saul Bellow. In: *Existencialismo e Alienação na Literatura Norte-Americana*. São Paulo: Paz e Terra, 1965. p. 237-52.

GOTTFRIED, Martin. *Dramatist in a Limbo*. Saturday Review Magazine, 1979.

GROSS, Barry. *All my Sons and the Larger Context*. Modern Drama, 1975. p. 15-27.

GUTMAN, Les. *A CurtainUp Review of The Creation of the World and Other Business* www.curtainup.com/creationoftheworld.html.

HAYES, Richard. *Hysteria and Ideology in The Crucible*. Commonweal 57, February 1953. p. 498.

- HOGAN, Robert. *Arthur Miller*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1964.
- KANE, Leslie. Dreamers and Drunks: Moral and Social Consciousness in Arthur Miller and Sam Shepard. In: *American Drama*, vol. 1, n. 1, Fall, 1991. p. 27-45.
- LAGE, Maria Helena Lott. *Tragic Elements in Death of a Salesman in the Light of Oedipus the King*. s.d. p. 187-96.
- LAHR, John. *Making Willy Loman*. The New Yorker, January 25, 1999.
- LILLIE, Jim. *Miller's Crossing*. Denver Theater, August 20-26, 1998.
- LIMA, Mariangela Alves de. *Imaginação e realidade nas obras de Arthur Miller*. O Estado de S. Paulo, sábado, 15 de julho de 2000.
- _____. *Texto teatral perseguiu a literatura nos Estados Unidos*. O Estado de S. Paulo, sábado, 7 de outubro de 2000.
- LOWENTHAL, D. Lawrence. Arthur Miller's Incident at Vichy: A Sartrean Interpretation. In: *Critical Essays on Arthur Miller*. Martine (Ed.), p. 143-54.
- LUTTERBECK, Claus & MICHAELSEN, Sven. *Arthur Miller: Encenações de uma Consciência Moral*. Folha de S. Paulo. Domingo, 16 de junho de 2000. Caderno +. p. 30-1.
- MARTIN, Robert A. Arthur Miller's *After the Fall*: "A Play About a Theme". In: *American Drama*, vol. 6, n. 1, Fall, 1996. p. 73-88.
- MEYER, Kinereth. "A Jew Can Have a Jewish Face": Arthur Miller, Autobiography, and the Holocaust. In: *Proof texts 18*, The John Hopkins University Press, 1998. p. 243.
- MILLER, Gabriel. "Purpose Is But the Slave to Memory": Clifford Odets, Elia Kazan, Arthur Miller, and the American Stage. In: *American Drama*, vol. 1, n. 1, Fall, 1991. p. 61-84.
- MOSS, Leonard. *Arthur Miller*. Rio de Janeiro: Lidador, 1968.
- MURPHY, Brenda. *The Man Who Had All The Luck: Miller's Answer to The Master Builder*. In: *American Drama*, vol. 6, n. 1, Fall, 1996. p. 29-41.
- NIGHTINGALE, Benedict. *O Testamento de um Dramaturgo Indignado*. O Estado de S. Paulo, sábado, 15 de julho de 2000. p. D4.
- O ESTADO DE S. PAULO (editorial). *Em Cena os Grandes Dramaturgos Americanos*. Ano XV, n. 4.986. Sábado, 7 de outubro de 2000. Caderno 2. p. D1, D4 e D5.
- _____. *A Broadway nem sempre tem lugar para o melhor*. Ano XV, n. 4.986. Sábado, 7 de outubro de 2000.
- OTTEN, Terry. *The Temptation of Innocence in the Dramas of Arthur Miller*. Columbia and London: University of Missouri Press, 2002.
- _____. *Historical Drama and the Dimensions of Tragedy: A Man for All Seasons and The Crucible*. In: *American Drama*, vol. 6, n. 1, Fall, 1996. p. 42-60.
- PORTER, Thomas E. Strong Gods and Sexuality: Guilt and Responsibility in the Later Plays of Arthur Miller. In: *American Drama*, vol. 6, n. 1, Fall, 1996. p. 89-112.
- ROUDANÉ, Matthew C. Arthur Miller and His Influence on Contemporary American Drama. In: *American Drama*, vol. 6, n. 1, Fall, 1996. p. 1-13.

- ROYAL, Derek Parker. *Camusian Existencialism in Arthur Miller's After the Fall*. *Modern Drama*, 43:2, 2000. p. 192.
- SABINSON, Eric Mitchell. *The Writings of Clifford Odets, Lillian Hellman and Arthur Miller in Relation to their Testimony before the U. S. House Committee on Un-American Activities*. Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of State University of New York at Buffalo. 1986.
- SAUVAGE, Leo. *Rebirth of a Salesman*. The New Leader – The American Labor Conference on Int'l Affairs, April 16, 1984.
- SOMMER, Elyse. *The Creation of the World and Other Business will have its first New York revival*. www.curtainup.com.
- SOSNOWSKI, Saúl. Arthur Miller, "Premio Jerusalem". In: *La demonización de Israel: un desafío intelectual*. Revista literaria Noaj n. 14-15, Jerusalem, 2003. p. 30-2.
- STACKMAN, Will. *The Creation of the World (and other business) review*. www.aislesay.com/MA-CREATION.html
- THE UNIVERSITY OF MICHIGAN. *Michigan Quarterly Review*. A special issue: Arthur Miller. Ann Arbor, 1998.
- TUTTLE, Jon. The Efficacy of Work: Arthur Miller and Albert Camus' *The Myth of Sisyphus*. In: *American Drama*, vol. 6, n. 1, Fall, 1996. p. 61-72.
- WEALES, Gerald. Arthur Miller. In: *O Teatro Norte-Americano de Hoje*. Alan Downer (org), Cultrix, s.d., p. 99-113.
- _____. Arthur Miller Takes the Air. In: *American Drama*, vol. 5, n. 1, Fall, 1995. p. 1-15.
- _____. *The Jumping Off Place*. New York: Macmillan, 1969. p. 18.

3 – Bibliografia dos Arquivos do *The New York Times*

Compiladas de <http://nytimes.com/books/specials/miller.html>

Artigos sobre as peças do autor:

- ATKINSON, Brooks. *At the Theater*. (Death of a Salesman) *The New York Times*, February 11, 1949.
- _____. 'A View from the Bridge'. *The New York Times*, October 9, 1955.
- _____. *The Crucible*. *The New York Times*, January 23, 1953.
- _____. *The Play in Review*. (All My Sons) *The New York Times*, January 30, 1947.
- BARNES, Clive. *Arthur Miller's Creation*. (The Creation of the World and Other Business) *The New York Times*, December 1, 1972.
- _____. *Theater: Arthur Miller's 'The Price'*. *The New York Times*, February 8, 1968.
- BRANTLEY, Ben. *Arthur Miller Visits the Sins of the Fathers Upon the Children*. (All My Sons) *The New York Times*, May 5, 1997.
- _____. *Attention Must Be Paid, Again*. (Death of a Salesman) *The New York Times*, February 11, 1999.

_____. *Heirlooms as a Playing Field for Sibling Rivalry*. (The Price) The New York Times, November 16, 1999.

_____. *Miller, Mamet and Much in Between in Festival of One-Act Plays*. (Elegy for a Lady) The New York Times, May 11, 1996.

_____. *Sure, Devoted to His Wife: Question Is, Which One?* (The Ride Down Mount Morgan) The New York Times, November 17, 1998.

CANDY, Vincent. *A Classically Riveting 'View From the Bridge'*. The New York Times, January 4, 1998.

GUSSOW, Mel. *Relearning the Lesson of Miller's 'Crucible'*. The New York Times, March 30, 1990.

_____. *Revised 'Last Yankee,' With Focus on Wives*. The New York Times, January 22, 1993.

NICHOLS, Lewis. *The Play*. (The Man Who Had All the Luck) The New York Times, November 24, 1944.

RICH, Frank. *Arthur Miller's 'Danger: Memory!'*. The New York Times, February 9, 1987.

_____. *Arthur Miller's 'View From the Bridge'*. The New York Times, February 4, 1983.

_____. *Hoffman, 'Death of Salesman'*. The New York Times, March 30, 1984.

_____. *Miller's 'American Clock'*. The New York Times, November 21, 1980.

_____. *Miller's 'Up From Paradise'*. The New York Times, October 26, 1983.

_____. *Richard Kiley in Miller's 'All My Sons'*. The New York Times, April 23, 1987.

WEBER, Bruce. *Arthur Miller Takes a Poke At a Devil With 2 Lives*. (The Ride Down Mount Morgan) The New York Times, April 10, 2000.

Artigos sobre outras obras do autor:

ATKINSON, Brooks. *His 'Collected Plays' With Comments On His First Decade in the Theatre*. The New York Times, January 9, 1957.

HOUGHTON, Norris. *Understanding Willy*. (Salesman in Beijing) The New York Times, June 24, 1984.

LASK, Thomas. *Mr. Miller Offstage*. (I Don't Need You Anymore) The New York Times, March 18, 1967.

MITGANG, Herbert. *Book of The Times: The Misfits*. The New York Times, February 8, 1961.

POORE, Charles. *Books of the Times: Focus*. The New York Times, November 24, 1945.

SHATTUCK, Roger. *He Who Is Most Alone*. (Timebends) The New York Times, November 8, 1987.

SULISBURY, Harrison E. *Book of The Times: In Russia*. The New York Times, December 14, 1969.

Artigos sobre o autor:

APPLEBOME, Peter. *Present at the Birth of a Salesman*. The New York Times, January 29, 1999.

ASSOCIATED PRESS. *Playwright Arthur Miller Refused Visa For a Visit to Brussels to See His Play*. The New York Times, March 31, 1954.

ATKINSON, Brooks. *No Compromise*. The New York Times, September 21, 1947.

- ATLAS, James. *The Creative Journey of Arthur Miller Leads Back to Broadway and TV*. The New York Times, September 28, 1980.
- BERNSTEIN, Lester. *Miller Rejects Hollywood's Bid*. The New York Times, July, 1947.
- BERNSTEIN, Richard. *Kazan and Miller*. The New York Times, May 3, 1988.
- CALTA, Louis. *'All My Sons' Wins Critics' Laurels*. The New York Times, April 22, 1947.
- CROWTHER, Bosley. *Screen: John Huston's 'The Misfits'*. The New York Times, February 2, 1961.
- DRURY, Allen. *Arthur Miller Admits Helping Communist-Front Groups in '40's*. The New York Times, June 22, 1956.
- DUDAR, Helen. *New Play for an Arthur Miller Play*. The New York Times, January 30, 1983.
- _____. *A Modern Tragedy's Road to Maturity*. The New York Times, March 25, 1984.
- FREEDMAN, Samuel G. *Miller Tries a New Form For an Old Play*. The New York Times, October 23, 1983.
- _____. *'Salesman' Collaborators Part Ways*. The New York Times, August 15, 1984.
- _____. *Miller Fighting Group's Use of Segment From 'Crucible'*. The New York Times, November 17, 1984.
- _____. *Play Closed After 'Crucible' Dispute*. The New York Times, November 28, 1984.
- FUNKE, Lewis. *Stars Help Arthur Miller Film TV Antiwar Allegory*. The New York Times, November 17, 1969.
- GELB, Barbara. *Question: 'Am I My Brother's Keeper?'*. The New York Times, November 29, 1964.
- GELDER, Lawrence Van. *Arthur Miller Gets Award From PEN*. The New York Times, May 9, 1998.
- GOODMAN, Walter. *Brooklyn Then and Now, in Arthur Miller's Eyes*. The New York Times, August 23, 1993.
- GRUTZENER, Charles. *'Salesman' Is Pulitzer Play; Sherwood, Cozzens Cited*. The New York Times, May 3, 1949.
- GUSSOW, Mel. *Arthur Miller Returns to Genesis for First Musical*. The New York Times, April 17, 1974.
- _____. *Arthur Miller: Stirred By Miller*. The New York Times, February 1, 1987.
- _____. *A Rock of the Modern Age, Arthur Miller Is Everywhere*. The New York Times, November 30, 1996.
- HUTCHENS, John K. *Mr. Miller Has a Change of Luck*. The New York Times, February 23, 1947.
- JOHNSON, Kirk. *Arthur Miller's Vision of Love Becomes a Movie*. The New York Times, June 11, 1989.
- KAKUTANI, Michiko. *Arthur Miller: View of a Life*. The New York Times, May 9, 1984.
- LEWIS, Anthony. *Miller is Cleared of House Contempt*. The New York Times, August 8, 1958.
- LOFTUS, Joseph. *Arthur Miller and Dr. Nathan Indicted on Contempt Charges*. The New York Times, February 19, 1957.
- _____. *Miller Convicted in Contempt Case*. The New York Times, June 1, 1957.
- MARKS, Peter. *Tribute to a Man Of the Crucible*. The New York Times, November 1, 1995.
- MASLIN, Janet. *The Bewitching Power of Lies*. The New York Times, November 27, 1996.

