



Ministério da Educação – Brasil
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil

Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
Reg.: 120.2.095 – 2011 – UFVJM
ISSN: 2238-6424
QUALIS/CAPES – LATINDEX
Nº. 06 – Ano III – 10/2014
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

A View from the Bridge, de Arthur Miller: uma peça com traços épicos e questões sociais (Macarthismo)

Éwerton Silva de Oliveira¹
Doutorando em Letras na
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH)
Universidade de São Paulo – USP - Brasil
<http://lattes.cnpq.br/8049827701886338>
E-mails: ewertonc131@yahoo.com / ewerton.oliveira@usp.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo detectar os traços épicos presentes em *A View from the Bridge [Panorama visto da ponte]* (1955-6), peça do dramaturgo norte-americano Arthur Miller (1915-2005). Por meio da utilização de teorias como as de Rosenfeld (2006) e Szondi (2001), da discussão do Teatro Épico de Brecht – exemplar em termos de uso de recursos épicos -, e da análise da peça estadunidense, é possível perceber que, na medida em que Miller procura discutir questões sociais como o Macarthismo, a estrutura dramática de *A View from the Bridge* sofre alterações e traços épicos vão surgindo na obra (tal como a presença do advogado-narrador Alfieri, que narra e comenta a história do estivador Eddie Carbone), auxiliando nesta representação cênica que contém a discussão de problemas sociais - especialmente os dos Estados Unidos dos anos 50.

¹ Mestre e doutorando em Letras (Teatro norte-americano). Instituição de origem: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (ELLI), Departamento de Letras Modernas (DLM), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP). Seus estudos de doutorado analisam a presença de traços épicos e da discussão de questões sociais na obra do dramaturgo norte-americano Arthur Miller (1915-2005). E-mail: ewertonc131@yahoo.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8049827701886338>. Este artigo é dedicado à Prof. Dra. Maria Sílvia Betti (FFLCH-USP), orientadora deste projeto, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que financia os estudos em questão.

Palavras-chave: Arthur Miller. Teatro norte-americano. Épico. Questões sociais. Macarthismo.

Introdução

A View from the Bridge [Panorama visto da ponte, 1956], é uma peça em dois atos do dramaturgo americano Arthur Miller² (1915-2005). A obra, que se passa no bairro nova-iorquino de Red Hook, conta a história do estivador ítalo-americano Eddie Carbone, que, casado com Beatrice, se apaixona pela jovem Catherine. A moça era sobrinha de Beatrice, e Eddie a tratava quase como uma filha por tê-la criado. No entanto, Catherine se apaixona por Rodolpho, imigrante ilegal vindo da Sicília que se hospeda na casa de Eddie. Rodolpho era primo de Beatrice, e viera aos Estados Unidos no intuito de buscar melhores condições de trabalho e de vida.

O romance entre Catherine e Rodolpho produz um ciúme tão grande em Eddie que este denuncia o rapaz para o serviço de imigração dos EUA. Outro siciliano chamado Marco, imigrante ilegal que veio com Rodolpho, também é preso, e se revolta por ter que voltar à Itália sem obter as melhores condições de vida para ele e para sua família, que vivia na miséria na Sicília. Marco é deportado, mas, antes, acaba matando Eddie. Toda a peça é “narrada” por Alfieri, um advogado que trabalha em Red Hook.

O objetivo de Miller, por meio desta peça, era discutir o tema da delação. Esta discussão fazia parte de sua análise sobre o período do Macarthismo nos anos 50, em que opositores do governo norte-americano foram perseguidos por pessoas e órgãos deste governo estadunidense. No entanto, como a forma dramática apresentava problemas para representar esta temática, traços épicos começam a aparecer em *A View from the Bridge*. Utilizando teorias como as de Rosenfeld (2006) e de Szondi (2001), o objetivo é detectar estes traços épicos na peça de Miller, juntamente com a análise de seu conteúdo social – a crítica ao Macarthismo.

² Embora a peça tenha sido encenada em 1955, em um ato, na Broadway, a obra foi transformada numa segunda versão, em 1956, e apresentada em Londres.

1. Pressupostos teóricos

1.1. Os gêneros literários

Vale lembrar que a utilização dos termos “dramático” e “épico” neste artigo está muito relacionada às concepções de gêneros literários (lírico, épico e dramático) de Rosenfeld (2006).

Segundo Rosenfeld, o lírico abrange a literatura poética em versos. Escritos em primeira pessoa, estes versos poéticos expressam os sentimentos e o íntimo de quem escreve. O tempo da Lírica seria o presente (atemporal).

O épico se refere aos textos narrativos, em que alguém conta a outrem uma história sobre uma terceira pessoa (ainda que esta terceira pessoa seja o próprio narrador numa experiência passada). O passado é o tempo da Épica, e o conto e o romance, por exemplo, fazem parte deste gênero.

Já o dramático está correlacionado ao diálogo intersubjetivo e à segunda pessoa, sendo que esta diálogo entre as personagens suprime a necessidade de um narrador no palco. O seu tempo é o da ação causal, em que uma cena é consequência da outra - ou seja, é um presente que caminha para um futuro (os textos teatrais - tragédia, drama, farsa - são subgêneros da Dramática).

Rosenfeld procura lembrar, no entanto, que esta classificação dos textos literários em três gêneros (que, de certa forma, é utilizada também por pensadores como Hegel) não desconsidera o hibridismo presente na literatura. Uma peça de teatro, por exemplo – que pertence ao gênero dramático – pode ter mais ou menos traços líricos e épicos, dependendo do contexto histórico em que se insere. Isto será importante para a compreensão da presença dos traços épicos em *A View from the Bridge*.

