



Teatro brasileiro com sangue americano: reflexões sobre Arthur Miller e seu impacto na dramaturgia brasileira

Brazilian theater with American blood: reflections on Arthur Miller and his impact on Brazilian dramaturgy

Thiago Pereira Russo¹

Resumo

Este artigo busca explorar parte da historiografia do teatro nos Estados Unidos e sua relação com o desenvolvimento do Teatro Moderno Brasileiro. Aqui discute-se sobre o surgimento do teatro moderno, retomando o conceito de Crise do Drama, de Peter Szondi, e como dramaturgos da primeira metade do século XX nos Estados Unidos deram corpo à dramaturgia moderna estadunidense. Posteriormente discute-se de que maneira Arthur Miller, um dos intelectuais mais importantes e necessários do cânone norte-americano, inspirou dois grandes dramaturgos de nosso país com seu ativismo dentro e fora dos palcos: *Jorge Andrade* e *Dias Gomes*. Resgata-se aqui a relevância de uma dramaturgia como a de Miller como ferramenta para a transformação social, histórica e política de nosso país.

Palavras-chave: Arthur Miller. Dramaturgia. Política. História. Jorge Andrade. Dias Gomes.

Abstract

This article seeks to explore part of the theater historiography in the United States and its relationship with the development of Brazilian Modern Theater. Here the modern theater emergence is discussed, taking into account Peter Szondi's 'The Drama in Crisis' concept, and how playwrights of the first half of the twentieth century in the United States shaped the Modern American Drama. Afterwards, it is discussed how Arthur Miller, one of the most important and necessary intellectuals from the American canon, inspired two of our country's finest playwrights with his activism on and offstage: *Jorge Andrade* and *Dias Gomes*. The relevance of Miller's dramaturgy is highlighted here as a tool for social, historical and political transformation of our country.

Keywords: Arthur Miller. Dramaturgy. Politics. History. Jorge Andrade. Dias Gomes.

¹ Psicanalista, mestre e doutorando em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo, com parte de sua tese feita na University of Louisville, Kentucky, Estados Unidos. Atualmente é professor de pós-graduação em Comunicação e Retórica no Centro Universitário Belas Artes, onde leciona Retórica Política, e é também membro titular da The Arthur Miller Society, nos Estados Unidos. É também um dos autores de *Arthur Miller for the Twenty-First Century*, a ser lançado pela Palgrave em maio de 2020, escrito junto a outros pesquisadores, incluindo Christopher Bigsby, biógrafo de Arthur Miller. E-mail: wescream@gmail.com.

Introdução

A história do Teatro Moderno Brasileiro apresenta ligações bastante fortes não somente com a dramaturgia norte-americana, mas também com a origem do teatro naquele país. Ambas as construções (a do teatro moderno brasileiro e a do norte-americano) se deram a partir de uma necessidade concreta de apresentar questões que dissessem respeito à realidade em que se encontravam e de buscar uma voz que pudesse satisfazer tal necessidade.

O teatro nos Estados Unidos, como nos lembra Iná Camargo Costa em seu *Panorama do rio vermelho* (2001), nasceu como empreendimento comercial e não teve origens eclesiásticas, palacianas ou estatais. Até a década de 1910, os Estados Unidos não tinham uma dramaturgia típica que retratasse a vida no país, e isto se contrapunha a um desejo/necessidade de buscar algo que dialogasse com a realidade dos americanos. O que se via até então era a importação de matrizes culturais da Europa, as quais se convertiam nos palcos americanos em: *melodramas, encenações de Shakespeare e adaptações de clássicos da literatura*.

O teatro levou algum tempo para, de fato, fixar-se como atividade produzida pelos próprios americanos, pois o Puritanismo presente naquele país desde a sua colonização enxergava a atividade teatral de maneira conservadora. Os puritanos não viam o teatro com bons olhos e proibiam seu aparecimento sob pretexto de ser uma má influência. Nem mesmo as peças de moral cristã tinham permissão para serem representadas. Gould (1968, p. 12) nos diz que:

O teatro levou muito tempo para nascer na América e muito tempo para crescer e se tornar adulto. Desde cedo os romancistas começaram a contar suas histórias e os poetas a cantar suas canções, mas aqueles que poderiam ter escrito grandes peças se mantiveram em silêncio, porque o teatro envolvia o povo, o público – e, no que se referia ao público, o governo podia levantar sua mão de ferro.