- O'CONNOR, John J. TV: 'Fame', *Comedy by Arthur Miller, on NBC*. The New York Times, November 30, 1978.
- _____. *Hoffman in 'Death of a Salesman'*. The New York Times, September 13, 1985.
- _____. *Arthur Miller's 'All My Son,,,' on 13*. The New York Times, January 19, 1987.
- _____. *A Play by Arthur Miller and a Talk With Him*. The New York Times, February 5, 1991.
- SCHUMACH, Murray. *Arthur Miller Grew in Brooklyn*. The New York Times, February 6, 1949.
- _____. *Miller Still a 'Salesman' For a Changing Theater*. The New York Times, June 26, 1975.
- SHANLEY, John P. *Miller's 'Focus' on TV Today*. The New York Times, January 21, 1962.
- SMITH, Roberta. *Clifford Odets: Anguish of Many Colors in Paintings*. The New York Times, April 26, 1996.
- TAUBMAN, Howard. *A Cheer for Controversy*. The New York Times, February 2, 1964.
- THE NEW YORK TIMES. *Marilyn Monroe, Arthur Miller Married in White Plains Court*. The New York Times, June 30, 1956.
- _____. *Arthur Miller Rewed*. The New York Times, February 22, 1962.
- _____. *Miller Sees PEN Growing Mightier*. The New York Times, July 6, 1965.
- _____. *Miller Looks Back at the Birth of an Immortal Salesman 50 Years Ago*. The New York Times, January 29, 1999.
- WEBER, Bruce. *Its Initial Run Over, 'View' Hopes to Endure*. The New York Times, November 11, 1999.
- WREN, Christopher S. *Willy Loman Gets China Territory*. The New York Times, May 7, 1983.
- _____. *For Arthur Miller, Denial Is Key to Apartheid*. The New York Times, December 6, 1990.

Artigos do autor:

- MILLER, Arthur. *Subsidized Theater*. The New York Times, June 22, 1947.
- _____. *Tragedy and the Common Man*. The New York Times, February 27, 1949.
- _____. *The "Salesman" Has a Birthday*. The New York Times, February 5, 1950.
- _____. *Journey to "The Crucible"*. The New York Times, February 8, 1953.
- _____. *Global Dramatist*. The New York Times, July 21, 1957.
- _____. *Topics: On the Shooting of Robert Kennedy*. The New York Times, June 8, 1968.
- _____. *On the Moon Landing*. The New York Times, July 21, 1969.
- _____. *Rip Van Winkle Spanish-Style*. The New York Times, July 9, 1972.
- _____. *School Prayer: A Political Dirigible*. The New York Times, March 12, 1984.
- _____. *The Face in the Mirror: Anti-Semitism Then and Now*. The New York Times, October 14, 1984.
- _____. *The Mad Inventor of Modern Drama*. The New York Times, January 6, 1985.
- _____. *Death in Tiananmen*. The New York Times, September 10, 1989.
- _____. *Again They Drink From the Cup of Suspicion*. The New York Times, November 26, 1989.

- _____. *Get it Right. Privatize Executions.* The New York Times, May 8, 1992.
- _____. *We're Probably in an Art That Is Not Dying.* The New York Times, January 17, 1993.
- _____. *Let's Privatize Congress.* The New York Times, January 10, 1995.
- _____. *Salem Revisited.* The New York Times, October 15, 1998.
- _____. *The Past and Its Power: Why I Wrote "The Price".* The New York Times, November 14, 1999.

4 – Bibliografia de resenhas da *CurtainUp*

Compiladas de <http://www.curtainup.com>

- CLOVER, Ben. *The Price, a CurtainUp London review.* CurtainUp, September 11, 2003. <http://www.curtainup.com/pricelond.html>
- GUTMAN, Les. *A View From the Bridge Moves to Broadway.* CurtainUp, April 15, 1998. <http://www.curtainup.com/viewsec7.html>
- GUTMAN, Les. *The Creation of the World and Other Business, a CurtainUp review.* CurtainUp, October 2, 2001. <http://www.curtainup.com/creationoftheworld.html>
- _____. *The Price, a CurtainUp review* CurtainUp, November 18, 1999. <http://www.curtainup.com/price2.html>
- GUTMAN, Les. *The Ride Down Mt. Morgan, a CurtainUp review.* CurtainUp, March 24, 2000. <http://www.curtainup.com/mtmorgan3.html>
- HITCHCOCK, Laura. *The Man Who Had All the Luck, a CurtainUp review.* CurtainUp, April 29, 2000. <http://www.curtainup.com/manwhohadalltheluckny.html>
- _____. *The Man Who Had All the Luck (WTF production), a CurtainUp review.* CurtainUp, April 29, 2000. <http://www.curtainup.com/manwhohadalltheluck.html>
- _____. *After the Fall, a CurtainUp LA review.* CurtainUp, March 14, 2001. <http://www.curtainup.com/afterthefall.html>
- LOVERIDGE, Lizzie. *A CurtainUp London Review, All My Sons.* CurtainUp, July 13, 2000. <http://www.curtainup.com/allmysonslond.html>
- OSENLUND, Kathrin. *Resurrection Blues, a CurtainUp Philadelphia review.* CurtainUp, September 24, 2003. <http://www.curtainup.com/resurrectionblues.html>
- SOMMER, Elyse. *All My Sons, a CurtainUp review.* CurtainUp, April, 1997. <http://www.curtainup.com/allsons.html>
- _____. *The American Clock, a CurtainUp review* CurtainUp, October 25, 1997. <http://www.curtainup.com/amclock.html>
- _____. *View From the Bridge, a CurtainUp review.* CurtainUp, December 15, 1997. <http://www.curtainup.com/view.html>
- _____. *I Can't Remember Anything and The Last Yankee, a CurtainUp review.* CurtainUp, January 12, 1998. <http://www.curtainup.com/yankee.html>

- _____. *Mr. Peter's Connection, a CurtainUp review*. CurtainUp, May 18, 1998. <http://www.curtainup.com/mrpeter.html>
- _____. *The Ride Down Mt. Morgan, a CurtainUp Berkshire review* CurtainUp, November, 1998, <http://www.curtainup.com/mtmorgan.html>
- _____. *The Ride Down Mt. Morgan, a CurtainUp review*. CurtainUp, November 15, 1998. <http://www.curtainup.com/mtmorga2.html>
- _____. *Death of a Salesman--Second Thoughts, a CurtainUp review*. CurtainUp, February 7, 1999. <http://www.curtainup.com/salesma2.html>
- _____. *The Price, a CurtainUp Berkshires review*. CurtainUp, August 19, 1999. <http://www.curtainup.com/price.html>
- _____. *Awake ad Sing, a CurtainUp Berkshire review* CurtainUp, July 11, 2001 <http://www.curtainup.com/awakeandsing.html>
- _____. *The Crucible, a CurtainUp review*. CurtainUp, March 8, 2002. <http://www.curtainup.com/crucible.html>
- _____. *Conversations With Miller, a CurtainUp theater book review*. CurtainUp, October, 2002. <http://www.curtainup.com/conversationsmiller.html>
- _____. *An Enemy of the People, a CurtainUp Berkshire review* CurtainUp, August, 2003. <http://www.curtainup.com/enemyofthepeople.html>
- _____. *After the Fall, a CurtainUp review*. CurtainUp, August 7, 2004. <http://www.curtainup.com/afterthefallny.html>
- _____. *Al Hirschfeld, The Man Who Captured New York With His Pen a CurtainUp review* CurtainUp, s.d. <http://www.curtainup.com/hirschfeld.html>
- WALLACH, Allan. *Death of a Salesman, a CurtainUp review*. CurtainUp, February 7, 1999. <http://www.curtainup.com/salesman.html>

BIBLIOGRAFIA GERAL

1 – Teoria e Crítica (Teatro, Teatro Norte-Americano, Análise Dramatúrgica e Tradução de Textos Dramatúrgicos)

- ABEL, Leonard. *Metateatro: Uma Visão Nova da Forma Dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- AGÊNCIA DE DIVULGAÇÃO DOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. *Perfil da Literatura Americana*. São Paulo, 1994.
- ALEXANDRE, Marcos A. Tradução e/ou adaptação para o teatro: texto escrito e texto performático. In: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Graciela Ravetti e Márcia Arbex (orgs.). Belo Horizonte: Depto. Letras Românicas da Fac. de Letras/UFMG, Poslit, 2002. p. 109-18.
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

- ARISTÓTELES, 384-322 AC. *A Poética Clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 1990.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda, 1989.
- ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX. Evolução da Técnica*. Problema da Ética. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BASSNETT-McGUIRE, Susan. Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theater Texts. In: HERMANS, Theo. (Ed). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London and Sidney: Cromm Helm, 1985. p. 87-102.
- BENTLEY, Eric. *What is Theater?* London: Methuen, 1969.
- BERTHOLDT, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BIGSBY, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama, vol. II*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- _____. *Modern American Drama. 1945-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Para Uma Arte Dramática Não-aristotélica. Coligidos por Siegfried Unseld. Lisboa: Portugália, 1957.
- _____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. (Col. Logos.)
- BROCKETT, Oscar G. *History of the Theatre*. 6. ed. Boston: Allyn and Bacon, 1991.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. Estudo Histórico-crítico dos Gregos à Atualidade. Trad. Gilson César de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.
- CAVALIERI, A. Lúcia F. *Teatro Vivo na Escola*. São Paulo: FTD, 1997.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.
- CLURMAN, Harold. *The Naked Image: observations on the modern theater*. New York: MacMillan, 1966.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. (Col. Zero à Esquerda.)
- _____. *Panorama do Rio Vermelho*. Ensaios sobre Teatro Americano Moderno. São Paulo: Nankin, 2001.
- CROW, Brian. *Studying Drama*. London: Longman, 1983.
- DESAFY-GRIGNARD, Christiane. *The Temptation of Innocence in the Dram of Arthur Miller*, de Terry Otten., publicada em *Cercles. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone*, disponível em <http://www.Cercles.com/review/r8/otten.html>
- DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FANSOD, Arthur. *The Simple Stage: its origin in the modern American theater*. New York: Greenwood, 1992.
- FOTHERNGHAM, Richard. The last translation: stage to audience. In: ZUKER-SKERRIT, Ortrum. (Ed.) *Page to Stage. Theater as Translation*. Amesterdam: Rodopi, 1984. p. 29-40.
- FRAGA, Eudinyr. Expressionismo. In: FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998. p. 17-48.