1.2. A ascensão do drama burguês e suas transformações

A Revolução Francesa, no século XVIII, trouxe ao poder uma nova classe social - a burguesia. Com esta classe ascendendo ao poder político, ela precisava encontrar as formas artísticas que a representassem. No caso do teatro, surge o drama burguês – que, ao contrário do teatro aristocrático, não representava reis em deca-

dência que traziam o mal a seu reino. Ao contrário, começou a representar homens comuns, que enfrentavam as forças sociais em nome de sua realização pessoal:

A receita sagrada do drama pode ser resumida em três tópicos. A própria definição de ‘drama’ já os contém e vou enunciar: (...) drama é uma ação que acontece como consequência da iniciativa de indivíduos livres e essa ação só reconhece como legítimo o diálogo: ação, indivíduo e diálogo são os ingredientes básicos (...).³

Diderot, pensador iluminista francês, foi o principal teórico de como deveria ser o drama. E este gênero acabava por demonstrar algumas restrições, como, por exemplo, a de pessoas que eram representadas no palco: “O herói tem que ser um indivíduo livre e, portanto, um burguês: o pai de família do qual falava Diderot”⁴. Setores sociais que, naquele momento histórico, apresentavam restrições econômicas e sociais maiores (trabalhadores e mulheres, por exemplo) não eram o principal foco de representação deste gênero. Quando, inclusive, autores como Ibsen, que põe uma mulher como protagonista de um drama (*A doll's house*, ou *Casa de bonecas*), ou Hauptmann, que tenta retratar trabalhadores neste gênero (*Os tecelões*) ganham destaque como dramaturgos no século XIX, o drama burguês entra em “crise”: forma teatral e conteúdo começam e entrar em conflito⁵. E, obviamente, há uma relação intrínseca entre a representação de outros setores da sociedade no palco (mulheres, trabalhadores), e as lutas destes setores por participação política, restrita até então ao homem burguês e livre.

O drama burguês também busca a unidade de ação das personagens. Esta ação teria causalidade e seria um futuro que se presentifica a cada cena. O palco deste gênero teatral seria como um “pedaço de vida”, que deveria provocar um senso de ilusão no espectador, como se o que está ali representado fosse real. Não poderia haver referências ao que acontece fora deste palco - a peça deveria constituir um mundo autônomo. A presença épica de um narrador no drama burguês vai contra a sua estrutura formal, pois, além da função do narrador ser a de contar uma experiência passada (e não um futuro presentificado a cada ação das personagens), haveria ainda a quebra de ilusão de realidade (fica explícito o que o que ocorre no

³ In: COSTA, I. C. “Contra o drama” (Palestra ministrada em 12/09/05). Fonte: www.fabricasaopaulo.com.br/download/contra_o_drama.doc (cf. bibliografia).

⁴ In: COSTA, I. C. op. cit.

⁵ Algo analisado por Szondi (2001).

palco é realmente teatro, e não algo “real”) e de unidade de ação (já que ficaria claro que o fato narrado é um ponto de vista de alguém, e não um mundo à parte, e a reordenação dos acontecimentos de acordo com quem narra não necessariamente teria a linearidade e o processo de “causa e efeito” que o drama deseja).

Na medida em que, no século XIX, o poder da burguesia começou a ser questionado (pelos trabalhadores, por exemplo), estes pilares do drama começam a entrar em crise. As peças citadas de Ibsen e Hauptmann, por sua vez, já possuem um conteúdo inadequado ao gênero (representação de mulheres, trabalhadores), embora ainda tentem preservar a forma dramática (ação com começo, meio e fim, causa e consequência, sem referências ao que está fora do palco). Mas, como menciona Peter Szondi (2001) em *Teoria do drama moderno*, quando a forma de uma obra de arte entra em contradição com seu conteúdo, o resultado acaba sendo o surgimento de novas estruturas formais em gerações seguintes. E foi o que aconteceu.

O drama burguês pode ser considerado, nas concepções de Rosenfeld (2006), uma forma “fechada”, em que há pouco espaço para traços líricos e épicos, sendo sua estrutura essencialmente dramática. Se, no fim do século XIX, o drama entra em crise, no século XX surgem novas formas teatrais, sendo que muitas delas romperão definitivamente com a estrutura dramática, demonstrando fortes traços líricos e épicos (forma “aberta”).

1.3. O Teatro Épico de Brecht

Exemplo destas manifestações teatrais do século XX é o “Teatro Épico”, utilizado por nomes como Piscator, e, principalmente, Bertolt Brecht.⁶ A intenção do dramaturgo alemão da primeira metade do século XX era fazer um teatro que discutisse no palco as contradições da sociedade. As peças brechtianas apresentam fortes traços épicos, uma vez que seu objetivo era analisar o processo histórico que estava por trás destas contradições sociais.

A análise do passado e da história faz parte da proposta do Teatro Épico, uma vez que ela é útil para a compreensão dos problemas sociais. Neste sentido, uma

⁶ Gottfried (1970, p. 21) também chama o teatro de inspiração brechtiana de “teatro total” (embora considere esta uma expressão simplista), “teatro absoluto”, ou “teatro de produção” – este último pelo fato de as peças que apresentam esta estrutura terem o uso de recursos que transcendem o texto escrito – dança, ritmo, iluminação, música, ritual, máscaras, mímica, entre outros.

forma que valoriza um futuro presentificado, tal como o drama, não seria adequada para esta representação.⁷

Além disso, para se discutir a sociedade neste teatro, referências ao que está fora do palco devem ser feitas (à história, à política, a aspectos sociais e culturais), e o que se apresenta ao espectador não pode ser somente um “mundo autônomo”, que nada tem a ver com a realidade circundante. A ilusão deste “mundo autônomo”, coerente, com unidade de ação, que busca que o espectador se identifique com a personagem e se emocione com ela, acaba sendo trocada pela representação de fragmentos de realidade que sejam contraditórios e que causem o estranhamento na plateia, para fazer esta refletir sobre as contradições sociais que o próprio espectador vive.