A história da consolidação do teatro nos Estados Unidos, portanto, não fora isenta de problemas, e havia forte resistência por parte daqueles que se sentiam ameaçados pelo poder político e revolucionário que o teatro tem (e sempre teve) desde a Grécia Antiga.

O Brasil passou por uma fase similar à dos Estados Unidos, também importando *melodramas e clássicos da literatura*, ao mesmo tempo em que buscava uma voz própria que espelhasse os valores, conflitos e o momento histórico do país. Para que tal processo se consolidasse, o teatro norte-americano tivera um papel decisivo não somente para que o drama moderno brasileiro expandisse sua voz no período de seu nascedouro, mas também para que pudesse se desenvolver durante o tempo que viria posteriormente.

Autores como Clifford Odets, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, dentre tantos outros dramaturgos que são essenciais ao teatro moderno americano, sentiram a necessidade de falar sobre questões de seu tempo e daquilo que se apresentava histórica e socialmente. Tais questões viraram materiais dramaturgicamente absolutamente interessantes, pois ao mesmo tempo em que apresentavam uma nova voz, faziam uso de formas que simultânea e paradoxalmente retomavam o antigo e o reformavam, conferindo originalidade ímpar à dramaturgia dos Estados Unidos.

Tal singularidade se apresenta no fato de que tais dramaturgos revolucionaram não somente a estética teatral (e a relação dialética entre *forma* e *conteúdo*), como também as ideias de seu tempo que, com grande auxílio do cinema, espalharam-se pelo mundo todo apresentando uma maneira reformulada de expor cenicamente questões pertencentes ao país mais hegemônico do mundo. A *crise do drama*, que remonta ao fim do século XIX, já expunha a necessidade de reformulação da *forma*, visto que esta entrava em um choque tensional com o *conteúdo*.

O crítico literário húngaro Peter Szondi (2001) analisa tal crise magistralmente expondo que havia uma contradição crescente entre o *conteúdo* que alguns dramaturgos do final daquele século expunham e a *forma* vigente que não dava conta de assimilar tais conteúdos. Um exemplo bastante contundente disto é *Casa de bonecas* (1879), de Henrik Ibsen. Na peça do pai do drama moderno, o conteúdo sobre o qual o escandinavo buscou falar havia sido não a representação do indivíduo livre, mas a representação da mulher, cuja liberdade era (e ainda é) restringida por sua condição social. Além disso, o passado, assim como o protagonismo de uma mulher acorrentada por sua condição social, tornara-se também tema de sua peça, e cujo uso era estranho à forma do drama, que caminha sempre do presente para o futuro.

A necessidade de transpor as barreiras formais do drama para retratar novos conteúdos gerou revoluções com dramaturgos como Anton Tchekhov (e a dramaturgia da estagnação), August Strindberg (e a dramaturgia do Ego), Maurice Maeterlinck (e o drama estático), dentre outros. Aquilo que era irrepresentável dentro do dialogismo dramático passa, então, com tais dramaturgos, a ser colocado em cena. Os pressupostos formais vigentes até então, ao serem questionados, restituíram historicidade ao que havia se tornado norma e tal tensão gerou também novas formas teatrais no século XX com dramaturgos norte-americanos como Eugene O' Neill, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Arthur Miller e tantos outros.

Assim sendo, nos Estados Unidos também houve uma necessidade de se reformular a dramaturgia que estava presente no país, i.e., *melodramas, clássicos da literatura, comédia de costumes* etc. Os dramaturgos da primeira metade do século XX dos Estados Unidos também se apoiaram no antigo para construir o novo, conferindo inovações formais e conteudísticas ao que retrataram em sua dramaturgia.

Tennessee Williams, por exemplo, sempre confessou sua admiração incondicional a Anton Tchekhov, chegando inclusive a criar uma peça de um ato em 1941, cujo título é *The lady of Larkspur lotion* (*A dama da loção antipiolho*) em que uma personagem que é escritor apresenta-se como sendo “Anton Tchekhov”. Arthur Miller incansavelmente menciona não somente sua admiração, mas seu débito para com Henrik Ibsen, no que diz respeito à concepção do que é o fazer teatral, e também por seu posicionamento político frente às questões que se apresentavam.