- GASSNER, John. *Form and Idea in Modern Theatre*. New York: The Dryden Press, 1956.
- _____. *The Theatre of Our Times*. New York, Crown Publishers Inc., 1966.
- GOLDMAN, Emma. *The Social Significance of the Modern Drama*. Boston: The Gorham Press, s.d.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Trad. Aldomar Conrado. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GUINSBURG, Jacó. *Diálogos sobre Teatro*. Armando Sérgio da Silva (org). São Paulo: Edusp, 1992.
- _____. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HARRIS, Andrew B. *Broadway Theatre*. London and New York: Routledge, s.d.
- HOWARD, Gerald. *The Sixties. Art, Politics and Media of Our Most Explosive Decade*. New York: Paragon Books. s.d.
- IBSEN, Henrik. *An Enemy of the People*. Mineola: Dover Publications, 1999.
- LESKY, Albin. A tragédia grega. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MACHADO, Ida Lúcia. Paródia e discurso literário: uma análise semiolinguística. In: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Graciela Ravetti e Márcia Arbex (orgs.). Belo Horizonte: Depto. Letras Românicas da Fac. de Letras/UFMG, Poslit, 2002. p. 231-40.
- MAGALDI, Sábado. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MELLO CARVALHO, Glória M. et al. Eugene Nida: Toward a Science of Translating. In: *Teorizando e Contextualizando a Tradução*. Else Ribeiro Pires Vieira (org.). Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 1996. p. 71-94.
- MOLIERE, Jean-Baptist. *Sabichonas; escola de mulheres*. São Paulo: Martins, 1973.
- NIDA, Eugene. *Toward a Science of translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.
- O'CONNOR, John. The Federal Theatre Project's Search for an Audience. In: McCONACHIE, Bruce & FRIEDMAN, Daniel (Ed). *Theatre for Working Class. Audiences in the United States 1830-1980*. Westport: Greenwood Press, 1985. p. 171-84.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia*. Construção do Personagem. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo, Ática: 1988. (Série Princípios.)
- PALMIERI, Antoni. *Elmer Rice*. A Playwright Vision of America. Fairleigh Dickinson, 1980.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEACOCK, Ronald. *Formas da Literatura Dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- PEIXOTO, Fernando. *O que é Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Col. Primeiros Passos.)
- PIRES VIEIRA, Else R. A interação do texto traduzido com o sistema receptor: a teoria dos poli-sistemas. In: *Teorizando e Contextualizando a Tradução*. Else Ribeiro Pires Vieira (org.). Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 1996. p. 71-94.
- PLIMPTON, George (Ed.) *Playwrights at Work*. New York: The Modern Library, 2000. p. 147-92.
- PULVER, Roger. Moving Others: The Translation of Drama. In: ZUKER-SKERRIT, Ortrum. (Ed.) *Page to Stage. Theater as Translation*. Amesterdam: Rodopi, 1984. p. 23-8.
- RAMOS, Luís Fernando. *O Parto de Godot* (Estudo sobre a Rubrica Teatral). São Paulo: Hucitec, 1998.

- REYES, Graciela. *Polifonia Textual*. La citación en el relato literário. Madrid, Editorial Gredos, s.d., p. 156.
- REVERBEL, Olga. *O Texto no Palco*. São Paulo: Kuarup, 1990. p. 54-75.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- RYNGAERT, Jean P. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SHELAND, Irene. *American Theater and Drama Research: an annotated guide to information sources 1945-1990*. Jefferson: McFarland, 1991.
- STYAN, J. L. *The Elements of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1960.
- _____. *The Theory of Modern Stage. An Introduction to Modern Drama and Stage*. (Ed) Eric Bentley. Harmondsworth: Penguin, 1980.
- SZONDI, Peter. *Theory of the Modern Drama*. (Ed and transl) Michael Hays. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- _____. *Teoria do drama moderno 1880-1950*. Trad. Luis S. Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TOUCHARD, Pierre Aimé. *O Teatro e a Angústia dos Homens*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- TRAUBMAN, Howard. *The Making of the American Theater*. New York: Coward McCann, 1965.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires. A interação do texto traduzido com o sistema receptor: a teoria dos poli-sistemas. In: *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Fac. De Letras, UFMG, 1996. p. 124-37.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Oxford University Press, 1971, 2nd. printing.
- YOUNG, Stark. *O Teatro*. Trad. B. Heliodora. Rio de Janeiro: Letras & Artes, 1963.
- ZUKER-SKERRIT, Ortrum. Translation Science and Drama Translation. In: ZUKER-SKERRIT, Ortrum. (Ed.) *Page to Stage. Theater as Translation*. Amesterdam: Rodopi, 1984. p. 3-12.

2 – Teoria e Crítica sobre temas judaicos modernos, históricos, literários e bíblicos

Os textos abaixo marcados com (*) foram traduzidos pelo pesquisador desta tese e publicados em língua portuguesa em CADERNOS de Língua e Literatura Hebraica / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP – n. 2. São Paulo, Humanitas FFLCH/USP, 1999, como resultado de pesquisas sobre *Literatura Hebraica* durante os anos de 1993 a 1995, período de vigência de bolsa de Iniciação Científica concedida pelo CNPq/USP. Também estão igualmente assinalados os textos traduzidos pelo pesquisador referente às atividades previstas do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino, durante vigência da bolsa Capes 2002 a 2004.

ABERBACH, M. *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalém: Keter, 1972.

ALBRIGHT, William Foxwell. *The Role of the Canaanites in the History of Civilization. The Bible and the Ancient Near East*. Garden City, Anchor Book, 1961.

_____. Anchor Bible.

ALEXANDER, David. *O Mundo e a Bíblia*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

- * ALEXANDER, Edward. *Between Diaspora and Zion: Israeli Holocaust Fiction*. In: *The Resonance of Dust*. Columbus, Ohio State University Press, 1979. p. 73-118.
- ALTER, Robert. *The Art of Biblical Narrative*. New York: BasicBooks, 1981.
- _____. *The Art of Biblical Poetry*. New York: BasicBooks, 1985.
- _____. Especificação Narrativa e Sentido Literal na Bíblia. In: *Anais do Simpósio Internacional Cultura Oriental e Cultura Ocidental: Projeções*. Rifka Berezin (org.) São Paulo: USP/FFLCH/DLO, 1990. p. 84-101.
- _____. Imperativos Bíblicos e Jogo Literário. In: *Anais do Simpósio Internacional Cultura Oriental e Cultura Ocidental: Projeções*. Rifka Berezin (org.) São Paulo: USP/FFLCH/DLO, 1990. p. 188-207.
- _____. & KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1997.
- AMÂNCIO, Moacir. *O Talmud (excertos): tradução, estudos e notas*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- * APPELFELD, Aharon. *After the Holocaust*. In: *Writing and the Holocaust*. Edited by Berel Lang, New York-London, Holmes & Meier, 1988. p. 83-92.
- BEN-SASSON, H. H. *Historia del Pueblo Judío*. Madri: Alianza Editorial, 1988. v. 1.
- BESANÇON, Alain. *Modern Ideologies & the Jews*. Commentary 83 March, 1987.
- BIALIK, Haym N. & RAVNITZKY, Yehoshua H. (Ed.) *The Book of Legends. Sefer Ha-Aggadah*. Legends from the Talmud and midrash. New York: Schocken Books, 1992.
- BOMAN, Thorleif. *Hebrew Thought compared with Greek*. New York/London: W.W. Norton & Co, 1960.
- BORGER, Hans. *Uma História do Povo Judeu*. São Paulo: Sêfer, 1999.
- BOTTERO, Jean. *Nascimento de Deus: a Bíblia e o Historiador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- BRIGHT, John. *Early Israel in Recent History Writing. A Study in Method*. London: SCM Press, 1956.
- _____. *História de Israel*. São Paulo: Edições Paulinas, 1978.
- BRODKIN, Karen. *How Jews Became White Folks and What That Says About Race in América*. New Brunswick-New Jersey-London: Rutgers University Press, 1998.
- CADERNOS de Língua e Literatura Hebraica / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP – n. 2. São Paulo, Humanitas FFLCH/USP, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shith. A Cena da Origem*. (e outros estudos de poética bíblica). São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *Qohelet. O-que-sabe*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- COHEN, Sarah Blacher. The varieties of Jewish Humor. In: *Jewish Wry. Essays on Jewish Humor*. Blomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1987. p. ix.
- CYTRYNOWICZ, Roney. Memória e História do Holocausto. A Literatura do Trauma. In: *Dossiê: literatura de testemunho*. São Paulo, Revista Cult, n. 23, p. 52-5.
- _____. *Memória da Barbárie: a história do genocídio dos judeus na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo, Nova Stella, 1990.

- DES PRES, Terrence. Holocaust *Laughter?* In: *Writing and the Holocaust*. Edited by Berel Lang, New York-London, Holmes & Meier, 1988. p. 217-33.
- FACKENHEIM, Emil. *Gods Presence in History*. New York & London: New York University and University of London Press, 1970.
- FELDMAN, Alexandre D. de S. *Representação do Genocídio na Literatura Hebraica*. Publicação Interna do Centro de Estudos Judaicos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como resultado das pesquisas e traduções efetuadas durante a vigência da bolsa de Iniciação Científica. CNPq/USP – 1995. São Paulo.
- FRYSZMAN, Noemia D. O Teatro Iídiche nos Estados Unidos e sua Influência na Cultura Norte-Americana. In: *Anais do Simpósio Internacional Cultura Oriental e Cultura Ocidental: Projeções*. Rifka Berezin (org.) São Paulo: USP/FFLCH/DLO, 1990. p. 499-503.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. A (im)possibilidade da poesia. A Literatura do Trauma. In: *Dossiê: literatura de testemunho*. São Paulo, Revista Cult, n. 23, p. 48-51.
- GILBERT, Pierre. *A Bíblia na Origem da História*. São Paulo: Paulinas, 1986.
- GINZBERG, Louis. *The Legends of the Jews*. Vol. one: From the Creation to Jacob. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998.
- GOTTLIEB, Isaac. *Midrash and Haggadah*. Ramat-Aviv, Tel-Aviv: Everyman's University, 1981.
- GUINSBURG, Jacó (Org.). *Histórias do povo da Bíblia: relatos do Talmud e do Midrasch*. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- HERTZBERG, Arthur. *The Evolution of Jewish Identity*. Midstream XVII, 7 – Aug.-Sept. 1971.
- HILBERG, Raul. I Was Not There. In: *Writing and the Holocaust*. Edited by Berel Lang, New York-London, Holmes & Meier, 1988.
- *HOWE, Irving. Writing and the Holocaust. In: *Writing and the Holocaust*. Edited by Berel Lang, New York-London, Holmes & Meier, 1988. p. 175-99.
- *JOSIPOVICI, Gabriel. Rethinking memory: too much/ too little. In: *A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought Issue Teaching Jewish Studies* n. 186, Volume 47, Number 2, Spring 1998.
- KAUFMANN, Y. *A religião de Israel*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- KIRSCHBAUM, SAUL. À procura da condição humana. In: *Vértices* n. 1. São Paulo: Humanitas, 1999.
- LANDA, Fábio. Loucura da língua e o assassinato do vivente. In: *Pro-Posições*. v. 13. n. 3. Campinas: Unicamp, 2002. p. 14.
- LEIBOWITZ, Y. *Israel et judaïsme*. Paris: Desclée de Brouwer, 1995. (Midrash références)
- LEVINAS, Emmanuel. *Quatro Leituras Talmúdicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Elos)
- _____. Amar mais a Torá que Deus. In: KOLITZ, Zvi. *Yossel Rakover dirige-se a Deus*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 73-80. (Coleção Elos)
- LOMBARDI, Andrea. Oriente/Ocidente: uma questão de paternidade? In: *Anais do Simpósio Internacional Cultura Oriental e Cultura Ocidental: Projeções*. Rifka Berezin (org.) São Paulo: USP/FFLCH/DLO, 1990. p. 559-64.

_____. A Ética da Memória. A Literatura do Trauma. In: *Dossiê: literatura de testemunho*. São Paulo, Revista Cult, n. 23, p. 56-9.

* MINTZ, Alan. The Uneasy Burden. In: *Hurban. Responses to Catastrophe in Hebrew Literature*. New York, Columbia University Press, 1984. p. 239-69.

* _____. Uri Zvi Greenberg in Streets of the River. In: *Hurban. Responses to Catastrophe in Hebrew Literature*. New York, Columbia University Press, 1984. p. 165-202.

MULLER, Jerry Z. *Communism, Anti-Semitism & the Jews*. Commentary 86 Aug. 1988.

NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo, Escuta, 2000.

PRITCHARD, James Bennett. *Ancient Near Eastern Texts*. Princeton: Princeton University Press, 1969.

REHFELD, Walter. *Tempo e religião*. São Paulo: Perspectiva:, 1988.