Mayer (1977) falará das principais distinções entre a teoria de Brecht e o drama:

Em Lukács: Goethe, Balzac, Tolstoï. Reprodução da realidade. Renúncia a toda incitação moral. Identificação facilitada. Em Brecht: Grimmelshausen, Voltaire, Shelley, Hasek. Representação da realidade dentro de suas contradições. Dificuldade de uma identificação pelo sentimento. Caráter pedagógico, com o objetivo de fazer ver as situações como modificáveis e para serem modificadas. [Em Lukács] Literatura de identificação – [Em Brecht] Literatura de distanciamento. [Em Lukács] Aristóteles – [Em Brecht] Anti-Aristóteles. (...). A função do drama se limita em Aristóteles, assim como em Lessing, à duração do tempo de um dia do teatro, ao espaço fechado da cena. A função da arte teatral brechtiana se esforça em superar o tempo de um dia do teatro e o espaço do palco, buscando o ensino do homem, mostrando as contradições do ser social, desencadeando o processo de conhecimento, e provocando na vida uma atividade lúcida e baseada no saber (p.131-2).⁸

Assim, vê-se que muitos autores e críticos enfatizam o caráter de discussão política que se encontra em Brecht, assim como o seu aspecto “didático”, de quem

⁷ Willett (1967, p.217) também define o que seria o “épico” para Brecht, definição similar à concepção rosenfeldiana: “Esse é o significado básico de ‘épico’, mesmo no uso brechtiano do termo: uma seqüência de incidentes ou eventos, narrados sem restrições artificiais quanto ao tempo, lugar ou relevância para um ‘enredo’ formal”.

⁸ « Chez Lukács: Goethe, Balzac, Tolstoï. Reproduction de la réalité. Renonciation à toute incitation morale. Identification facilitée. Chez Brecht: Grimmelshausen, Voltaire, Shelley, Hasek. Représentation de la réalité dans ses contradictions. Entrave à une identification par le sentiment. Caractère pédagogique, avec le but de faire voir les situations comme modifiables et à modifier. Littérature de l'identification - littérature de la distanciation. Aristote - anti-Aristote. (...). La fonction du drame se limite chez Aristote comme chez Lessing à la durée de la soirée théâtrale, à espace clos de la scène. La fonction de l'art dramatique brechtien s'efforce de dépasser la soirée théâtrale et la salle de théâtre, cherche à enseigner l'homme, à montrer les contradictions de l'être social, à déclencher des processus de connaissance, à provoquer dans la vie une activité lucide et fondée sur le savoir.” (tradução minha).

quer fazer a sua plateia consciente das contradições vigentes dentro da sociedade e da política. Patterson (1994) salienta o caráter “ativo” do espectador de Brecht:

Ao invés de serem espectadores passivos, somente se envolvendo na ação por meio da empatia, eles são convidados por Brecht por meio do uso do “distanciamento” – o desafio de ver as coisas com novos olhos – a engajar-se num diálogo crítico com o que ocorre no palco (p. 284).⁹

Ou, nas palavras do próprio Brecht, em seus textos críticos:¹⁰

Não mais era permitido ao espectador que, de boa fé, se identificasse com as personagens e se abandonasse acrítica e apaticamente às emoções (das quais não retirava nenhuma consequência de ordem prática). A representação submetia os sujeitos e os procedimentos a um processo de distanciamento [*Verfremdung*]. O distanciamento era indispensável para que a peça fosse compreendida. O *indiscutível* renuncia facilmente e sobretudo ao entendimento (“Notas sobre Mahagonny”, de 1930 [p.469]).

As peças de Brecht não possuem um enredo linear, com começo, meio e fim, causa e consequência, como no drama; pelo contrário, demonstram uma estrutura fragmentária. Elas tendem a ser compostas por episódios autônomos. Além disso, a presença de narradores e de um coro que narra e comenta as ações é um forte traço épico em suas obras. Também há o uso de recursos como cartazes, música, dança, entre outros - tudo no intuito de fazer o espectador refletir sobre as contradições políticas e econômicas da sociedade.

Os atores poderiam encenar as personagens e, ao mesmo tempo, comentá-las. Da mesma maneira em que o espectador poderia refletir sobre o que acontece no palco, os atores deveriam ser críticos em relação às personagens que representam. Tem-se a noção de que o teatro é teatro desde o início, não havendo o senso de ilusão dramática. Assim, nem atores nem espectadores precisam aderir ao ponto de vista único e exclusivo da personagem, e podem, deste modo, ter um senso crítico sobre ela. Nas peças de Brecht, não deve existir somente um ponto de vista, mas sim vários que se contradizem e se complementam: “As opiniões e os sentimentos do demonstrador [ator] não se confundem com as opiniões e os sentimentos da personagem mostrada” (“A compra do cobre (Segunda noite)”, de 1938 [p.474]).

⁹ "Instead of being passive spectators only engaging empathetically in the action, they are invited by Brecht through the use of 'alienation' - the challenge to view things with fresh eyes - to engage in a critical dialogue with stage action" (tradução minha).

¹⁰ Todos os textos críticos escritos por Brecht citados neste artigo estão em BORIE, M., et alii (1996) [cf. Bibliografia].

Na visão do filósofo da Grécia Antiga Aristóteles, as tragédias gregas provocavam no espectador um sentimento de catarse e purificação das emoções. Muitas vezes, Brecht é chamado de “antiaristotélico”, já que a sua intenção não é provocar esta catarse no espectador, e muito menos deixar que o público saia do palco com as mesmas emoções, mas sim fazer com que pontos de vista se choquem no palco e provoquem no espectador a reflexão e o aprendizado sobre aspectos sociais.

A exposição da teoria de Brecht neste artigo é útil no intuito de dar um exemplo de teatro com fortes traços épicos, onde foi possível descrever alguns destes traços. No caso do dramaturgo norte-americano Arthur Miller, se suas peças não possuem tantos traços épicos como as de Brecht, mantendo ainda alguns aspectos da Dramática, suas obras apresentam elementos épicos úteis para representar questões sociais que envolviam a sociedade norte-americana. E exemplo disso ocorre em sua peça *A View from the Bridge*.