Miller, como sinal simultâneo de admiração pelo pai do drama moderno e também a partir de uma necessidade, decide adaptar a peça *An enemy of the people* (*Um inimigo do povo*) em 1951, mas faz mudanças substanciais na forma da peça para que o conteúdo a ser tratado (o macarthismo dos anos 1950) dialeticamente se relacionasse à forma. Sua primeira peça de sucesso, *All my sons* (*Todos eram meus filhos*, 1951), utilizou-se da *técnica analítica*² de Ibsen.

² A técnica analítica consiste no recurso de trazer o passado à tona por meio de diálogos sem necessariamente dramatizá-lo em cena. Tal técnica fora analisada em profundidade em: RUSSO, Thiago Pereira. **Análise formal de *All my sons* e de *An enemy of the people*, de Arthur Miller**. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

A produção dramaturgica dos Estados Unidos no começo do século XX não ficou isenta de críticas e de má compreensão, e, rapidamente ganhou os holofotes por conta do cunho comercial ao qual a atividade teatral nos Estados Unidos esteve (e ainda está) ligada, especialmente via *Broadway*, e também por conta do cinema via *Hollywood*. Com esses dois polos pulsantes a dramaturgia norte-americana logo atingiu outros continentes.

Desenvolvimento

Deslocando nosso olhar para a América do Sul, mais especificamente para o Brasil, a história da consolidação do teatro moderno brasileiro tem em sua essência não somente similaridades com a história do teatro moderno americano, mas carrega também em suas veias um sangue norte-americano.

Em grande medida o teatro moderno brasileiro passou por um período de experimentação, que por necessidade formal e conteudística importou grandes quantidades daquilo que se produzia em solo americano, além das típicas peças shakespearianas, melodramas e farsas. Pensar em uma anatomia do teatro moderno brasileiro nos leva à metáfora de um corpo em cujas veias circula sangue americano.

Os anos 1940 e começo de 1950 testemunharam diversas encenações por parte da Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), do Teatro Experimental do Negro do Rio de Janeiro, do Teatro Brasileiro de Comédia³ (TBC), e companhias como as de Jaime Costa e Os Comediantes que trouxeram ao Brasil peças de dramaturgos norte-americanos, e cujas montagens foram importantes para a história do teatro em solo brasileiro e para a história política de nosso país. Tais montagens são analisadas magistralmente por Maria Sílvia Betti em sua tese de livre docência, que deu origem ao livro *Dramaturgia comparada Estados Unidos/Brasil* (2017).

Variadas peças supriram diferentes demandas de dramaturgias que trouxessem certos temas e assuntos, e certamente tais peças trouxeram novas formas que fizeram com que se pensasse sobre o que se tinha aqui no Brasil até então, e isto influenciou profundamente a anatomia do teatro moderno brasileiro.

³ O TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, inclusive estreia profissionalmente com a peça do dramaturgo norte-americano William Saroyan, *The time of your life* (1939), sob o título de *Nick Bar: álcool, brinquedos e ambições*, em 1949.

Focaremos aqui no caso de Arthur Miller, e como tal dramaturgia contribuiu para que o teatro moderno brasileiro fosse repensado em termos de sua forma e de seu conteúdo, tendo um papel estruturante na constituição de significados, valores e formas que apareceriam mais adiante não somente no teatro, mas na sociedade brasileira, isto é, fora dos palcos. Muitos foram os autores que diretamente mencionaram a importância de Miller: Flávio Rangel, por exemplo, diz que se afeiçoara a Arthur Miller por conta de suas atitudes morais e éticas presentes em sua escrita (e também em sua vida pessoal); José Rubens Siqueira (1995, p. 147) explica que Flávio Rangel encontrara também na dramaturgia milleriana uma similaridade entre os anos 1960 brasileiros com os 1940 e 1950 dos americanos, e tal posicionamento ético-dramatúrgico de Miller o impulsionara a tomar um posicionamento bastante crítico durante o período militar brasileiro.

De todos os que se inspiraram na dramaturgia milleriana no Brasil, dois merecem menção e uma breve reflexão, pois tiveram grande impacto na produção dramatúrgica de nosso país: Jorge Andrade e Dias Gomes.