_____. *Nas Sendas do Judaísmo*. J. Guinsburg e Margarida Goldztajn (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROSENAK, Michael & COHEN, Jonathan. *The midrash and the Modern World*. Jerusalem. The Hebrew University of Jerusalem. Experimental Edition, 1982.

ROOS, Deomar. Arqueologia e Estudo da Bíblia. In: *Anais do Simpósio Internacional Cultura Oriental e Cultura Ocidental: Projeções*. Rifka Berezin (org.) São Paulo: USP/FFLCH/DLO, 1990. p. 464-78.

ROZENCHAN, Nancy. A Experiência Judaica na Literatura Norte-Americana. In: *Anais do Simpósio Internacional Cultura Oriental e Cultura Ocidental: Projeções*. Rifka Berezin (org.) São Paulo: USP/FFLCH/DLO, 1990. p. 327-37.

_____. O que Pensou Salvador Dalí? In: *Herança Judaica*. n. 88. Abril 1994/5754.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A Literatura do Trauma. In: *Dossiê: literatura de testemunho*. São Paulo, Revista Cult, n. 23, p. 40-7.

_____. Os Fragmentos de uma Farsa. In: *Dossiê: literatura de testemunho*. São Paulo, Revista Cult, n. 23, p. 60-3.

SHAKED, Gershon. Quem é Culpado? Ruptura das Convenções da Temática do Holocausto. In: SHAKED, Guershon. *Sifrut az kan veachshav*. Tel Aviv, Smora-Bitan, 1993. p. 95-119.

SHATTAN, Joseph. *Who's the Scoundrel?* Midstream XXII, 8 – Oct. 1976.

*SIGUMFELDT, Inge Birgitte. On the Judaization of Post-modern Theory. In: *Jewish Studies in a New Europe* (Proceedings of the fifth Congress of Jewish Studies, 1994) Copenhagen: Reitzel, 1998. p. 822-30.

_____. Sobre a judaização da teoria pós-moderna. Trad. Alexandre Feldman. In: *Vértices* n. 8. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 65-74.

SINGER, I. B. *Short Friday*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1964.

*SCHWARTZ, Jonathan Matthew. Visions of Diaspora in Contemporaneous Social Sciences. In: *Jewish Studies in a New Europe* (Proceedings of the fifth Congress of Jewish Studies), Koman & Goldsmith Salomon (Eds), 1994.

- SZPICZKOWSKI, Ana. A Contribuição Judaica à Cultura Ocidental. In: *Anais do Simpósio Internacional Cultura Oriental e Cultura Ocidental: Projeções*. Rifka Berezin (org.) São Paulo: USP/FFLCH/DLO, 1990. p. 493-98.
- THALENBERG, Aron. *História Cultural Judaica*. São Paulo: Associação Universitária de Cultura Judaica, 1994.
- TUTTLETON, James W. *In the Crucible*. Commentary, 85 Mar. 1988.
- UNESCO. *Vida e Valores do Povo Judeu*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- WAJNBERG, Daisy. *O gosto da glosa*. Esaú e Jacó na tradição judaica. São Paulo, Humanitas, 2004.
- WALDMAN, Berta. Badenheim 1939: ironia e alegoria. In: *Linhas de Força*. Escritos sobre literatura hebraica. São Paulo: Humanitas, 2004. p. 129-44.
- WEINFELD, Moshe. *Social Justice in Ancient Israel and in the Ancient Near East Jerusalem*. Minneapolis: The Magnes Press, The Hebrew University and Fortress Press, 1965.
- WELLHAUSEN, Julius. *Prolegomena to the History of Israel*. Tel Aviv: Scholars Press, 1994.
- WIRTH-NESHER, Hana (Ed). *What is Jewish Literature?* Philadelphia and Jerusalem: The Jewish Publication Society, 1994.
- WISSE, Ruth R. *The New York (Jewish) Intellectuals*. Commentary 84, Nov. 1987.

3 – Referência (Bíblias, Enciclopédias e dicionários)

- A Bíblia de Jerusalém*. Nova edição revista. 7ª impressão. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica & Paulos, 1995
- JPS Hebrew-English Tanakh*. The traditional Hebrew text and JPS translations. Student Ed. Philadelphia, 2000.
- Torá A Lei de Moisés*. Edição revista e ampliada da obra A Lei de Moisés e as Haftarot. Tradução, explicações e comentários do Rabino Meir Matzliah Melamed (Z'L). Comentários de Menahem Mendel Diesendruck (Z'L). Compilação e edição de comentários de Jairo Fridlin. São Paulo: Templo Brasileiro Israelita Ohel Yaacov & Editora Sêfer, 2001.
- ANCHOR BIBLE. FREEDMAN, David. N. (Ed.) New York: Doubleday (Random House), 1992. Entries: *Abel, Adam, Adam and Eve – Life of, Adam – Apocalypse of, Adam – The Testamento of, Cain, Devil, Éden – Garden of, Eve, Evil, Genesis – The Narrative of, God (OT/NT), Paradise, Raphael, Satan*.
- ENCICLOPÉDIA JUDAICA. Rio de Janeiro: Tradição, 1967. Entradas: *Judeus no Teatro, Adão, Abel, A Queda do Homem, Caim, Deus, Éden, Eva, Satã*.
- ENCYCLOPAEDIA JUDAICA. Miller, Arthur. v. 12, 1972. p. 1580.
- JEWISH ENCYCLOPEDIA. *Fall of Man*. New York & London: Funk and Wagnalls Co. p.332-5.
- Webster's Third New International Dictionary Unabridged and Language Dictionary, USA, 1966.
- The American Heritage Dictionary. 3rd Edition. Version 3.6a. Houghton Mifflin Co., 1994.

4 – Teoria e Crítica das áreas de Literatura, Filosofia, Psicologia e Antropologia

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 44. (Coleção Leitura, 51)

_____. *Educação e Emancipação*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Coleção antropologia social)

BARNES, Jonathan. *Filósofos Pré-Socráticos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERGSON, Henri. *O riso*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

_____. *O livro de J*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CAMUS. Albert. *A Queda*. São Paulo: Record, 2001.

_____. *O homem revoltado*. Lisboa: Edições Livros do Brasil, sd. p. 63.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas: El chiste y su relacion con lo inconsciente*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1931.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

KANT, Immanuel. *Resposta à Pergunta: Que é “Esclarecimento”? (“Aufklärung”)* In: Immanuel Kant Textos Seletos. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 1985. (Textos clássicos do pensamento humano/2.)

LACAN, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: Norton, 1981.

NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno. Uma história alternativa da filosofia*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

PENHA, João. *O que é Existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Col. Primeiros Passos.)

PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCOLNICOV, Samuel. *Essência e Existência*. Oito palestras sobre filosofia grega e a filosofia medieval judaica. Associação Univ. de Cultura Judaica, 1994.

STRATHERN, Paul. *Kant em 90 minutos*. Jorge Zahar Editores, 1997.

_____. *Sartre em 90 minutos*. Jorge Zahar Editores, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

5 – Bibliografia sobre Identidade, Nacionalismo, Memória e Narrativas

ANDERSON, B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: 1986.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.

- BHABHA, Homi. *DissimiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation*. In: _____. *The Location of Culture*. Routledge, 1994. p. 40-65.
- BROTHERSTON, Gordon. *Towards a Grammatology of America: Lévi-Strauss, Derrida, and the Native New World Text*. In: Barker F. et al. *Europe and its others*. vol. 2. Colchester: University of Essex, 1985. p. 78-90.
- BUDWIG, Nancy. *Language and Construction of Self: Developmental Reflections*. <http://www.massey.ac.nz/~Alock/nancy/nancy2.htm>.
- CANDIDO, Antonio. *O Método Crítico de Sílvia Romero*. São Paulo: Edusp, 1988.
- CHNAIDERMAN, Miriam. "Língua(s) – Linguagem(ns) – Identidade(s) – Movimento(s): Uma Abordagem Psicanalítica". In: Signorini, Inês (org.) *Linguagem e Identidade: Elementos para uma Discussão no Campo Aplicado*. Campinas: Mercado das Letras, 1998. p. 47-67.
- GELLNER, E. *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1988.
- GOODY, Jack & WATT, Ian. *The Consequences of Literacy*. Great Britain. s.d.
- HOBBSAWN, E. *Nações e Nacionalismos desde 1780*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- KANPOL, Berry & MCLAREN, Peter (eds.) *Critical Multiculturalism. Uncommon Voices in a Common Struggle*. Connecticut & London: Bergin & Garvey, 1995.
- MENEZES DE SOUZA, Lynn Mario. *Identidade e Subversão: O Discurso Crítico-literário Pós-colonial de Homi Bhabha*. In: *Literatura e Diferença*. Anais do IV Congresso ABRALIC. São Paulo: 1994.
- MIGNOLO, Walter. *La Razón Postcolonial: Herencias Coloniales y Teorias Postcoloniales*. In: *Gragoatá n. 1*. Niterói: 2º semestre 1996. p. 7-29.
- _____. *Lógica da Diferenças e Política das Semelhanças da Literatura que Parece História ou Antropologia, e Vice-Versa*. In: Aguiar, F. *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MONTES, M. Lucia. *Raça e Identidade: entre o Espelho, a Invenção e a Ideologia*. In: *Raça e Diversidade*. Lilia Moritz Schwarcz e Renato da Silva Queiroz (orgs.). São Paulo, Edusp.
- PEACOCK, John. *Writing and Speech after Derrida: Application and Criticism*. In: Barker F. et al. *Europe and its others*. Vol. 2. Colchester: University of Essex, 1985. p. 78-90.

6 – Recursos audiovisuais utilizados na pesquisa

After the Fall. Mercury COM 4 2207 (MG 21000-21003) [1968] Directed by Elia Kazan. With Jason Robards, Jr., Barbara Loden, Salome Jens, et al. (cópia em fita cassete do original em LP)

Death of a Salesman. CBS television [1985]. Director: Volker Schlöndorff. Producer: Robert F. Colesberry. With Dustin Hoffman, John Malkovich, Kate Reid, Stephen Lang, and Charles Durning. Karl-Lorimar Home Video, 1986. (VHS)

Maria Silvia Betti. Aula sobre *After the Fall* ministrada no curso de pós-graduação da Universidade de São Paulo. [2000] (original em fita cassete)

Private Conversations on the Set of Death of a Salesman. PBS documentary for television [1985]. With Arthur Miller, Dustin Hoffman, Volker Schlöndorff, and John Malkovich. Karl-Lorimar Home Video, 1986. (VHS)

The Crucible. [1996] Directed by Nicholas Hytner. Screenplay by Arthur Miller. With Daniel Day-Lewis, Winona Ryder, Paul Scofield, Joan Allen, Bruce Davidson, Karron Graves, Rachel Bella, et al. (VHS)

The Misfits. Seven Arts Productin and United Artist [1961] Produced by Frank E. Taylor. Directed by John Huston. Screenplay by Arthur Miller. With Clark Gable, Marilyn Monroe, Montgomery Clift, Thelma Ritter, Eli Wallach, et al. (VHS)

7 – Pesquisa na Internet

<http://bingweb.binghamton.edu/~ccarpen/Miller.htm>

<http://college.hmco.com/english/heath/syllabuild/iguide/miller.html>

<http://cpcug.org/user/billb/miller.html>

<http://geocities.com/richston2/puns/miller.htm>

<http://guweb2.gonzaga.edu/faculty/campbell/enl102/miller.htm>

<http://kennedy-center.org/honors/years/miller.html>

<http://nytimes.com/books/specials/miller.html>

<http://us.imdb.com/>

<http://web.archive.org/web/20010925134726/http://deathofasalesman.com>

<http://www.bedfordstmartins.com/litlinks/drama/miller.htm>

<http://www.csustan.edu/english/reuben/pal/chap8/miller.html#books>

<http://www.curtainup.com/miller.html>

http://www.esquire.com/features/learned/030701_mwi_miller.html

http://www.frozenflamingo.com/rez_bluz/intro.htm

http://www.gradesaver.com/ClassicNotes/Authors/about_arthur_miller.html

<http://www.howardblue.com/>

<http://www.ibiblio.org/miller/amsociety.html>

<http://www.kennedy-center.org/>

<http://www.latw.org/catalog/index/author/Miller>

<http://www.levity.com/corduroy/millera.htm>

<http://www.neh.gov/whoweare/miller/biography.html>

http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/miller_a.html

<http://www.public.iastate.edu/~spires/Concord/death.html>
<http://www.sdcoe.k12.ca.us/score/cruc/crucctg.html>
<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/USAmillerA.htm>
<http://www.thecrucibleonbroadway.com/>
<http://www.thenation.com/doc.mhtml?i=19990322&s=miller>
<http://www.uea.ac.uk/eas/centres/miller/miller.intro.shtml>
<http://www.umich.edu>
<http://www.webenglishteacher.com/miller.html>
<http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/50s/miller-intro.html>

APÊNDICES

I**Cronologia pessoal e da carreira artística
de Arthur Miller**

O dramaturgo norte-americano Arthur Miller, mais conhecido pelo seu trabalho *Death of a Salesman*, inscreveu seu nome entre os maiores dramaturgos do século XX tanto pela abrangência de sua obra quanto pela crítica ao capitalismo e pelas questões históricas que elas suscitam.