2. Os traços épicos em *A View from the Bridge*

Miller e Brecht se aproximam na intenção de ambos os dramaturgos em analisarem questões sociais, já que, em suas peças, não importa somente o que se passa com as personagens, mas também, e principalmente, o que se passa na sociedade que os circunda.

Seria preciso observar, então, os traços épicos que fazem parte de *A View from the Bridge*.

Segundo Patterson (1994), alguns autores consideram como um dos legados de Brecht o fato de este trazer ao palco uma linguagem mais popular, em que os acentos regionais faziam parte da peça. Naturalmente, até por uma abertura a vários pontos de vista diferentes, e não só mais prevalecendo o ponto de vista do homem livre burguês, falante do dialeto oficial, as classes populares puderam falar seriamente na obra brechtiana:

Há, então, algum legado singular claramente deixado por Brecht no campo da atuação? Na Grã-Bretanha alguém pode apontar como um legado (assim

como Ronald Hayman aponta) a nova aceitação de sotaques regionais, até mesmo em papéis clássicos (p.283).¹¹

Se considerarmos este aspecto presente em Brecht, podemos dizer que Miller também apresenta esta característica em suas peças; em *A View from the Bridge*, o dramaturgo americano procura reproduzir, por meio dos membros da família do estivador Eddie Carbone, o inglês falado pelos habitantes do bairro de Red Hook, em Nova Iorque. Assim, o dialeto utilizado por Eddie não precisa seguir os padrões do inglês americano culto. Exemplo disso é a frase dita pelo estivador: “she will be with a *lotta plumbers?*” (p.19)¹² (“ela vai trabalhar com uma par de encanadores?”), diferente do que seria no inglês mais formal (“Will she be with a lot of plumbers?”).

Outra característica do teatro de Brecht parece ser o fato de que, ao contrário do drama, em que o cenário tende a ter um caráter realista, as peças do dramaturgo alemão procuravam utilizar adereços simbólicos e representativos, uma vez que este era um recurso economicamente mais viável, que permite mais associações de ideias e que não procura criar a “ilusão do real” no palco.¹³

Do mesmo modo, na rubrica inicial de *A View from the Bridge*, Miller descreve o cenário, que é muito mais simbólico e representativo do que realista. A frente do prédio onde Eddie morava é descrita como “skeletal” (“esquelética”), e rampas são usadas para “representar” (e é essa a palavra usada por Miller) as ruas, além do escritório de Alfieri ser composto única e exclusivamente por uma mesa, “sugerindo” um escritório. Esses elementos que simbolizam os ambientes apontam para mais um traço épico dentro da peça.

Há também um momento em *A View from the Bridge* em que Rodolpho se revela cantor, cantando uma música chamada “*Paper doll*” (“Boneca de papel”) a Catherine, que diz gostar muito da canção:

Vou falar para vocês, rapazes, que é duro estar sozinho,
E é duro amar uma boneca que não é sua.
Estou cansado de todas elas,

¹¹ "Is there then any clearly distinguishable Brechtian legacy in the field of acting? In Britain one can point (as Ronald Hayman does) to the newfound acceptance of regional accents even in classical roles" (tradução minha).

¹² Os trechos de *A View from the Bridge* presentes neste artigo estão em MILLER, A. *A View From The Bridge; All my Sons*. London: Penguin Books, 1961, e são por mim traduzidos.

¹³ Brecht não era o único a utilizar estes adereços sugestivos e um cenário simbólico; um teatro expressionista ou simbolista poderia fazer o mesmo; mas, de qualquer forma, o dramaturgo alemão era um dos que recorriam a este recurso, e o utilizava no intuito de estruturar sua proposta de Teatro Épico.

Eu não vou mais cair,
Ei, rapaz, que é que você vai fazer?
Vou comprar uma boneca de papel que eu possa chamar de minha,
Uma boneca que outros rapazes não possam roubar.
E então estes rapazes que paqueram
Com seus olhos que paqueram
Vão ter que paquerar bonecas que são reais (p.32) ¹⁴

Eddie repreende Rodolpho, dizendo que este tem que ser discreto e não cantar alto, já que está ilegalmente nos EUA, e não deve chamar a atenção dos vizinhos. Mas percebe-se que a música é totalmente direcionada para a situação de Eddie, já que este quer uma “boneca” para ele, e a boneca seria Catherine, a qual ele não quer que ninguém paquere, e nem roube, mas que acabam roubando – pois o estivador não pode tê-la para si.

Embora a música esteja inserida na atuação dos atores, ou seja, no plano “dramático”, ela refere-se ao conflito vivido por Eddie e à sua paixão por Catherine; de certa forma, “*Paper Doll*” cantada por Rodolpho “comenta” a situação da peça. Nesse sentido, temos aqui um potencial traço épico – ou seja, uma canção que narra e comenta o que acontece com Eddie. Embora ela esteja inserida no enredo das personagens, “*Paper Doll*” pode ter um uso mais ou menos épico dependendo do diretor que queira pôr a peça em cartaz, e de acordo com o que este pretende fazer no palco.

Outro traço épico de *A View from the Bridge* parece ser os vizinhos do estivador, que viram as costas para Eddie quando ficam sabendo que este, para separar Rodolpho de Catherine, denunciou o jovem siciliano como imigrante ilegal ao serviço de imigração dos EUA. Estes vizinhos se tornam uma espécie de “coro”, comum nas tragédias gregas da Antiguidade. O coro costumava interromper a ação da peça, comentando sobre a situação das personagens e narrando acontecimentos¹⁵. No

¹⁴ I'll tell you boys it's tough to be alone,
And it's tough to love a doll that's not your own,
I'm through with all of them,
I'll never fall again,
Hey, boy, what you are gonna do?
I'm gonna buy a paper doll that I can call my own,
A doll that other fellows cannot steal
And then those flirty, flirty guys
With their flirty, flirty eyes
Will have to flirt with dollies that are real (tradução minha)

¹⁵ Rosenfeld afirma que “o coro medeia entre os indivíduos e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos” (2006, p.40). Burian (1997), também ressalta essa função do coro como uma “ponte” entre o mundo exterior e o palco: “o

caso da obra de Miller, estes vizinhos “julgam” e “condenam” o estivador por seu ato, virando-lhe as costas e isolando-o da comunidade.¹⁶

Mas o principal traço épico da peça é certamente a presença do narrador-advogado Alfieri, que narra e comenta o que testemunhou: a trajetória trágica de Eddie, desde a sua paixão por Catherine, passando pelo seu ato de denunciar Rodolpho ao serviço de imigração, e terminando na morte do estivador pelas mãos de Marco.

