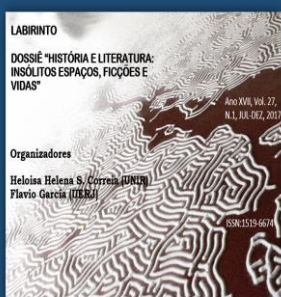


UNIVERSIDADE
FEDERAL DE
RONDÔNIA

CENTRO
INTERDISCIPLINAR DE
ESTUDO E PESQUISA
DO IMAGINÁRIO
SOCIAL



REVISTA LABIRINTO
ANO XVII
VOLUME 27
(JUL-DEZ)
2017
P. 126-145.

O SOFRIMENTO DO HOMEM COMUM: O HERÓI TRÁGICO E TRAGICIDADE EM A MORTE DE UM CAIXEIRO-VIAJANTE DE ARTHUR MILLER

Antonius Gerardus Maria Poppelaarsⁱ

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

RESUMO

A peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante* (1949) de Arthur Miller tem como protagonista Willy Loman, um vendedor norte-americano fracassado de classe média baixa. Assim, acontece o insólito: um homem comum, torna-se um herói trágico. Um acontecimento insólito de fato, porque, segundo a terminologia dramática de Aristóteles, um herói é um homem nobre e de alta posição. Há, portanto, uma controvérsia sobre o herói trágico aristotélico em torno da peça, que não foi considerada por vários críticos como uma tragédia, por não incorporar os critérios aristotélicos. Mas, o sofrimento de um homem comum não pode ser trágico? O primeiro questionamento deste artigo discute se é possível definir Willy como um herói trágico segundo a teoria Aristotélica. Para resolver esta questão, compara-se *A Poética* de Aristóteles com a peça de Miller para responder se ainda existem heróis trágicos. O segundo questionamento deste artigo discute se ainda existe tragicidade, uma discussão baseada em Rudolf Steiner, um defensor do desaparecimento da tragicidade. Steiner é atacado por Raymond Williams e Arthur Miller, que defendem a presença do herói trágico e a tragicidade na modernidade. Por contrapor as noções de tragicidade de Aristóteles, Steiner, Williams e Miller, este artigo oferece também uma discussão sobre o desenvolvimento histórico do herói trágico e da tragicidade. Percebe-se que o desenvolvimento histórico da tragédia mostra que um homem comum pode ser trágico, pois, o sofrimento de Willy, o homem comum, provoca terror e piedade, uma vez que aconteceu com ele pode acontecer a qualquer um de nós.

Palavras-chave: Tragicidade; Herói Trágico; *A Morte de um Caixeiro Viajante*; Arthur Miller.

THE SUFFERING OF THE COMMON MAN: THE TRAGIC HERO AND THE TRAGIC IN ARTHUR MILLER'S *DEATH OF A SALESMAN*

ABSTRACT

The protagonist of Arthur Miller's play *Death of a Salesman* (1949), Willy Loman is an American, flawed, lower middle-class salesman. And so, occurs the unusual: a common man becomes a tragic hero. An unusual occurrence indeed, because, according to Aristotle's dramatic terminology, a hero is a noble man of high stature. For this reason, the controversy over the Aristotelian tragic hero has caused polemics on the play, which was not considered by many critics as a tragedy. But can the suffering of a common man not be tragic? The first question of this article discusses whether it is possible to define Willy as a tragic hero according to Aristotle's theory. To tackle this question, Aristotle's *Poetics* is compared with Miller's play whether tragic heroes still exist. The second question of this article discusses whether the tragic still exists, a discussion based on Rudolf Steiner, who is a defender of the disappearance of the tragic. Steiner is attacked by Raymond Williams and Arthur Miller, who advocate the presence of the tragic hero and the tragic in modern society. By counteracting Aristotle's, Steiner's, Williams' and Miller's notions of the tragic, this article also offers a discussion on the historical development of the tragic hero and the tragic. It is noted that the historical development of the tragic indicates that a common man can be tragic. Indeed, the suffering of Willy provokes feelings such as fear and pity, because what happened to him can happen to anyone of us.

Keywords: Tragic; Tragic Hero; *Death of a Salesman*; Artur Miller.