Nascido em Nova York em 17 de outubro de 1915, era o segundo filho de Isidore e Augusta Miller. O pai, proprietário da Miltex Coat and Suit Company, vê-se forçado, por ter sofrido grandes perdas financeiras devido à quebra da bolsa e à crise provocada pela Depressão, a mudar-se com a família para o Brooklin em 1929.

Arthur Miller frequentou a escola pública no Harlem de 1920 a 1928. Seu primeiro contato com o teatro ocorreu quando a mãe o levou para ver uma peça no *Shubert Theater* quando ele tinha aproximadamente oito anos, ou seja, por volta de 1923. Em 1928, o jovem Miller celebra seu *bar mitzvá*.

Em 1932, quando Miller finaliza os estudos secundários na Abraham Lincoln High School, sua reputação era de ser mais interessado em esportes do que nos estudos. Passa a trabalhar nas mais diversas funções que vão de cantor numa rádio local a motorista de caminhão e atendente num depósito de autopeças localizado em Manhattan, onde, como único empregado judeu, teve sua experiência pessoal do anti-semitismo norte-americano. Tenta entrar na Universidade Cornell e na de Michigan, mas é, em 1933, rejeitado em ambas. Ele escreveu acerca de sua experiência profissional nos negócios do pai, na obra sugestivamente intitulada *In Memoriam*. Nela, Miller descreve um vendedor envelhecido e falido e seu suicídio. No mesmo ano, tentaria mais uma vez estudar na Universidade de Michigan após escrever para o reitor dizendo ser então uma pessoa mais responsável. É aceito com ressalvas, matricula-se em jornalismo e começa a trabalhar como repórter e editor noturno do *Michigan Daily*, além de complementar a renda cuidando de ratos nos laboratórios da universidade.

Miller lança sua carreira de dramaturgo em 1936 ao escrever, em apenas seis dias durante as férias de primavera, a peça *No Villain*, que lhe valera o prêmio *Avery Hopwood Award in Drama*. No mesmo ano se transfere do curso de jornalismo para o de inglês. No ano seguinte passa a estudar dramaturgia (arte e técnica de compor peças teatrais) com o professor Kenneth T. Rowe. Surge a primeira revisão de *No Villain* intitulada *They Too Arise*, que seria premiada pelo *Theater Guild's Bureau of New Plays* com a soma de US\$1,250.00 e produzida em Ann Arbor e em Detroit. Ainda em 1937, sua segunda peça *Honors at Dawn* lhe rende mais uma vez o prêmio *Avery Hopwood Award*, mas, ao contrário da primeira, esta peça nunca foi produzida ou publicada.

Em 1938, o dramaturgo participa do mesmo concurso, porém sua peça *The Great Disobedience* é a segunda colocada e recebe apenas uma produção no teatro-laboratório da Universidade de Michigan. Miller faz a revisão de *They Too Arise*, que agora recebe o título de *The Grass Still Grows* e é encenada por um grupo teatral de Nova York. Ainda no mesmo ano Miller se forma, recebe o título de bacharel em língua e literatura inglesa e adere, em Nova York, ao *Federal Theater Project* até seu fechamento.

Enquanto procurava produtores para suas peças teatrais, o dramaturgo escreveu diversas para o rádio, bem como *scripts* para vários programas, incluindo o *Columbia Workshop* (CBS) e *Cavalcade of America* (NBC).

Em 1940 casou-se com Mary Grace Slattery, com quem teve dois filhos, Jane (1944) e Robert (1947), e completa a obra *The Golden Years*, uma peça histórica sobre o conflito Cortez versus Montezuma. Continua escrevendo *scripts*, mas, em 1941, passa a complementar sua renda trabalhando como ajudante de serviços de reparo no *Brooklyn Navy Yard*. Neste mesmo ano, ele escreve duas peças para rádio *William Ireland's Confession* e *The Pussycat and the Expert Plumber Who Was a Man*, e no ano seguinte várias outras: *The Battle of the Ovens*, *Thunder from the Mountains*, *I Was Married in Bataan*, *Toward a Farther Star*, *The Eagle's Nest* e *The Four Freedoms*.

O dramaturgo completa mais uma peça em 1943, *The Half-Bridge*, enquanto outra peça de um ato, *That They May Win*, que apóia a campanha dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, é produzida em Nova York. Em 1944, ano do nascimento de sua filha Jane, ele continuou a escrever, visitou acampamentos militares nos Estados Unidos recolhendo material para seu roteiro do filme *The Story of G. I. Joe* e publicou o livro *Situation Normal* relatando esta experiência. A peça *The Man Who Had all the Luck* foi produzida na Broadway, ficando em cartaz por apenas seis apresentações, sendo considerada pela crítica como um “exercício de estudante”. Porém, ela possui uma força na ênfase sobre a responsabilidade moral que viria a ser o âmago dos trabalhos de Miller, recebe o prêmio *Theater Guild National Award* e é selecionada para fazer parte de uma coletânea chamada *Cross-Section: A Collection of New American Writing*.

Escreve, em 1945, *Focus*, um romance que mostra diretamente o anti-semitismo presente na sociedade norte-americana. No mesmo ano Miller ataca Ezra Pound por sua posição pró-fascista.

A peça seguinte de Miller, *All my Sons*, estréia na Broadway em 1947, recebe os prêmios *New York Drama Critics Circle* e *Donaldson Award* e abre o caminho para uma carreira de sucesso e de peças proeminentes, que viriam a se tornar clássicos do teatro norte-americano. Esta foi também uma fase em que o dramaturgo se envolveu em diversas

atividades anti-fascistas e pró-comunistas como, por exemplo, o leilão dos manuscritos dessa peça em nome da *Progressive Citizens of America*.

Death of a Salesman, de 1949, vencedora dos prêmios *Pulitzer*, *New York Drama Critics' Circle*, *Antoinette Perry Award*, *Donaldson Award*, *The Theater Club Award* entre vários, é considerada seu melhor trabalho e foi a que teve mais repercussão. Contribuíram para o sucesso da peça o ator Lee J. Cobb, que representou o protagonista, e o cenário inovador criado por Jo Mielziner. Miller publica no *New York Times*, em 27 de fevereiro, *Tragedy and the Common Man*, o primeiro de muitos ensaios teatrais e políticos de sua carreira.

Sua terceira peça, após o primeiro sucesso na Broadway, foi uma adaptação de *The Enemy of the People*, de Henrik Ibsen, produzida em 1950, tendo apenas trinta e seis apresentações. Foi também neste ano que o dramaturgo, enquanto em Hollywood discutia a possível produção do filme *Death of a Salesman*, conhece Marilyn Monroe. Seu roteiro para o filme *The Hook*, que trata da corrupção na zona portuária, não chega a ser produzido devido às pressões do Comitê de Atividades Anti-Americanas sobre os produtores de filmes.

Em 1953, explora em *The Crucible*, vencedora dos prêmios *Antoinette Perry Award* e *Donaldson Award*, a histeria que havia ocorrido no século XVII nos julgamentos de bruxas, sugerindo paralelos com a caça aos comunistas deflagrada pelo senador Joseph McCarthy.

Em 1954, a emissão de seu passaporte é negada devido às alegações de seu suposto envolvimento com o movimento comunista, e o dramaturgo fica impedido de comparecer à estréia de *The Crucible* em Bruxelas.

Em 1955, *A View from the Bridge* e *A Memory of Two Mondays*, ambas as peças de um ato, são produzidas em Nova York. A primeira sofre influências diretas da "moderna caça às bruxas", tratando da problemática da delação, enquanto a segunda está mais intimamente ligada às memórias do dramaturgo nos anos em que trabalhou no depósito de autopeças. Apesar de ter sido contratado para escrever o *script* de um filme para a *New York City Youth Board*, o acordo é cancelado depois que jornais nova-iorquinos publicam condenações e revelações de suas atividades esquerdistas.

No ano seguinte, divorcia-se de Mary Grace Slattery e casa-se com Marilyn Monroe. Sua peça *A View from the Bridge* estréia em Londres numa versão expandida, agora com dois atos. Miller é obrigado a testemunhar diante do Comitê de Atividades Anti-Americanas, mas se recusa a fornecer nomes de outros que teriam participado de encontros de simpatizantes comunistas. A Universidade de Michigan, sua *alma mater*, lhe concede o título de Doutor.

Em 1957, é indiciado por desacato ao Congresso por se recusar a indicar supostos comunistas; o conto *The Misfits* é publicado em *Esquire* e sai a publicação *Arthur Miller's Collected Plays*. No ano seguinte a Corte de Apelação dos Estados Unidos reverte a sentença do Comitê, e iniciam-se as filmagens de *The Misfits* com Marilyn Monroe, Clark Gable, John Huston e Montgomery Clift. Miller é eleito para o Instituto Nacional de Artes e Letras do qual receberá, em 1959, a *Gold Medal for Drama*.

O segundo casamento termina em 1961, quando Miller e Marilyn se divorciam pouco antes da publicação do roteiro e do lançamento do filme *The Misfits*. No ano seguinte, casa-se com a fotógrafa de origem austríaca Ingeborg Morath, com quem tem um filho chamado Daniel que nasceu com síndrome de Down e, em 1963, uma filha chamada Rebecca.

O dramaturgo retorna aos palcos em 1964, após uma ausência de aproximadamente nove anos, com as peças *After the Fall* e *Incident at Vichy*. Merece destaque que neste ano o dramaturgo trabalhou como correspondente para o *New York Herald Tribune* cobrindo julgamentos de nazistas em Frankfurt, na Alemanha.

Em 1965, *After the Fall* é publicada e o dramaturgo é eleito presidente da PEN, uma associação literária internacional que reúne poetas, ensaístas e romancistas. Dois anos depois publica *I Don't Need You Anymore*, uma coletânea de contos.

The Price estréia e é publicada em 1968. No mesmo ano, Miller comparece como delegado à convenção nacional do partido democrata em Chicago.

Em 1969, publica *In Rússia*, um relato de viagem e reportagens cujo trabalho fotográfico é de Inge Morath. *The Reason Why*, uma alegoria pacifista, é filmado.

Em 1970, *Fame* e *The Reason Why*, ambas as peças de um ato, são encenadas no *New York New Theatre Workshop*. A União Soviética, em resposta ao livro *In Rússia*, bane todos os livros de Miller.

Em 1971, é publicado *The Portable Arthur Miller*, editado pelo crítico Harold Clurman, e as peças *The Price* e *Memory of Two Mondays* são produzidas para a televisão. Nesse mesmo ano, ajuda a libertar o diretor e dramaturgo brasileiro Augusto Boal.

The Creation of the World and Other Business é encenada em 1972, mas será publicada apenas no ano seguinte. O dramaturgo comparece mais uma vez a uma convenção democrata como delegado, só que desta vez em Miami.

Up from Paradise, que é uma versão musical de *The Creation of the World and Other Business*, é produzida em 1974 no Power Center for the Performing Arts, na Universidade de Michigan.