Alfieri é um narrador no sentido mais estrito da palavra, já que é ele quem testemunhou tudo o que ocorreu a Eddie, e conta sua experiência à plateia. Todos no palco sabem que se trata de algo que já aconteceu. A estrutura temporal da peça, de certa forma, acaba sendo constituída pelo passado (o que ocorreu ao estivador), tempo da Épica e que difere da Dramática, com seu futuro presentificado a cada cena.

Ao mesmo tempo em que Alfieri narra a história do estivador, ele também atua em sua própria narração. Temos, assim, o advogado-narrador e o advogado-personagem, que procura atuar e comentar quase que simultaneamente. Deste modo, a narrativa de Alfieri é ora encenada, ora contada, ora comentada por ele:

Alfieri: Foi nesse dia que ele veio até mim. Eu tinha representado seu pai num acidente há alguns anos atrás, e eu era conhecido da família, informalmente. Eu lembro o dia em que ele entrou pela minha porta – [Entra Eddie pela rampa direita] (...)

Mas logo eu vi que era só uma paixão que tinha entrado em seu corpo, como um estranho [Alfieri pára, olha para sua mesa, e olha para Eddie como se tivesse continuando uma conversa com ele] Eu não entendo o que posso fazer por você. Há um problema legal em algum lugar?

Eddie: É isso que eu quero te perguntar.

Alfieri: Porque não há nada ilegal sobre uma garota que se apaixona por um imigrante.

(...).¹⁷ (p.45)

coro, sobretudo, constitui não somente uma personagem coletiva posicionada numa relação definida com as outras personagens da peça, mas também é um intermediário entre o mundo da peça e o público cuja perspectiva ele ajuda a modelar [The chorus, after all, constitutes not only a collective character standing in a defined relation to the other characters of the drama, but also an intermediary between the world of the play and the audience whose perspective it helps to shape]” (p.198) (tradução minha).

¹⁶ Este traço épico do “coro de vizinhos” se torna ainda mais expressivo na encenação da segunda versão da peça, em Londres, em que o dramaturgo americano conseguiu mais de vinte atores para representar a comunidade de Red Hook, ao contrário do que aconteceu na primeira montagem, na Broadway, onde só havia quatro atores para representá-la.

¹⁷ Alfieri: It was at this time that he first came to me. I had represented his father in an accident case some years before, and I was acquainted with the family in a casual way. I remember him now as he walked through my doorway –

Esta cena é exemplar de como o Alfieri narrador / comentador subitamente se transforma em personagem. Mas, obviamente, advogado-personagem e advogado-narrador não são a mesma pessoa. O primeiro pertence ao plano do passado, e acreditava que tudo poderia ser resolvido pelas leis da constituição americana, que, em sua visão, era “natural”. Ao longo da peça, porém, Alfieri vai descobrindo que esta constituição não é capaz de evitar nem a deportação de Marco (pelo contrário, a autoriza) e nem a morte de Eddie (já que estas leis permitiam a delação de imigrantes ilegais, o que gerou o seu duelo com Marco e sua morte trágica).

Diferentemente do Alfieri-personagem, o Alfieri-narrador já não deve acreditar mais que a constituição americana é “natural”, mas sim social, reflexo dos conflitos políticos e ideológicos de um determinado país – tal como ocorre em qualquer conjunto de leis nacionais. No plano do presente, o advogado conta à plateia esta experiência da qual foi testemunha no passado – ou seja, a trajetória de Eddie. Ao viver e testemunhar esta história, Alfieri aprende, reflete e comenta sobre ela (aprende que, por exemplo, a lei americana apresentou suas limitações no caso do estivador), e transmite este conhecimento a outros, tal como num romance. Essa ênfase de Alfieri e da peça no passado, na experiência, e na reflexão, tem muito de épico.

Os comentários e narrações do advogado são cheios de verbos no passado – tempo da Épica - e até mesmo o futuro é posto num tempo pretérito em uma de suas frases: “Agora, como passou a semana, havia um futuro, havia um problema que não iria embora” (p.34)¹⁸; “Marco estava ainda no trabalho” (p.59)¹⁹. Há também, por parte de Alfieri-narrador, um grande uso de verbos no “*Past Perfect*” (“Passado Perfeito”), que corresponde ao pretérito mais-que-perfeito do português, ou seja, o pas-

[Enter Eddie down right ramp] (...)

but soon I saw it was only a passion that had moved into his body, like a stranger [Alfieri pauses, looks down at his desk, then to Eddie as though he were continuing a conversation with him] I don't quite understand what I can do for you. Is there a question of law somewhere?

Eddie: That's what I want to ask you.

Alfieri: Because there's nothing illegal about a girl falling in love with an immigrant. (...) (tradução minha)

¹⁸ “Now, as the weeks passed, there was a future, there was a trouble that would not go away” (tradução minha)

¹⁹ “Marco was still at work” (tradução minha)

sado do passado: “Eddie nunca esperara ter um destino” (p.33-4) ²⁰, “Rodolpho não havia sido contratado naquele dia” (p.59). ²¹

Alguns críticos apontam que Alfieri é um conversor tempo-espacial muito útil para Miller, no sentido em que ele consegue comprimir muitas semanas numa estrutura formal tão direta que parece que “ocorreu num dia”. Há, por exemplo, um diálogo entre as personagens; em seguida, Alfieri faz seus comentários, e, ao dizer “passaram-se algumas semanas”, logo estamos em outra cena, em outro lugar, dias depois. Neste sentido, Alfieri, tal como um narrador de um romance, pode contar a história à plateia na ordem cronológica e espacial que quiser, dando os saltos temporais que achar necessário. Não temos, aqui, uma cena como consequência da outra, como num drama convencional, mas sim o ponto de vista do advogado que organiza sua narração e seus comentários da maneira que achar mais adequada.