Introdução

Willy Loman, protagonista da peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante* (1949) é um vendedor fracassado de idade madura. Ele tem problemas financeiros, vive em uma casa caindo aos pedaços e o carro está constantemente quebrado. Ele é demitido, sofre de delírios e seu casamento com *Linda* já viu melhores dias, pois, ele traiu a sua esposa. Seus filhos também fracassaram. *Happy*, o filho primogênito é um mero funcionário e *Biff*, o filho mais velho é um ladrão que passou uma temporada na prisão. No final da peça, *Willy* se suicida. Mas, acontece o insólito: um homem comum, de baixo prestígio e fracassado como *Willy Loman* torna-se um herói trágico.

Um acontecimento insólito de fato, contra as tradições da tragédia, pois, de acordo com a terminologia dramática de Aristóteles um herói em geral é um homem nobre, em uma alta posição na sociedade, que, no entanto, comete erros e estes o levam à queda trágica, entretanto este herói tem um momento de reconhecimento dos seus erros e falhas. Por isso, a controvérsia sobre o herói trágico aristotélico tem sido um ponto polêmico em torno da peça *A Morte de um Caixeiro Viajante*. A peça, inicialmente, não foi considerada por vários críticos como uma tragédia, por não incorporar os critérios aristotélicos.

Por exemplo, *A Morte de um Caixeiro-Viajante* foi atacada, por “críticos como John

Gassner e Joseph Wood Krutch, que (juntamente com Aristóteles) mantiveram a crença que a tragédia envolve questões ligadas à posição e ao prestígio [...] que vão [...] além do caráter dramático do protagonista da peça”ⁱⁱⁱ (MARTIN, 1994, p. XXXIII). Um protagonista como *Loman*ⁱⁱⁱ, cujo nome já indica sua origem modesta, não pode ser um herói trágico de acordo com críticos como Gassner e Krutch, porque *Loman* não é um nobre, um caráter elevado, “daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como *Édipo*”, como Aristóteles (1991, p. 260) descreve.

A presença de tragicidade na peça de Miller também foi questionada por Hynes (1967, p. 286): “se alguém quiser chamar a peça do Sr. Miller de uma tragédia, deve-se atribuir um novo nome para *Hamlet*”^{iv}. Este crítico reivindica que não há reconhecimento (*anagnorisis*) por *Willy Loman*, porque até o fim da sua vida ele não reconhece sua falha, seu erro na queda trágica. Então, *Willy Loman* não comete um erro trágico, porque não reconhece seu erro e sua falha, assim, a peça não é trágica. 127

Assim, as peças de Miller foram “[...] enterradas sob o sofisma acadêmico sobre se suas peças são ou não verdadeiras tragédias”^v (WEALES, 1967, p. 333). Otten (2007, p. 91) também menciona que “[...] de todas as peças de Miller, *A Morte de um Caixeiro-Viajante* tem sido o pára-raios que mais tem atraído os debates intermináveis sobre Miller e tragédia. Ataques

contra a peça como tragédia variaram da rejeição casual ao antagonismo vitriólico”^{vi}.

Desta maneira, os críticos mencionados mostram que até nos tempos modernos, as ideias de Aristóteles ainda governam o mundo do teatro. Esta influência é confirmada por Rosenfeld (1985, p. 53) que estipula que: “Aristóteles é interpretado como se tivesse estabelecido, na sua *Arte Poética* [...], prescrições eternas para toda a dramaturgia possível”.

Mas, afinal, um homem comum não pode ser um herói trágico? O sofrimento de um homem comum não pode ser trágico? Então, este é o primeiro dos questionamentos deste artigo que se refere ao fato de ser ou não possível definir *Willy Loman* como um herói trágico de acordo com a teoria dramática de Aristóteles. Para resolver esta questão, compara-se *A Poética* de Aristóteles com a peça de Miller, que, de acordo com Gilleman (2008, p. 152), “[...] possui algumas das características tradicionais de uma tragédia, incluindo reconhecimento [...], inversão [...], e catarse [...]”^{vii}, assim justificando a comparação com a obra Aristóteles, para responder se ainda existem *uberhaupt* heróis trágicos.