Sua peça *The Archbishop's Ceiling* estréia em Washington, DC, e a série de reportagens intitulada *In the Country* é publicada em 1977.

Em 1978, Miller faz uma viagem à China da qual resultará em mais um livro de reportagens chamado *Chinese Encounters*, novamente com fotos tiradas por Inge Morath, mas publicado apenas no ano seguinte. Ainda em 1978, ano em que *The Theater Essays of Arthur Miller*, editado por Robert A. Martin, é publicado e *Fame* é televisionada, Miller protesta contra a prisão de dissidentes na União Soviética.

Em 1980, a peça *The American Clock* é inicialmente produzida na Carolina do Sul e, apesar do sucesso local, fica muito pouco em cartaz em Nova York. A adaptação das memórias de Fania Felon intitulada *Playing for Time* é produzida pela CBS e televisionada neste ano enquanto sua nova peça *Elegy for a Lady* é publicada no final do ano em *Esquire*. Em 1981 é publicado o segundo volume de *Arthur Miller's Collected Plays*.

Em 1982, duas peças de um ato, *Some Kind of Love* e *Elegy for a Lady*, foram lançadas em New Haven, Connecticut, e *The American Clock* é publicada. O dramaturgo dirige, no ano seguinte, a peça *Death of a Salesman*, em Pequim, na República Popular da China, e publica, em 1984, *Salesman in Beijing*, bem como *Two-Way Mirror*, que é o novo título de sua antologia que reúne as peças *Some Kind of Love* e *Elegy for a Lady*. *Death of a Salesman* é novamente produzida na Broadway, agora com Dustin Hoffman no papel principal. Ainda em 1984 o dramaturgo recebe o *Kennedy Center Honors* por sua carreira artística.

A montagem com Dustin Hoffman recebe uma produção televisiva com o acompanhamento do dramaturgo e vai ao ar em 1985, enquanto *Playing for Time* é produzida em Washington, DC.

Danger: Memory!, coletânea composta das peças *I Can't Remember Anything* e *Clara*, que recebe o título de uma personagem, estréia no Lincoln Center, em 1987. No mesmo ano, Miller lança sua autobiografia *Timebends: a life*, e a peça *All My Sons* aparece na televisão, enquanto uma de suas primeiras peças *The Golden Years*, é lançada pela primeira vez pela rádio BBC.

Em 1990 há novas produções de *The Crucible* tanto em Nova York quanto em Londres. O filme *Everybody Wins*, com roteiro de Miller baseado na peça *Some Kind of Love Story*, é lançado. Mais tarde Miller alteraria o título para *(Almost) Everybody Wins*. O roteiro do filme foi publicado no mesmo ano.

Em 1991, *The Last Yankee*, peça de um ato, recebe uma produção de estúdio. No mesmo ano estréia em Londres *The Ride Down Mount Morgan*, que logo seria publicada. Miller recebe o prêmio *Mellon Bank Award* pela carreira e ações na área de humanidades.

Homely Girl, A Life, mais um romance do dramaturgo, é publicado em 1992. Em 1993, uma produção expandida de *The Last Yankee* é produzida em Nova York. Dando

continuidade a seu compromisso de vida pela liberdade dos escritores, Miller contribui para o volume intitulado *Censored Books: Critical Viewpoints*. No ano seguinte *Broken Glass* foi produzida, tanto em Connecticut quanto em Nova York, e em seguida publicada.

Em 1995, ano de seu octogésimo aniversário, o dramaturgo recebe no início do ano o prêmio do *William Inge Festival Award* por sua distinta contribuição ao Teatro Norte-Americano. Iniciam-se as filmagens de *The Crucible* perto de Crane's Beach em Essex, Massachusetts. Outras homenagens são conferidas ao dramaturgo na Town Hall em Nova York, e o dramaturgo é homenageado, em Londres, com uma apresentação de gala no Royal National Theatre, bem como com um jantar de Gala no Arthur Miller Centre. *Plain Girl* e *Homely Girl, A Life and Other Stories*, uma coleção que inclui o último romance de Miller, bem como os contos *Fame* e *Fitter's Night* são publicados na Inglaterra e nos Estados Unidos, respectivamente. Ainda no mesmo ano, há a publicação da edição revista de *The Portable Arthur Miller*, agora editada pelo crítico Christopher Bigsby.

Em 1996, é lançada a versão cinematográfica de *The Crucible*, com Wynona Rider e Daniel Day-Lewis. Miller recebe o *Edward Albee Last Frontier Playwright Award* concedido pelo próprio Edward Albee, na 4ª Conferência de Teatro da Prince William Sound Community College, em Valdez, no Alasca. A nova edição revista e ampliada de *The Theater Essays of Arthur Miller* é editada por Steven R. Centola e publicada em outubro. No ano seguinte, a peça *The Ride Down Mt. Morgan* recebe sua produção americana em Williamstown, Massachusetts, enquanto a BBC exibe *Broken Glass*.

Em 1998, ano em que o dramaturgo é nomeado primeiro membro distinto da Academia Americana de Berlin, estréia a peça *Mr. Peter's Connection* e uma nova montagem de *All My Sons* é premiada.

Em 1999, o quinquagésimo aniversário da peça *Death of a Salesman* é marcado por uma nova produção na Broadway, que recebe o *Tony Award* como melhor remontagem. No ano seguinte, outras duas peças seriam remontadas na Broadway: *The Price* e *The Ride Down Mount Morgan*. Há várias celebrações ao longo do ano pelo octogésimo quinto aniversário do dramaturgo, tanto na Universidade de Michigan quanto no Arthur Miller Centre, na Universidade de East Anglia, na Inglaterra. Uma coleção de ensaios de 1944 a 2000 é publicada com o título de *Echoes Down the Corridor*.

Em 2001, há o lançamento do filme *Focus*, baseado no romance escrito em 1945, e a publicação do ensaio *On Politics and the Art of Acting*. Ocorre no mesmo ano o lançamento do filme *Eden*, com *scprit* e direção de Amos Gitai e roteiro de Miller. Esta outra produção é baseada no romance *Homely, Girl*. No ano seguinte, há uma nova montagem de sua primeira peça produzida na Broadway e de *The Crucible*.

Em 2002, Miller recorre novamente ao gênero cômico para ironizar a conduta contemporânea na peça *Resurrection Blues*, que, apesar de não se prolongar em cartaz, gerou discussões e polêmicas.

O dramaturgo recebe em 2003 o prêmio *Jerusalem Prize*, mas não comparece à cerimônia de recebimento. No mesmo ano seu irmão falece coincidentemente no dia 17 de outubro.

Em 2004, após 40 anos, a peça *After the Fall* retorna à Broadway e fica em cartaz por aproximadamente três meses. Há ainda a estréia de *Finishing the Picture*, na qual trata do seu envolvimento com Marilyn Monroe à época das filmagens de *The Misfits*.

Em 2005, ano em que o dramaturgo completaria noventa anos, a notícia de seu falecimento no dia 10 de fevereiro fez com que mais uma vez ele estivesse nas páginas dos jornais e sua trajetória fosse debatida. No ano seguinte ocorre a publicação de *Resurrection Blues* e vários outros livros a respeito de sua obra e vida voltam a figurar ou são lançados.

II

**Produção e elenco da primeira montagem
de *The Creation of the World and Other
Business* e da versão musical *Up From
Paradise***

The Creation of the World and Other Business, escrita por Arthur Miller, foi dirigida por Gerald Freedman e apresentada por Robert Whitehead em 30 de novembro de 1972, no *Shubert Theatre* em Nova York, com cenário de Boris Aronson, iluminação de Tharon Musser, figurino de Hal George e música de Stanley Silverman.

Elenco (na ordem em que aparecem em cena):

Adão	Bob Dishy
Deus	Stephen Elliot
Eva	Zoe Caldwell
Chemuel, o anjo da misericórdia	Lou Gilbert
Raphael, um anjo	Dennis Cooley
Azrael, o anjo da morte	Lou Polan
Lúcifer	George Grizzard
Caim	Barry Primus
Abel	Mark Lamos

* Informação extraída de MILLER, Arthur. *The Theater Essays of Arthur Miller*. (Ed) Robert Martin and Steven Centola. New York: Da Capo Press, 1996. Apêndice.

*Up From Paradise*³¹⁷ apresentada nos Programas de Teatro da Universidade de Michigan no Power Center for Performing Arts, em Ann Arbor, Michigan, em 23 de abril de 1974. Livreto, canções e direção de Arthur Miller; música de Stanley Silverman, cenário de Alan Billings, figurino de Zelma Weisfeld e iluminação de R. Craig Wolf.

Elenco (na ordem em que aparecem em cena):

Narrador	Arthur Miller
Deus	Bob Bingham
Adão	Allan Nicholls
Eva	Kimberly Farr
Lúcifer	Larry Marshall
Caim	Seth Allen
Abel	Dennis Cooley

* Informação extraída de MILLER, Arthur. *The Theater Essays of Arthur Miller*. (Ed) Robert Martin and Steven Centola. New York: Da Capo Press, 1996. Apêndice.

³¹⁷ Apesar de ser uma versão musical de *The Creation of the World and Other Business* há partes faladas e não apenas cantadas, fato reforçado pela presença do narrador.

III

Identidade judaica³¹⁸

³¹⁸ Material baseado em HERTZBERG, Arthur. *The Evolution of Jewish Identity*. Midstream XVII, 7. Agosto-setembro, 1971.

Tomando como perspectiva inicial uma abordagem histórico-social, verifica-se que através dos tempos a identidade judaica tem sido determinada por duas forças principais: de um lado o consenso ou sentimento de se fazer parte da comunidade, e do outro, a pressão externa, freqüentemente imposta com bases preconceituosas que modelaram definições acerca dessa identidade de acordo com a época e o lugar.

A definição de identidade judaica mais duradoura é a da *Halachá* (Lei Judaica), de que é considerado judeu o filho de ventre judeu (mãe judia) ou aquele que se converteu, mas mesmo essa não é a primeira nem a única definição, pois mesmo nos séculos em que foi o ponto de vista dominante havia outras interpretações.

No período bíblico, identidade judaica significava pertencer à comunidade judaica como entidade religiosa e nacional. O “estrangeiro” podia se naturalizar e se tornar membro da comunidade ao aceitar seu modo de vida. No início da história judaica, no êxodo do Egito, um número considerável de estrangeiros optaram por acompanhar os israelitas no deserto. (Ex. 12:48; Lev. 24:10) Durante a conquista de Canaã, remanescentes dos antigos habitantes do local tornaram-se residentes entre os israelitas (I Reis 9:20-21) e, de tempos em tempos, alguns refugiados de povos vizinhos também vieram para a Terra de Israel (Is. 16:4; 24:14-15). Era considerada obrigação religiosa tratar a todos os estrangeiros com justiça (Lev. 19:33-34; Mal. 3:5). O casamento com estrangeiros era expressamente permitido com exceção daqueles que descendiam de edomitas e egípcios (Deut. 23:4-9). Também não havia diferenças marcantes entre os estrangeiros e os judeus em termos ritualísticos.

A primeira mudança de peso em relação a essas atitudes ocorreu após o exílio da Babilônia, pois quando os exilados retornaram, viram que mesmo aqueles judeus que haviam permanecido haviam, em grande parte, se casado com pessoas de povos que os assírios tinham trazido para habitar a terra dos judeus, pois era comum entre os assírios o exílio bilateral para forçar a perda de identidades grupais e culturais com o intuito de evitar revoltas e exercer um domínio mais amplo sobre os povos dominados. Ao retornar do exílio, com a reconstrução do templo e estando num processo semi-autônomo e não de soberania, ficava difícil retornar às práticas bíblicas de aceitar a todos os que viviam na comunidade. Sob tal circunstância, a comunidade estava se tornando uma teocracia e tinha agora de conceber sua identidade em termos religiosos e aceitar no grupo apenas aqueles que seguissem as tradições religiosas formais. Isso fazia com que várias pessoas tivessem de abandonar esposas estrangeiras. É importante destacar que esse acordo não era da *Halachá*, pois a lei rabínica ainda estava em processo de compilação, mas influenciou, por exemplo, os samaritanos, que alguns séculos depois se separaram do eixo judaico, apesar de serem considerados como “quase-judeus” pelas leis rabínicas da época devido ao respeito pelos

mandamentos. O que na verdade os separou dos judeus foi o fato de não aceitarem a centralização do culto no templo de Jerusalém e assim não seguirem suas determinações, continuando a ter esposas estrangeiras. Mais tarde os samaritanos foram dados como exemplo pelos rabinos do que acontece com judeus que adotam o sincretismo religioso e vivem em comunidades separadas.