Jorge Andrade, inquieto com a situação política do Brasil, voltou-se a *Arthur Miller* como uma espécie de mentor. Tendo ganhado uma bolsa de estudos, Andrade vai aos Estados Unidos para conversar com o carpinteiro teatral norte-americano, e Sábato Magaldi (1978, p. 11), no prefácio de *Labirinto*, relata que:

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

Segundo defende Iná Camargo Costa (1998, p. 122), e corroborando as palavras da filósofa Gilda de Mello e Souza (1980), é justamente *A moratória* (1954), a primeira obra-prima do teatro brasileiro, e tal conselho de Miller o inspirara a produzir tal marco dramatúrgico. O tema desta peça icônica de Jorge Andrade, que trata da ruína de uma família proprietária de cafezais em uma cidade do interior de São Paulo na década de 1920 e 1930, é bastante tributário ao estilo dramatúrgico do escritor considerado *Un-American* – termo pelo qual Miller ficara conhecido durante a era macarthista dos Estados Unidos – pois ressalta fortemente as dimensões sociais, históricas e econômicas de tal decadência.

O estado psicológico das personagens em questão é apresentado não como resultado de processos internos e inerentes à condição humana (um psicologismo isolado), mas como resultado do meio em que vivem, e de como tais questões impactam o estado atual de cada personagem. Assim sendo, Jorge Andrade procurou restituir historicidade, resgatando a díade *causa-efeito*, para que os conceitos de *crise* e de *decadência* pudessem ser mais bem compreendidos. A dramaturgia brasileira teve um significativo ganho com um teatro deste tipo que se opunha à exposição e à resolução simplista de questões profundamente vitais à sociedade e seus cidadãos. O teatro de ideias, ao qual Arthur Miller estava fortemente ligado, parecia ter no Brasil (e em especial na constituição do teatro moderno brasileiro) um efeito bastante evidente, além de necessário.

O segundo dramaturgo que se apoderou fortemente da essência dramaturgicopolítica de Miller fora Dias Gomes. *O santo inquirido* (1966), uma de suas peças mais importantes, revela simultaneamente a preocupação do dramaturgo com as questões sociais e políticas do Brasil, ao mesmo tempo em que faz um apelo bastante forte à consciência e ao resgate de valores éticos e morais, o que uma vez mais liga-se aos objetivos civilizadores e politizantes da dramaturgia do vencedor do Pulitzer Prize for Drama.

Na peça, Dias Gomes traça a motivação histórica da inquisição para iluminar o momento presente em que se encontrava o país, em 1966, e para que o espectador pudesse enxergar não somente a relação de *causa e efeito*, típica da dramaturgia milleriana, mas para que pudesse enxergar a possibilidade de mudança, compreendendo como o estado atual de coisas se constituiu. No auge da Ditadura Militar, assim como Miller o fez no auge do macarthismo em *The crucible (Bruxas de Salém)* em 1953, Dias Gomes deslocou o eixo histórico para poder tratar de questões daquele momento presente que pudessem ser motivo de censura e de perseguição.

Utilizando-se da personagem histórica de Branca Dias⁴ (assim como Miller o fizera, utilizando-se de personagens que haviam sido consideradas bruxas em Salém, Massachusetts), Dias Gomes colocou em cena uma espécie de Joana D'Arc nordestina, cuja acusação de judaísmo e de práticas imorais a condenou à fogueira da Inquisição. Em

⁴ Branca Dias viveu de 1515 a 1558. Senhora de Engenho do período colonial, Branca Dias era uma cristã nova e foi processada por praticar secretamente o judaísmo. Dias foi sentenciada, em 12 de setembro de 1543, a *abjuração pública, dois anos de cárcere e hábito penitencial*, ficando reservada a sua comutação e dispensa.

Apenas um subversivo, Dias Gomes (1998, p. 212-213) comenta o paralelo entre seu trabalho e o de Miller, relatando que:

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

Analisando esta fala do dramaturgo de *O santo inquérito* fica clara a necessidade (ele mesmo diz que necessitava de uma metáfora) de dizer algo (conteúdo) e de uma maneira (forma) que Arthur Miller servia exemplarmente como fonte de inspiração. O teatro norte-americano em geral chegou ao Brasil e apresentou-nos questões que nos inspiraram a não somente utilizarmos-nos delas, mas de reformulá-las, segundo a necessidade sócio-histórico-política de diferentes períodos.

Como nos Estados Unidos o teatro enquanto empreendimento comercial é uma atividade intensa, muito do que chegou foi justamente aquilo que fizera sucesso por lá e isto facilitou a entrada de certas peças no Brasil. Tennessee Williams, por exemplo, foi um dos que mais teve suas peças adaptadas ao cinema e à televisão e instantaneamente tornou-se celebridade no mundo todo. A aparelhagem de Hollywood (com atores e atrizes pertencentes ao *star system*, junto a produtores/diretores renomados) apressou a divulgação daquilo que era feito em solo americano.