É recorrente nos trabalhos recentes que analisam a peça *A Morte de um Caixeiro Viajante*, a menção de que esta peça é uma tragédia moderna que traz consigo características da tragédia clássica. Por exemplo, Abbotson (2007, p. 137) nota que: “[...] Miller queria

escrever um drama que enfrentasse os problemas de um homem comum [...]; e ele queria que aquela mesma peça fosse uma tragédia moderna que adaptasse teorias trágicas mais antigas para permitir que um homem comum fosse um protagonista trágico”^{viii}. Percebe-se nesta citação, a confirmação da relação entre o teatro de Miller e a *Poética* de Aristóteles.

O segundo questionamento deste artigo busca descobrir se ainda existe tragicidade nas peças modernas. A noção de tragicidade é discutida em torno dos pensamentos de Rudolf Steiner, um defensor da noção aristotélica do desaparecimento da tragicidade no drama moderno. Steiner (2006) e sua noção de tragicidade sofrem questionamentos de Williams (2002) e o próprio Miller, que defendem a presença do herói trágico e a tragicidade no drama moderno. 128

Consequentemente, por contrapor as noções de tragicidade de Aristóteles, Steiner, Williams e Miller, é possível aprofundar a noção da tragicidade e o papel do homem comum como herói trágico na sociedade moderna e oferecer uma discussão sobre o desenvolvimento histórico do herói trágico e da tragicidade.

Tragicidade e o herói trágico na *Poética*

Antes de entrar mais profundamente na discussão sobre tragicidade e o herói trágico na obra de Miller, é importante discutir *A Poética* de Aristóteles, porque, como Lawson (1960, p.

1) enfatiza: “teorias contemporâneas de técnica ainda são baseadas em um grau notável em princípios de Aristóteles”^{ix}. De fato, *A Poética*, escrita entre 335 a.C. e 323 a.C por Aristóteles (384-322 a.C), continua a ser influente ao longo dos séculos até o presente.

A este respeito, Luna (2005, p. 197) menciona que “decorridos vinte e quatro séculos desde que foi escrita, a *Poética* aristotélica continua a ser a principal fonte de onde jorram conceitos e ideias para o estudo da arte trágica e do drama em geral”, assim estipulando a atualidade e a obsessão com *A Poética* de Aristóteles. Da mesma forma Lawson (1960, p. 9) enfatiza que “Aristóteles é a Bíblia da técnica dramaturgica. As poucas páginas da *Poética* têm sido refletidas, analisadas, anotadas, com zelo religioso”^x.

Aristóteles (1991, p. 285) defende que a tragédia é a arte mais superior porque, “[...] contém todos os elementos da epopéia [...], e demais, [...] a melopéia e o espetáculo cênico, que crescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena [...]”^{xi}. Além disso, a tragédia é superior, continua Aristóteles (1991, p. 285), porque tem “[...] também a vantagem [...] de, [...] perfeitamente realizar a imitação [...]”. Esta última vantagem leva à definição de Aristóteles da tragédia, que é:

[...] uma imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em

linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 1991, p. 251).

Então, na tragédia aristotélica, de acordo com Barker (2007, p. 53), “o que está claro no pensamento de Aristóteles é que o ponto de tragédia [...] é despertar e purgar certas emoções”^{xii}. No entanto, Barker (2007, p. 53) também descreve que “[...] Aristóteles é quase incompreensivelmente vago em sua definição do trágico [...]”^{xiii}.

Sob esta lógica, uma tragédia deve suscitar terror e piedade no espectador para que ocorra purgação, uma descarga emocional, uma catarse. Esta catarse equilibra piedade e medo, purificando os espectadores da tragédia de um excesso de paixões. A catarse do público ocorre através de sua identificação com uma personagem na tragédia, o herói trágico. Aristóteles “[...] é considerado por iniciar a concentração no herói trágico na literatura e no drama ocidental [...]”^{xiv} (BARKER, 2007, p. 53). Aristóteles descreve o herói trágico desta maneira:

[...] um homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo [...] (ARISTÓTELES, 1991, p. 260).

O herói trágico aristotélico é então um homem que é nem bom, nem mal, mas de certo prestígio. O herói deve cair da fortuna ao infortúnio, e não vice-versa. A queda trágica do herói é causada pela ação da peça, o caráter e os pensamentos do herói, como confirma Aristóteles (1991, p. 252): “a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento”.