Outro fator determinante na modelação do conceito de identidade judaica foi o encontro que se sucedeu entre os judeus e o mundo helenístico. Pois pertencer ao mundo grego significava não apenas conhecer a língua e a cultura, mas participar de diversos rituais. Apesar de vários judeus quererem até mesmo seguir esses rituais, em muitos casos não eram aceitos nos ginásios, algo que era considerado o primeiro passo para obter por inteiro a cidadania grega. Naquele tempo a atitude do mundo helênico tinha marcado com clareza através de alguns decretos que “qualquer um que pertencesse à comunidade judaica, através de qualquer tipo de afiliação religiosa, como por exemplo contribuir para o templo em Jerusalém, mesmo que culturalmente helenizado, permanecia judeu”. As questões entre gregos e judeus ainda se acentuavam mais com a revolta dos macabeus, que lutaram para expulsar os gregos levantando não apenas questões de independência nacional e autonomia, mas questões religiosas, que diziam ser o caminho para a purificação do paganismo imposto. Os macabeus forçaram, após sua vitória sobre os gregos, vários povos a se converter ao judaísmo. Muitos convertidos sem as formalidades bíblicas fizeram parte da comunidade, mas com o tempo passaram a ser considerados apenas simpatizantes e não completamente judeus. A identidade judaica começou, então, a assumir, na mente da maioria dos judeus, as definições da *Halachá* no período hasmoneu.

Com o Império Romano, mais uma vez alguns conceitos de identidade seriam novamente revistos, principalmente no caso dos judeus-cristãos, especialmente o círculo de Jerusalém e da Terra Santa. No início a animosidade entre os judeus e os judeus-cristãos era pronunciada, mas não foram formulações teológicas ou da *Halachá* que decisivamente selaram a separação entre judeus e judeus-cristãos. Pois, questões de crença e interpretações devem muito provavelmente ter permanecido no âmbito familiar, apesar de que os gentios cristãos levantavam diversas questões rabínicas, uma vez que eles foram convertidos em cristãos sem serem judeus e não eram considerados judeus pelos romanos nem pela comunidade judaica. Mas o que finalmente separou os judeus e os cristãos foi a escolha dos cristãos de viver um destino à parte e mais tarde a transformação de religião do próprio Império Romano, que anteriormente os perseguira e matara.

O exemplo mais complexo de identidade judaica ocorreu muito depois com judeus marranos tanto na Península Ibérica quanto no Iêmen e África do Norte. Em tais lugares sob

domínio do Islã os judeus convertidos podiam retornar ao judaísmo até uma geração posterior à conversão, após isso seriam considerados assimilados pelos muçulmanos. Já na Península Ibérica quando do domínio cristão a situação foi diferente, ou seja, os novos convertidos eram vistos com suspeita por várias gerações. O preconceito e o anti-semitismo eram na maioria das vezes mais duradouros do que o próprio sentimento judaico dos próprios judeus. Em 1492, com a expulsão dos judeus da Península Ibérica, sabe-se que vários grupos optaram por aceitar a conversão para não deixar seus bens para trás, e alguns até mesmo acreditando que alguma mudança poderia ocorrer. Nessa época confusa, muitos netos e filhos de judeus cujo casamento era questionável dentro das leis rabínicas foram aceitos como tal por alguns grupos e rechaçados por outros. Ataques e preconceitos por parte dos cristãos continuaram até os séculos XVII e XVIII em nome da “pureza de sangue”, em que cristãos-novos e mesmo aqueles que tivessem ancestrais judeus eram impedidos de ocupar altos postos oficiais tanto no Estado quanto na Igreja. Os judeus que habitavam a península Ibérica e foram expulsos se dirigiram a outros países como, por exemplo, a Turquia e o Marrocos. Esses judeus são conhecidos como sefarditas, de *Sefarad*, o nome hebraico para a região de onde foram expulsos.

O episódio messiânico promovido pelo falso messias Shabetai Tzevi, que em 1686-87 se converteu ao Islã, não separou seus seguidores de sua identidade judaica, pois os rabinos na época os interpretaram como judeus pecadores e não como sendo um outro grupo separado de Israel. Mas esses, assim como outros grupos, eram vistos com certa desconfiança no próprio mundo islâmico, e quando havia algum conflito os convertidos eram forçados a sofrer como judeus e não como membros da comunidade, como no caso da perseguição de Pasha Hassan (1722) imposta aos convertidos denominados Doenmeh.

Com o nascer da era moderna, a definição de identidade judaica aparece de novas formas. A estrutura legal que definisse exatamente no que consistia essa identidade começou a se alterar com a criação dos Estados modernos seculares. Nessa época passou-se a definir identidade judaica como pertencente a indivíduos que faziam parte da fé judaica, ou seja, uma perspectiva não-nacional do judaísmo e dos judeus. Já com o liberalismo no século XIX foi possível aos judeus experimentarem a identidade judaica com vestígios religiosos mínimos. Entretanto, o ideal nacionalista acabou trazendo mais problemas e discussões, servindo de combustível para propagandas anti-semitas que se propagavam desde a Idade Média e que então tomavam outra forma, pois no final os judeus em muitos países eram vistos não apenas como estrangeiros, apesar de muitas vezes ancestrais judeus já estarem no lugar há séculos, mas também como uma raça à parte, mesmo os mais assimilados. Isto pode ser notado na fala do historiador alemão Treitschke, que afirmou que “mesmo o judeu mais

desjudaizado não seria um alemão”. Obviamente, sabe-se que essa visão racista serviu e foi utilizada para os propósitos de Hitler para chegar ao poder e culminou com o extermínio de aproximadamente seis milhões de judeus, que na grande maioria eram asquenazitas (do hebraico medieval, alemão), uma comunidade de fala ídiche e que se concentrava principalmente na Europa Central e Oriental.

Assim, pode-se focalizar o movimento sionista que teve início no século XIX e que procurava a criação de um Estado Judeu no que era chamado Palestina, pois viam que a única maneira de se manter uma identidade judaica era em um país que tivesse vínculos históricos e culturais e onde os judeus não fossem cidadãos de segunda classe. Para os sionistas isso só poderia acontecer em Israel, e não em outro lugar em que não houvesse vínculo histórico nem em outro país, pois por mais liberal que fosse, o judeu sempre seria visto de modo diferente. Em termos culturais isso significava reavivar inclusive a língua hebraica. Através dessa visão, os sionistas não apenas trouxeram à tona a validade histórica da identidade judaica, mas também a preservação no contexto secular moderno das ressonâncias de um passado religioso-nacional.

Na Israel moderna, contudo, há um outro conflito. Primeiramente, podemos lembrar que nem todos os judeus imigraram para lá. A maior comunidade judaica fora de Israel continua sendo a americana e sabe-se que há comunidades espalhadas por diversos países e que em termos estatísticos o número de judeus na diáspora supera o do estado judaico. Portanto, hoje não podemos dizer que a identidade judaica se restrinja ao sionismo. Ao contrário, temos nitidamente duas comunidades: a da diáspora e a do Estado de Israel. Lá uma das temáticas mais estudadas por diversos sociólogos tem sido se a população judaica (pois há, obviamente, não-judeus que são cidadãos israelenses) se considera primeiramente judia ou israelense. Em geral a resposta varia conforme o grupo. Alguns grupos ortodoxos se definem primeiramente como judeus, outros nem mesmo aceitam o Estado de Israel, pois consideram que apenas o messias conduzirá o povo judeu à Terra de Israel dos tempos bíblicos e não o Estado, fato que em termos geográficos incluiria atualmente não apenas a Cisjordânia, mas uma ampliação de fronteira inimaginável e inaceitável no cenário geopolítico contemporâneo. Por outro lado, os não-ortodoxos que na grande maioria são *sabras* (israelenses nativos) se definem primeiramente como israelenses em todos os níveis, exceto pelo fato de que se sentem obviamente ligados aos judeus do mundo inteiro nesse destino internacional. Os estudos e debates recentes do que é a identidade judaica têm sido de grande relevância social e política para o Estado de Israel, porque sob a Lei do Retorno – que garante o direito de qualquer judeu imigrar a Israel e receber automaticamente sua cidadania – houve vários casos de cônjuges e filhos não-judeus dentro da perspectiva da

Halachá terem sido aceitos no país. Muitos dos problemas que surgiram a partir desse fenômeno foram solucionados através da conversão, mas há casos em que a conversão não é aceita pelo cônjuge não-judeu, ou ainda quando o judeu se converte a outra religião. Há vários casos assim na Suprema Corte de Israel que devem ser cuidadosamente avaliados, pois um mínimo detalhe pode alterar o veredicto. E, em um certo sentido, pode-se verificar que o sionismo foi inspirado tanto no nacionalismo quanto no socialismo Europeu, de modo que a conotação religiosa não é a primeira a vir à tona, pois muitos sionistas não crêem na Bíblia Hebraica, mas é ela com suas promessas que forma a base do nacionalismo.

Conclui-se que no início da era moderna ainda se pensava nos judeus como pertencentes a uma unidade étnica, isto é, um povo, uma “nacionalidade” ou até mesmo uma “nação” na qual a pessoa nascia e dela fazia parte seguindo seus hábitos lingüísticos, culturais e religiosos ou não. No final do século XX, há muitos judeus, especialmente os da diáspora, para quem a questão de identidade judaica se define pela *Halachá*, enquanto organizações judaicas procuram determinar sua política adotando uma perspectiva mais ampla, levando-se em consideração variações históricas e situacionais. Dentro dessa perspectiva moderna, aqueles cuja consciência judaica possa um dia ser revivida continuam a fazer parte das preocupações judaicas. E, nessa nova era, que enfrenta o fantasma da assimilação, temos através dessa perspectiva mais ampla a definição de identidade judaica como uma comunidade de história e destino daqueles que por algum vínculo estejam envolvidos nessa comunidade e são reconhecidos por si e pelos outros como membros do mundo judaico.

IV

**Teoria, estratégias e técnicas de tradução
de textos teatrais empregadas na tradução
de *The Creation of the World and Other
Business*, de Arthur Miller**

A tradução de textos teatrais enfrenta problemas similares à de outras traduções literárias, porém a principal dificuldade reside na própria natureza do texto teatral porque neste tipo de escrita estão envolvidos fatores que extrapolam o domínio lingüístico. O texto dramático estabelece necessariamente uma relação dialética com a atuação, ou seja, ambos existem e são, de certa forma, inseparáveis. Há, assim, o texto escrito e o invisível texto performático e do relacionamento de ambos surgem o paradoxo e as principais dificuldades para o tradutor.

A problemática da tradução de textos teatrais tem início no fato de normalmente se cobrar do tradutor que ele se relacione com o texto teatral como se este fosse um outro texto literário qualquer, esquecendo, portanto, que o texto escrito para o teatro se liga a múltiplos códigos e símbolos que envolvem características que vão além do domínio da lingüística. Em outros termos, poder-se-ia dizer que o texto dramático evoca uma categoria sincrônica que surge a partir das próprias palavras presentes no texto. Essas, por sua vez, ampliam o significado da representação no palco ao mesmo tempo em que dela sofrem influência, o que impede que as próprias palavras sejam vistas de um modo isolado e presas unicamente ao texto escrito. A realização final do significado se dá por meio da fala do ator e se relaciona com todos os aspectos da produção dramática no momento da apresentação. Deve também ser considerado que as partes implícitas do diálogo são tão importantes quanto informações que podem ser fornecidas pelo autor por meio de rubricas. As unidades de articulação do texto dramático também não devem ser vistas apenas como unidades lingüísticas transpassadas para o palco, mas sim como transcrições lingüísticas da potencialidade das palavras que dão força ao texto como um todo.