Alfieri tem comentários que buscam fazer como que o espectador reflita sobre o que aconteceu com Eddie. A questão da lei vista como social e limitada, e não como algo natural e perfeito, é descrita pelo advogado-narrador como um elemento cuja origem vem da época em que o direito ocidental nasceu – ou seja, desde o Império Romano:

a poeira no ar se vai, e um pensamento me vem de que, em algum ano de César, na Calábria talvez, ou num penhasco em Siracusa, um outro advogado, vestido de forma bem diferente, ouviu a mesma queixa e se sentou tão impotente quanto eu, e assistiu o destino em seu curso sangrento²² (p.12)

Ao buscar esta origem do direito e de suas limitações na Roma Antiga, Alfieri, por meio deste comentário, acaba fazendo a “ponte” sugerida pelo título da peça: entre a América e a Europa, e também entre o passado romano e a Red Hook de Eddie Carbone.

Ao citar César, Alfieri também remete ao passado, tempo da Épica. Para Miller, a análise do passado é de suma importância para se entender o presente. Na introdução ao *Collected plays* (coletânea de peças millerianas), o dramaturgo estadunidense comenta que é justamente isto o que lhe agrada em Ibsen (e, consequen-

²⁰ “Eddie Carbone had never expected to have a destiny” (tradução minha)

²¹ “The boy [Rodolpho] had not been hired that day” (tradução minha)

²² “the dust in this air is blown away and the thought comes that in some Caesar’s year, in Calabria perhaps or on the cliff at Syracuse, another lawyer, quite differently dressed, heard the same complaint, and sat there as powerless as I, and watched it run its bloody course” (tradução minha)

temente - embora isto não seja dito por Miller -, o que aproxima ambos da função épica e os distancia do drama):

Na verdade, [Ibsen] é profundamente dinâmico, pois o grande passado sempre foi maciçamente documentado até o final para que o presente seja compreendido em sua totalidade, como um momento no fluxo do tempo, e não – como em muitas peças modernas – como uma situação sem raízes (p.133).²³

Deste modo, Miller tende a procurar as raízes dos problemas sociais no passado para que o presente possa ser melhor entendido.

Esse elemento épico, que é o narrador Alfieri, também ajuda, de certa forma, a diminuir o sentimento de identificação entre espectador e personagem, comum no drama. Seus comentários fazem com que as pessoas não só se emocionem e tenham piedade do final trágico de Eddie, mas também reflitam e analisem o seu ato de delação e suas consequências.

Assim como acontece em Brecht, Miller também tem como objetivo trazer questões sociais ao palco, e os traços épicos presentes em *A View from the Bridge* são sintomas de que o dramaturgo estadunidense procurava alternativas à forma dramática para tornar mais efetiva esta análise das contradições sociais presentes nos Estados Unidos dos anos 50. Mas, na verdade, quais eram estes problemas que Miller queria discutir em cena?

3. Miller e o Macarthismo

Entre os problemas políticos e sociais discutidos por Miller em *A View from the Bridge*, estão a questão da imigração ilegal, representada, por exemplo, por Marco e Rodolpho, e, principalmente, a temática do Macarthismo, algo que ocorria nos Estados Unidos dos anos 50 (e que atingiu, de certa forma, o próprio Arthur Miller).

O Macarthismo leva o nome do senador Joseph McCarthy, um dos responsáveis pela perseguição de pessoas que fossem vistas como opositores políticos do

²³ “In truth, it is profoundly dynamic, for that enormous past was always heavily documented to the end that the present be comprehended with wholeness, as a moment in a flow of time, and not – as with so many modern plays – as a situation without roots.” (tradução minha). In: MARTIN, R. A. (ed.) *The theater essays of Arthur Miller*. Ed. Rev. e aum. London: Methuen, 1999.

governo norte-americano. Num contexto de Guerra Fria, em que Estados Unidos e União Soviética duelavam pelo posto de maior potência mundial, todos aqueles que se opusessem às políticas e ideias de membros e setores do governo estadunidense eram vistos como simpatizantes do regime soviético, e eram passíveis de punições como perda de empregos e processos na justiça que poderiam leva-los à prisão.

O Macarthismo é simbolizado, em *A View from the Bridge*, pela delação que Eddie fez ao serviço de imigração, o que prejudicou Rodolpho e, principalmente, Marco. No período macarthista, era comum o incentivo a pessoas para que denunciassem colegas “subversivos” a setores do governo norte-americano (como o Comitê de Atividades Antiamericanas, cuja sigla em inglês era *HUAC*). Era o chamado “*naming names*”. E delações ocorriam, seja por coação de membros destes órgãos governamentais a estas pessoas, seja pelo desejo destes que delatavam de receberem algum benefício – como cargos no governo, por exemplo. Do mesmo modo em que Eddie buscava suprir o seu desejo individual de ter Catherine para si, e, para isto, denunciou o namorado da moça, Rodolpho, para “tirá-lo” de perto da jovem, muitos cometaram o ato da delação no Macarthismo, prejudicando colegas devido a coações sofridas ou em busca de algum favorecimento individual.

Segundo Painter (1999), “A natureza interconecta entre assuntos internacionais e a dinâmica de políticas internas foi uma das características mais marcantes da Guerra Fria” (p.114)²⁴. A Guerra Fria, iniciada após a Segunda Guerra Mundial, e que punha, de um lado, Os Estados Unidos e sua lógica capitalista, contra uma União Soviética de cunho comunista, fez com que o mundo inteiro virasse um tabuleiro em que as duas potências tentavam conferir qual delas incidia mais poder sobre os países, ao mesmo tempo em que essa política externa afetou a lógica cultural e a política interna de ambas as potências.