Entretanto, “o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [...] ou infelicidade, reside na ação [...]” (ARISTÓTELES, 1991, p. 252). A trama, o mito, “a composição dos atos” (ARISTÓTELES, 1991, p. 252), é a expressão da ação. Pela trama é expressa a má ou a boa fortuna, os pensamentos e o caráter do herói trágico. Assim, “o mito é o princípio e [...] a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres” (ARISTÓTELES, 1991, p. 253).

Aristóteles explica que a trama da tragédia consiste de uma combinação dos eventos e a ação de uma tragédia deve manter unidade. Também deve haver começo, meio e fim. O começo, instaurado por uma ação já em curso, é arbitrariamente demarcado de forma a não parecer uma consequência de eventos anteriores, o que é o chamado de início *in media res* (no meio das coisas). O fim deve concluir todos os eventos. O final é um ponto que decorre

naturalmente dos eventos anteriores, mas não tem quaisquer consequências necessárias seguintes (ARISTÓTELES, 1991).

O meio é um ponto que está naturalmente ligado tanto aos eventos prévios quanto aos posteriores. O nó (*desis*) é a parte até a inversão (*peripetéia*) e o desenlace (*lusis*) é que vai da *peripetéia* até o fim. A *peripetéia* ou peripécia faz parte do mito e é responsável por uma “ação complexa”. Esta peripécia é a inversão, “é a mutação dos sucessos no contrário” (ARISTÓTELES, 1991, p. 258). A terceira parte do mito é a catástrofe, “as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (ARISTÓTELES, 1991, p. 259).

A parte final do mito é a queda do herói trágico. Mas, como Aristóteles (1991, p. 253) explica: “os principais meios por que a tragédia move os ânimos também fazem parte do mito; refiro-me a peripécias e reconhecimentos”. Este reconhecimento ou *anagnorisis*, “[...] é a passagem do ignorar ao conhecer [...]” (ARISTÓTELES, 1991, p. 258). O reconhecimento é o momento em que o herói trágico compreende o que fez errado e o que causou sua queda.

Este erro do herói trágico é o chamado “erro trágico”, que é causado “não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem” (ARISTÓTELES, 1991, p. 261-262). O erro trágico ou *hamartia*, e a consequente queda trágica, não resultam de um ato de maldade do herói trágico. O erro trágico é causado por uma

razão exterior, por exemplo, até a intervenção de um deus que faz o herói trágico errar.

Outra causa para a queda trágica é a *hybris*, uma “[...] marca do herói, um comportamento excessivo, aproximado à soberba, uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito, responde, em certo sentido, pela responsabilidade do herói sobre a catástrofe que o abate” (LUNA, 2005, p. 314). A *hybris* é então uma disposição excessiva do caráter que explica e facilita a queda trágica.

Mas, como Aristóteles (1991, p. 260) estipula, uma tragédia “deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade”. Assim, o herói trágico que cai não pode ser muito bom, porque “não suscita terror nem piedade, mas repugnância” (ARISTÓTELES, 1991, p. 260). O herói trágico também não pode ser representado por “homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica [...]” (ARISTÓTELES, 1991, p. 260). Nestes casos, o herói trágico “não é conforme os sentimentos humanos nem desperta terror ou piedade [...]” (ARISTÓTELES, 1991, p. 260).

Barker (2007, p. 54) estipula que “[...] as noções de Aristóteles do trágico [...] são moralistas e didáticas [...], oferecendo uma lição para a sociedade [...]”^{xv}. Então, o herói trágico deve ser uma pessoa intermediária com falhas humanas, que é nem má, nem muito boa, de maneira a suscitar a catarse. Assim, o público pode se identificar e se comover com o sofrimento e a queda do herói trágico e se

purificar. No reconhecimento do erro trágico do herói pode-se detectar erros e falhas intrínsecos ao ser humano e isso geraria purificação carártica, o que é o coração do pensamento trágico de Aristóteles.

A trama aristotélica em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*

A teorização de Aristóteles, como já foi discutida anteriormente, ainda exerce grande influência nas discussões sobre a tragédia. Mas, nas palavras de Luna (2005, p. 326): “[...] a teoria aristotélica [...] pode conter apenas o que de estrutural, de formal, de conceitual, [...] cabendo ao crítico resolver as demais questões que resvalam da comparação entre os pressupostos da *Poética* e a obra examinada”.