Há, também, casos isolados de dramaturgos que foram aos Estados Unidos e trouxeram peças nas quais um potencial era enxergado para ser trazido à realidade brasileira, caso de *Sobre ratos e homens* (*Of mice and men*, de John Steinbeck, 1937), trazida por Augusto Boal em 1957, mas o que se destacava em território americano era mais facilmente trazido para o solo brasileiro.

Conclusão

Como mencionamos, muito do que chegou ao Brasil foi entendido de maneira distorcida, quando não de maneira oposta ao que as peças apresentavam. A propósito do próprio Arthur Miller, quando houve uma montagem de *After the fall* (*Depois da queda*) em 1964, no Rio de Janeiro, a atriz Maria Della Costa relatara que algo que chamou sua atenção fora a referência a Marilyn Monroe. A montagem contou com a atriz usando uma peruca loira que aproximava a imagem de sua personagem (Maggie) à de Marilyn, que pouco tempo antes, em 1962, havia morrido.

Tal alusão à figura icônica de Hollywood e da indústria do entretenimento pode não estar errada, mas confirma sistematicamente a tendência alienada e alienante em priorizar aspectos mais superficiais que a peça traz, abrindo caminhos a especulações e picuinhas da esfera privada, e negligenciando o que há de mais importante na essência da dramaturgia de Arthur Miller: seu conteúdo e preocupações políticas engendrados na esfera social e coletiva.

Entretanto, com relação àquilo que a criação dramaturgica brasileira absorveu, felizmente o que se enxergou na dramaturgia milleriana por parte dos dramaturgos brasileiros fora, em boa parte, o conteúdo político de suas peças. É louvável a percepção dos autores brasileiros supracitados, e principalmente a (re)construção do teatro moderno brasileiro utilizando-se dos signos constantes da dramaturgia do norte-americano.

É justamente este caráter social, político e histórico das peças de Miller que, quando percebido, possibilitou a colocação do teatro brasileiro face a face com a opressão e a violência da Ditadura Militar. É o caráter ético, moral e revolucionário das peças de Miller que permitiu que outros dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho ou Vianinha, por exemplo, desse uma resposta absolutamente arrebatadora à repressão em um dos períodos mais assombrosos da História do Brasil, com peças como: *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1965), *Moço em estado de sítio* (1965), *A mão na luva* (1966), *Papa Highirte* (1968) e *Rasga coração* (1972-1974), dentre tantas outras.

Enquanto os defensores do *status quo* afirmam que tudo está bem e que o estado atual das coisas não pode/deve ser alterado, a voz de Arthur Miller se destaca no coro pluralista de tantas outras vozes geniais dos Estados Unidos, contradizendo este mesmo

status, e dando a dramaturgos brasileiros inspiração para se lutar por mudança.

A história do teatro moderno brasileiro evoluiu em grande medida com o sangue do teatro norte-americano, que entrou no Brasil como fonte essencial à revitalização do teatro de nosso país. Como dissemos, o nascimento do teatro moderno, com autores como Ibsen, Tchekhov e Strindberg, atestou a necessidade em reformular a forma do drama e as ideias da sociedade. De maneira similar, autores norte-americanos da primeira metade do século retomaram os modernos e também sentiram necessidade de adaptar suas essências ao contexto em que se encontravam. Os dramaturgos brasileiros, assim como os dramaturgos modernos do século XIX e os americanos do século XX, deram continuidade ao trabalho incessante da reformulação e do fazer crítico. Hoje há no Brasil diversos dramaturgos com suas próprias vozes, estilos, críticas e valores, e certamente nas veias de tais dramaturgos, corre o sangue de nossos icônicos escritores brasileiros, e em suas veias corre também um sangue americano.

Referências

BETTI, Maria Sílvia. **Dramaturgia comparada Estados Unidos/Brasil: três estudos**. São Bernardo do Campo: Companhia Cultura Fagulha, 2017.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno**. São Paulo: Nankin, 2001.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo: autobiografia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOULD, Jean. **Dentro e fora da Broadway: o teatro moderno norte-americano**. Trad. Ana Maria M. Machado. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1968.

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

RUSSO, Thiago P. **Análise formal de *All my sons* e de *An enemy of the people*, de Arthur Miller**. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

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

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

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

Submetido em: 22 nov. 2019

Aprovado em: 27 dez. 2019