Uma das consequências dessa disputa ideológica nos Estados Unidos dos anos 40 e 50 foi, por exemplo, a perseguição de organizações e pessoas que fossem consideradas comunistas. As primeiras ações investigativas mais incisivas desse período feitas pelo FBI começaram entre 1945 e 1946. Rumores sobre atos de espionagem e documentos oficiais que tinham supostamente caído nas mãos de aliados dos soviéticos levaram o presidente Truman, em 1947, a promulgar um de-

²⁴ “The interconnected nature of international issues and domestic dynamics was one of the most distinctive features of the Cold War.” (tradução minha)

creto que ordenava a investigação de funcionários públicos. Link & Cotton (1965) comentam a dimensão destas investigações entre 1947 e 1951:

A gigantesca tarefa foi dada como terminada nos primeiros meses de 1951. A comissão dos funcionários públicos investigou mais de três milhões de empregados federais e o FBI realizou investigações detalhadas de 14.000 casos duvidosos. Mais de 2000 funcionários pediram demissão e 2123 pessoas foram despedidas por haver razões sólidas para duvidar da sua lealdade. Além disso, o presidente assinou um decreto, em agosto de 1950, autorizando os chefes de dez departamentos e seções considerados chaves a demitir pessoas que, embora não necessariamente desleais, poderiam constituir qualquer risco de segurança (p.1124-5).

O governo recebeu críticas por estas medidas, por estar utilizando o princípio de “culpa por associação” e que não havia previsto proteção adequada contra a demissão em virtude de rumores falsos e de acusações por pessoas desconhecidas” (p.1124). No entanto, supostas revelações sobre a infiltração soviética nos EUA (como, por exemplo, a informação de que um grupo de agentes anglo-americanos havia conseguido entregar ao governo soviético, entre 1943 e 1947, informações suficientes para que a URSS manufaturasse a bomba atômica) causaram uma histeria geral entre a população americana; assim, a instauração da Comissão de Atividades Antiamericanas (também chamado de *HUAC – House Un-American Activities Committee*) foi possível, e pessoas como o senador McCarthy, do Partido Republicano, representante de Wisconsin e eleito em 1946, pôde iniciar uma “caça às bruxas”, ou, melhor dizendo, a todos aqueles que fossem politicamente “suspeitos”.

McCarthy acusou muitos de serem comunistas e ligados à URSS, e frequentemente sem provas; difamou e usou “táticas de mentiras, tão reminiscentes dos métodos de Hitler” (LINK & COTTON, 1965, p.1128). Em nome da “segurança nacional”, interesses particulares entravam em jogo (“os líderes republicanos encorajaram o demagogo de Wisconsin e serviram-se dele, com efeitos aparentemente vantajosos, durante a campanha para as eleições parlamentares de 1950” (p.1128)), e a demagogia de McCarthy foi possível porque “havia milhões de americanos tão assustados pelas revelações da espionagem e infiltração comunista que deram ouvidos à sua propaganda” (p.1128).

Segundo Alden & Magenis (1960),

Enquanto o Gabinete Federal de Investigação, sobre o comando de J. Edgar Hoover e outras agências do governo caçaram silenciosamente os co-

unistas fervorosos e ativos, McCarthy e seus aliados dentro e fora do Congresso denunciavam como comunistas pessoas que tinham, sem pretensões, se aliado ao partido comunista nos anos 30, pessoas que se relacionavam ou se associaram com os “Vermelhos”, e outros que não possuíam ligação qualquer com comunistas (p.496). ²⁵

Muitos acusados de serem filiados a organizações comunistas foram condenados pela justiça; pessoas foram chamadas para depor, e coagidas a denunciar colegas para a *HUAC*. E havia aqueles que denunciavam para ganharem favores pessoais.

O próprio Miller foi chamado a depor na *HUAC*, e “convidado” a denunciar colegas – o que se recusou a fazer; e, muito devido a isto, o dramaturgo foi processado judicialmente como suspeito de atividades “comunistas”. Sua crítica aos atos macarthistas e sua aversão à propagação do terror da “ameaça vermelha” é explícita em seus ensaios, como na introdução ao *Collected Plays* ²⁶:

Foi o fato de que uma campanha política, objetiva, conhecida da extrema Direita foi capaz de criar não só o terror, mas uma nova realidade subjetiva, uma verdadeira mística que foi gradualmente assumindo até uma aura de santidade. (...) Era como se o país inteiro tivesse nascido de novo, sem nenhuma memória até de uma certa decência elementar que, há um ou dois anos atrás, ninguém poderia imaginar que pudesse ser alterada, isolada, esquecida. (...) Eu assisti homens passarem por mim sem sequer um aceno, os quais, entretanto, eu conhecia bem há anos. (...) O terror nestas pessoas estava sendo sabidamente planejado e conscientemente maquinado, e ainda assim tudo o que eles conheciam era terror. (1999, p. 153-4) ²⁷

²⁵ “While the Federal Bureau of Investigation under J. Edgar Hoover and other government agencies quietly sought out the devoted and active communists, McCarthy and his allies in and out of Congress denounced as Communists persons who had naïvely joined the Communist party in the 1930's, people who were related to or had associated with the Reds, and others who had no connection whatever with Communists.” (tradução minha).

²⁶ Vale lembrar que tanto Brecht quanto Miller sofreram pressões do Macarthismo. Assim como *A View from the Bridge*, que foi recebida friamente na Broadway, segundo Patterson (1994, p. 276), havia uma “antipatia” aos trabalhos de Brecht durante os anos 50. Estes fatos devem ter contribuído para que as tensões desse período fossem levadas ao palco pelos dois dramaturgos.