Assim, a comparação pelos críticos entre a obra de Miller e o pensamento de Aristóteles não ficou somente no assunto do herói trágico e da tragicidade. Por exemplo, Roudane (2010, p. 64) sugere que, no caso de *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, “a peça incorpora, para muitos, a *peripéteia*, *hamartia* e *hybris* que Aristóteles achava essencial para todas as tragédias”^{xvi}. Então há uma comparação entre a peça de Miller e a trama, isto é, a forma, a ‘alma’ da tragédia, tal como foi descrita por Aristóteles.

Apesar das visões contrárias, *A Morte de um Caixeiro-Viajante* é considerada por vários críticos como uma peça aristotélica. Por

exemplo, Bigsby (2005, p. 198) confirma a influência grega aristotélica, porque, quando Miller escreveu a peça, “[...] Miller estava lembrando das lições que havia aprendido em Michigan, quando ele estudou o teatro grego”^{xvii}. Otten (2007, p. 98), sugere que *A Morte de um Caixeiro Viajante* “adquire sua força teatral de ecos antigos, sua mistura helênica de piedade e medo [...]”^{xviii}. O mesmo Otten (2007, p. 91) nota que: “há muito tempo Miller confessou que a tragédia clássica [...] tem sido a coluna estrutural e temática de sua obra^{xix}”.

O que primeiramente é notado é que, a peça começa aristotélicamente *in media res*, “no meio das coisas”. *Willy Loman* chega a casa, voltando de mais uma viagem de trabalho fracassada. A partir deste momento, a ação da peça começa. Aristóteles (1991, p. 252) declara que “o mito é imitação das ações”, e que nas ações “tem origem a boa ou má fortuna dos homens” (1991, p. 252). Assim, pelo mito ou trama, é que se podem detectar as ações de *Willy* que causam sua má fortuna.

O mito da peça baseia-se nas frustrações de *Willy*, nos conflitos com os filhos e nas oportunidades perdidas para fazer fortuna. *Loman* falhou como vendedor, já que dificilmente ganha dinheiro suficiente para sustentar sua família. Ele perde o salário fixo e tem que trabalhar por comissão, o que é humilhante, porque este é o procedimento para vendedores iniciantes, e, por fim, chega a ser demitido.

Willy Loman também falhou no casamento: em uma viagem de negócios ele trai a esposa. *Loman* também falhou como pai. Ensinou aos filhos que ser bem quisto é o segredo para o sucesso. Da mesma forma, os filhos falharam na vida por seguirem o conselho do pai. Eles confiaram muito na popularidade que tinham. Como consequência, *Happy* torna-se um preguiçoso, mulherengo, funcionário medíocre e *Biff* um cleptomaníaco, que já cumpriu pena na prisão e trabalha com baixa remuneração. Desiludido, *Willy* se suicida para que a mulher possa receber o dinheiro do seguro e com ele saldar a dívida da casa.

Aristóteles (1991, p. 259) explica que “são estas duas das partes do mito: peripécia e reconhecimento”¹³². A peripécia, ou *peripetéia*, é a inversão da ação e o reconhecimento, ou *anagnorisis*, é o momento em que o herói trágico reconhece seu erro ou falha trágica, a *hamartia*. Desta maneira, “[...] Miller apresenta personagens que trazem em si as versões modernas da falha fatal aristotélica, [...], a *hybris*, que prediz sua tragédia”^{xx} (ROUDANÉ, 2010, p. 72), assim confirmando a influência aristotélica. Aristóteles (1991, p. 258) considera uma ação complexa quando nela a inversão acontece “pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente”. O último caso é considerado por Aristóteles (1991, p. 258) como “a mais bela de todas as formas de reconhecimento, como, por exemplo, em *Édipo*”.

Como já fora observado pelos críticos da obra de Miller, *A Morte de um Caixeiro-Viajante* segue este esquema de Aristóteles fielmente. *Willy Loman* é convidado pelos seus filhos, *Biff* e *Happy*, para jantar num restaurante para comemorar o novo emprego de *Biff* e *Willy*. Mas, *Biff* não consegue o emprego e *Willy* é demitido. Assim, acontece a crise na peça, pela ação.