A tradução para o teatro é uma tarefa que envolve o conhecimento de que múltiplos códigos estão em operação ou podem vir a ser operados. Além, é claro, de que o maior desafio do tradutor é a transposição dos diversos elementos não-verbais e culturais presentes no texto, bem como elementos verbais específicos. O tradutor tem de necessariamente reproduzir e adaptar uma determinada característica cultural que pode não ter valor ou sentido em uma outra cultura, ou ainda, que possui um sentido completamente adverso daquele do original. O tradutor tem de, por obrigação, ultrapassar obstáculos e se aproximar dos universos culturais do texto original e do texto traduzido.

A parte extralingüística envolve desde informações sobre composição de cenários e iluminação até músicas e ou canções que, apesar de também fazerem parte do texto escrito, atravessam a dimensão textual e multiplicam as sensações e percepções do conteúdo encenado. A questão da forma também se faz presente e, no caso específico de peças compostas em versos, obriga o tradutor a se preocupar com as dimensões poéticas que

envolvem ritmo, metro e sonoridade. Entretanto, o problema de versificação é mais raro no diálogo existente em peças mais recentes, mais especificamente as que surgiram após o naturalismo, uma vez que o tradutor procura a partir de então reproduzir diálogos que estão presos num determinado contexto e tempo e não se apresentam, em grande parte, na forma de versos.

Fica evidente que a tradução de textos dramáticos é diferente da de outras formas literárias, pois exige que o tradutor transponha para o texto escrito na língua-alvo o que poderá ou não vir a ser transpassado para o palco. Isto obriga o tradutor de textos dramáticos a se conscientizar de que é necessário levar em consideração o texto escrito e a aplicação deste no palco, mesmo quando não há garantias de acesso ao texto performático.

Sabe-se que o significado de uma peça pode ser completamente distorcido ou mal-interpretado caso o tradutor falhe no momento da transposição do completo conjunto de símbolos e códigos para a língua-alvo. A tradução precisa receber esses elementos externos e muitas vezes estranhos à cultura local de um modo que permaneçam o mais fiel possível ao original para evocar no público sensações e sentimentos semelhantes. Todavia, o processo de tradução já é em si um processo de interpretação do texto original e, quando possível, no caso dos textos dramáticos, uma interpretação de uma apresentação. E, a própria atuação, por sua vez, é também uma transposição do texto escrito. A pragmática da produção teatral, isto é, o modo pelo qual uma peça é produzida e como influencia e modifica as interpretações do texto escrito a ser traduzido não pode passar ao largo. Aliás, a transposição ocorre já na própria língua original e depois poderá vir a se repetir na língua-alvo, caso o tradutor consiga transpassar os elementos que estão além do texto. Por exemplo, uma única palavra pode invocar nos atores determinadas reações, expressões e gestos próprios da linguagem teatral que, se não forem repassados no momento da tradução, podem alterar o significado e até mesmo a reação do público diante de uma determinada cena ou diálogo.

Neste ponto entra em debate um outro aspecto que importa ao tradutor de textos dramáticos, ou seja, o receptor. No caso da poesia e da prosa, apesar de haver a preocupação com o receptor, esta parece ter uma importância menor, pois não há uma interação imediata. Já o texto dramático não será normalmente lido pelo receptor final. Ele é lido pelos membros do grupo teatral e transmitido ao público por meio do diálogo que se desenrola no palco e pelos recursos cênicos e técnicos empregados durante a apresentação de uma peça. Mesmo quando lido e não encenado, o texto dramático é concebido para o palco e não apenas para a leitura. Ela é apenas um aspecto do todo e, mesmo sendo o mais importante, não consegue resumir a arte cênica que, em última instância, envolve também o receptor.

A idéia de que o público entende uma peça sempre do mesmo modo é um mito, pois tanto a transposição para o palco quanto a tradução efetiva de uma língua para outra dependem de detalhes que podem interferir no resultado previsto pelo texto escrito. O que ocorre é que a recepção do público pode alterar o texto performático ou conferir a ele um valor que pode ser inferior, idêntico, superior ou diferente do texto escrito. Os *scripts* e as cenas estão congelados no texto escrito, porém a atuação no palco pode conferir modificações que normalmente não se estabelecem com a prosa ou um poema. Ainda assim, o próprio público não deve ser visto como uma massa receptora homogênea. Todos traduzem e decodificam mensagens de obras artísticas conforme experiências e vivências pessoais que envolvem, inclusive, preconceitos e desejos. Mas, as mensagens são decodificadas, levando-se em consideração códigos e convenções pessoais e culturais e são esses códigos do grupo ou subgrupos que o tradutor deve procurar. A relação com o público é sempre dinâmica e opera tanto em nível consciente quanto inconsciente. Ela tem início no momento da confecção do texto a ser representado para um público que deve, por conta de seu entendimento, manifestar-se e a ele reagir.

Há quem diga que o cinema e a televisão também visam um público e que os estudos de textos voltados para essas mídias deveriam ser considerados juntamente com os do teatro. Todavia, o que marca a grande diferença é que no texto teatral os atores receberão de imediato, ou seja, no momento da apresentação, as reações positivas ou negativas do público e a elas reagirão interagindo automaticamente com o texto escrito. No caso do cinema e da televisão, assim como ocorre com o texto escrito, o receptor está diante de um produto congelado e que não permite a interação imediata entre atores e público. Nesse sentido, o texto dramático carrega palavras, frases e significados extralingüísticos que criam uma operação de interação dinâmica com o público de um modo tão significativo que ambos se influenciam no exato momento da apresentação. Por isso apresentações de um mesmo texto realizadas por uma mesma companhia teatral poder ter diferenças substanciais. Convenções de atuação bem como expectativas do público são componentes tão significativos quanto o próprio texto. Mudanças ideológicas e culturais que ocorrem durante o processo de tradução irão, sem dúvida, acarretar alterações nessas dimensões significativas. O grau de liberdade do tradutor e as restrições da tradução têm de procurar equilibrar-se a ponto de não criar uma deformação nos conteúdos textuais. A interpretação criativa pode e deve fazer parte do trabalho do tradutor, mas este deve sempre ter em mente que o texto já possui um criador e que sua tarefa primordial é comunicar e tornar significativo o conteúdo deste em uma outra língua. Portanto, a conclusão a que se chega é a de que o texto escrito para o teatro é um código, isto é, um sistema que opera e até mesmo conduz a operação de um conjunto de

códigos que interagem mutuamente. Em outros termos: o texto dramaturgicamente não é um texto completo. Ele se completa no momento em que é encenado. Por conta desta multiplicidade, qualquer noção de uma técnica única ou correta de se traduzir um texto dramaturgicamente, não passa de uma formulação sem sentido.

Nesse processo que tem início no texto original produzido por algum dramaturgo e que termina na interação do público diante de uma atuação é certamente possível presenciar a interação do texto traduzido com o sistema receptor. Even-Zohar formulou a teoria dos poli-sistemas que, pode, parcialmente, ser aplicada ao texto dramaturgicamente. Um poli-sistema é para o autor uma rede de relações na qual os membros assumem um determinado valor através de seus respectivos opostos ao mesmo tempo em que é uma estrutura aberta na qual operam diversas redes simultâneas. Even-Zohar muda o paradigma do estudo de traduções literárias e seu sistema, apesar de inicialmente estar voltado para questões de traduções de literaturas canônicas ou não-canônicas para a língua hebraica. Sua teoria serve para explicar algumas questões da tradução dramaturgicamente mesmo tendo ele excluído a questão humana. Isto porque a identificação do poli-sistema como uma rede de relações já é suficiente para dar conta de algumas considerações de traduções de textos performáticos como as aqui efetuadas. A visão de que a realização da tradução não pode ser tomada como uma simples transferência de significados de uma língua para outra e que o texto está impregnado de conceitos sócio-culturais pré-estabelecidos ou lingüisticamente marcados pelo local de enunciação do tradutor e o modo como este interpreta o original, auxilia na compreensão das várias dimensões do texto teatral.

Em suma, conhecer os aspectos não-formais da língua como os pragmáticos, ideológicos e sociolingüísticos é de extrema importância para que o tradutor possa reconhecer marcas indicadoras de significado do texto dramaturgicamente e colocá-las em diálogo com suas experiências de modo que possam ser absorvidas e utilizadas no texto performático. Trabalhar com a peça *A Criação do Mundo e Outros Negócios* que de início parecia apenas tratar da dicotomia bem e mal, Deus e Lúcifer, soava aparentemente fácil e nada inovador. Entretanto, no desenrolar da tradução e das diversas leituras e estudos aos quais a peça foi submetida, novas interpretações sugeriam mudanças de termos ou acepções de modo que imagens bíblicas, modernas e até mesmo dúbias fossem preservadas. Além disso, o texto em si já se apresentava impregnado de toda uma carga semântica proveniente do conteúdo bíblico e das histórias do *midrash* aos quais tanto o enredo quanto as personagens se relacionam. Encontrar o vocábulo adequado para expressar uma determinada gíria de modo que esta não perdesse os elementos significativos e suas associações com as metáforas bíblicas foi o grande objetivo do trabalho. Por exemplo, a fala informal empregada

durante praticamente toda a peça tinha de necessariamente contrapor-se a algumas falas da divindade que foram introduzidas pelo dramaturgo na forma de versos de um modo semelhante aos versículos bíblicos. Aliás, alguns versos são reproduções de versículos enquanto outros foram ligeiramente modificados com o objetivo de introduzir um elemento cômico que também precisava ser preservado na tradução. Qualquer tradução que tentasse privilegiar a sonoridade ou até mesmo o cômico sem considerar as relações com as histórias do *midrash* e o próprio texto bíblico poderia enfraquecer o texto alvo. Certamente há perdas, mas procurou-se minimizá-las. As escolhas foram calculadas de modo que o significado mais amplo fosse sempre preservado e o texto traduzido se aproximasse ao máximo do original tanto em conteúdo quanto no aspecto informal da linguagem empregada. Um leitor mais atento notará a presença concomitante de tratamento na segunda e terceira pessoas, além de alguns outros desvios do padrão da norma culta em termos de regência e uso de preposições. Deve ficar claro que a opção de reproduzir a fala cotidiana é consciente e fiel ao original.

Outro exemplo a ser mencionado e que influenciou o processo de tradução desta obra são as características que o texto de Miller atribuía aos personagens. Ao mesmo tempo em que eles foram construídos com toda a carga de significações e sentimentos provenientes do texto bíblico, apresentavam uma personalidade nova por meio do contraponto cômico introduzido pelo autor. Adão, ingênuo e serviçal, Lúcifer bem-intencionado e querendo salvar o mundo, os outros anjos tolos e submissos, Deus como uma pessoa temperamental e insegura, algumas vezes paternal, outras tantas, tirano e, por fim, Eva funcionando como uma releitura do papel da figura feminina como a culpada pelos males do mundo, mas detentora do crédito de nos ter trazido o conhecimento, entre outros tantos elementos, exigiram atenção e cuidado. Era necessário transmitir o que ia além do diálogo, como, por exemplo, no caso de Eva que invoca a rejeição e a culpa pelo fato de ter roubado nossa inocência e nos condenado à responsabilidade, mas que, devido à influência existencialista do dramaturgo, pode concomitantemente carregar uma visão positiva.

Enfim, o tradutor precisa sim levar em consideração todas as nuances que envolvem o teatro, mas não se deve esquecer de que o texto escrito é, em última análise, o centro e a matéria-prima de seu trabalho, pois a encenação pode ou não se concretizar e o texto permanece como o ponto de partida que torna todo o restante possível. No caso de *A Criação do Mundo e Outros Negócios* todos esses aspectos foram considerados, bem como o fato de ser uma peça que carrega diferentes substratos textuais como o *midrash* e as narrativas bíblicas ao mesmo tempo em que o embate entre o gênero cômico e o trágico adquire dimensões que fazem desse texto algo atípico na carreira de Arthur Miller.