²⁷ “It was the fact that a political, objective, knowledgeable campaign from the far Right was capable of creating not only a terror, but a new subjective reality, a veritable mystique which was gradually assuming even a holy resonance. (...) It was as though the whole country had been born anew, without a memory even of certain elemental decencies which a year or two earlier no one would have imagined could be altered, let alone forgotten. (...) I watched men pass me by without a nod whom I had known rather well for years. (...) the terror in these people was being knowingly planned and consciously engineered, and yet that all they knew was terror.” (tradução minha). In: MARTIN, R. A. (ed.) *The theater essays of Arthur Miller*. Ed. Rev. e aum. London: Methuen, 1999.

Além disso, o Macarthismo gerou temas para que Miller analisasse em suas peças – O julgamento infundado em *The Crucible* (1953), e a delação em *A View from the Bridge* (1956).²⁸

Considerações finais

Deste modo, é possível concluir que, Miller, assim como Brecht, procurava analisar questões sociais no palco, no intuito de fazer com que as pessoas não só se emocionassem, mas também analisassem e refletissem sobre o que acontece em cena. Neste sentido, havia a necessidade de se buscar uma forma teatral que pudesse representar esta análise dos problemas sociopolíticos de modo mais efetivo. O drama apresentava limitações, como, por exemplo, não incentivar referências ao que está fora do palco, uma vez que o objetivo era criar um “mundo autônomo” em cena, que proporcionasse uma ilusão de realidade desconecta com o que é extra-palco.

Ainda que Miller não seja, nos anos 50, tão radical quanto Brecht no uso de recursos épicos, na medida em que o drama apresenta as limitações citadas, e que aspectos sociais são analisados em cena, traços épicos começam a aparecer em *A View from the Bridge*. Exemplo disso é o narrador-personagem-advogado Alfieri, que narra a história de Eddie e traça comentários sobre ela. Alfieri consegue fazer referências ao passado e a fatos históricos que não estão no palco, como, por exemplo, sua alusão a César e ao direito romano, já mostrando limitações nesta estrutura jurídica da Roma Antiga e que vão aparecer também nas leis americanas – sendo que estas permitiram, entre outras coisas, a deportação de imigrantes ilegais e as perseguições e delações macarthistas.

²⁸ Costa (2001, p.150-1) fala sobre os efeitos do Macarthismo e as peças de Miller – entre elas, *The Crucible*, que é vista como uma comparação paralelística entre a caça às bruxas que ocorreu nos EUA no século XVII e o Macarthismo: “Esse novo Red Scare [Ameaça Vermelha] teve um efeito devastador sobre a dissidência política, pois engajou o país inteiro num *programa de lealdade* que, devidamente aliado a uma política de extradição, deportação, prisão de imigrantes suspeitos, mais os programas de patriotismo em ampla escala, envolvendo os meios de comunicação e sobretudo a rede escolar, produziu mesmo, na vida cotidiana, um ‘salve-se quem puder’ nacional, uma histeria análoga ao fenômeno religioso ocorrido em Salem, de que Arthur Miller vai tratar.”

Abstract: This article has as an objective to find the epic elements which are present in Arthur Miller's (1915-2005) *A View from the Bridge* (1955-6). By using theories such as Rosenfeld's (2006) and Szondi's (2001), discussing Brecht's Epic Theater – which is exemplary in terms of epic resources usage – and analyzing the American play, it was possible to discover that the more Miller tries to discuss social issues such as McCarthyism, the more the dramatic form of *A View from the Bridge* presents structural changes, and epic elements start to appear in the play, such as the presence of Alfieri, the lawyer-narrator who tells and comments the story of a long-shoreman called Eddie Carbone. These epic traces help in the theatrical representation and in the discussion of social problems – especially the ones of 1950's USA.

Key-words: Arthur Miller. North-American theater. Epic. Social issues. McCarthyism.

Referências

- *MILLER, A. **A View From The Bridge; All my Sons.** London: Penguin Books, 1961.
- ALDEN, J. R. & MAGENIS, A. **A History of the United States.** New York: American Book Company, 1960.
- BORIE, M., et al. (eds.). **Estética teatral: textos de Platão a Brecht.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BURIAN, P. Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot. In: EASTERLING, P.E. (ed.). **The Cambridge companion to Greek tragedy.** Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- COSTA, I. C. **Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno.** São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- _____. **Contra o drama** (Palestra ministrada em 12/09/05). Disponível em: <www.fabricasaopaulo.com.br/download/contra_o_drama.doc>. Acesso em: 15 mar. 2008.
- GOTTFRIED, M. **Teatro dividido: a cena americana no pós-guerra** (tradução de Eglê Malheiros). Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1970.

LINK, A. S. & COTTON, W. B. **História moderna dos Estados Unidos** (tradução de Waltersin Dutra, Álvaro Cabral e Fernando de Castro Ferro). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.

MARTIN, R. A. (ed.) **The theater essays of Arthur Miller**. Ed. Rev. e aum. London: Methuen, 1999.

MAYER, H. **Brecht et la tradition - Essai** (texte français de Jean-Claude François). Paris: L'arche, 1977.

PAINTER, D. S. **The Cold War: an international history**. London and New York: Routledge, 1999.

PATTERSON, M. Brecht's legacy. In: THOMSON, P.; SACKS, G. (Eds.). **The Cambridge companion to Brecht**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno: 1880-1950**. (tradução de Luiz Sérgio Rêpa). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILLETT, J. **O teatro de Brecht - visto de oito aspectos** (tradução de Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

Texto científico recebido em: 10/06/2014

Processo de Avaliação por Pares: (*Blind Review - Análise do Texto Anônimo*)

Publicado na Revista Vozes dos Vales - www.ufvjm.edu.br/vozes em: 31/10/2014

Revista Científica Vozes dos Vales - UFVJM - Minas Gerais - Brasil

www.ufvjm.edu.br/vozes

www.facebook.com/revistavozesdosvales

UFVJM: 120.2.095-2011 - QUALIS/CAPES - LATINDEX: 22524 - ISSN: 2238-6424

Periódico Científico Eletrônico divulgado nos programas brasileiros *Stricto Sensu*

(Mestrados e Doutorados) e em universidades de 38 países,

em diversas áreas do conhecimento.