Willy acusa os filhos de serem fracassados e *Biff* acusa o pai de ser a razão do seu fracasso. *Willy* é abandonado no restaurante pelos filhos e reconhece seu erro, sua *hamartía*, de ter criado seus filhos erradamente. Ele entende que, nem ele, nem os filhos terão o sucesso desejado. *Willy* desiste dos seus sonhos. Assim acontece a catástrofe, “terceira parte do mito”, de acordo com Aristóteles (1991, p. 259).

Esta catástrofe é descrita por Aristóteles (1991, p. 259) como “uma ação perniciosa e dolorosa”. Esta ação dolorosa ocorre quando *Willy* decide se suicidar, com a esperança de que os filhos desfrutem do dinheiro do seguro para começar uma nova vida e que a esposa possa pagar a casa. Como *Loman* afirma: “engraçado, sabe? Depois de tanta estrada, trens, reuniões, os anos todos, você acaba valendo mais morto do que vivo”^{xxi} (2009, p.235).

Outro ponto importante a ser mencionado é que o filho mais velho, *Biff*, também vivencia uma *peripetéia*, e um reconhecimento, ou *anagnorisis*. *Biff* quer ser bem-sucedido nos negócios e ter sucesso na vida. A inversão para *Biff* acontece quando, de acordo com Dillingham

(1967, p. 345-346), “[...] descobre a mulher no quarto de hotel de *Willy*. Ele então vê *Willy Loman* como nunca o viu antes, falso para os outros e para si mesmo. E através de sua determinação de não seguir o exemplo de *Willy*, [...] *Biff* é capaz de encontrar a si mesmo”^{xxii}.

A traição do pai deixa *Biff* revoltado e desiludido, conseqüentemente, ele desiste dos seus sonhos. Ele é reprovado na escola em matemática e assim não pode mais entrar na faculdade. Também fracassa totalmente na vida profissional, trabalhando como caubói por um salário modesto. É preso por roubo e volta para casa, numa última tentativa de mostrar ao pai que é capaz de ter sucesso. Assim, ele vai ao escritório do seu ex-chefe para pedir um empréstimo para começar seu próprio negócio. *Biff* não consegue falar com o dono e, por frustração, rouba-lhe uma caneta cara. 133

Descendo do prédio, ele se pergunta: “por que estou tentando ser o que não quero ser?” (2009, p. 261). No restaurante, *Biff* finalmente tem a coragem a dizer ao pai que “o senhor pegue esse sonho falso e queime antes que alguma coisa aconteça?” (2009, p. 262). Desta forma, *Biff* reconhece sua falha, de não ter ambição, e reconhece que tem que seguir sua vida simples, mas feliz. *Biff* comete assim “o último ato de parricídio [...], em que se torna “herói do tema edipiano” por se rebelar contra seu pai”^{xxiii} (OTTEN, 2007, p. 105), negando a ideologia e os planos de *Willy*.

Outro resquício aristotélico na peça de Miller é o uso de um coro, que “[...] também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação [...]” (ARISTÓTELES, 1991, p. 269). Assim, Otten (2007, p. 104) nota que *Linda Loman*, esposa de *Willy*, “[...] funciona parcialmente como um coro”^{xxiv}. *Linda* provoca a ação com seus comentários de que os filhos têm que ajudar o pai, assim os comentários de *Linda* “[...] impulsionam *Willy* e *Biff* em direção a seu destino trágico”^{xxv} (OTTEN, 2007, p. 102).

Mais um aspecto aristotélico na peça, é que “*Willy* cumpre seu papel como vendedor com a mesma determinação que obriga Édipo a afirmar sua realeza”^{xxvi} (OTTEN, 2007, p. 97). A peça ideal para Aristóteles é *Édipo Rei* de Sófocles. Nesta peça, *Édipo* continua a procurar pelo assassino do seu genitor, acabando por descobrir que ele mesmo é o assassino, enquanto os outros personagens tentam impedir sua descoberta. O resultado é que *Édipo* descobre que assassinou o próprio pai e assim causou sua queda. O destino de *Willy* é igual. Ele não quer desistir de seus sonhos, apesar de todas as outras personagens desejarem que ele aceite a vida como ela se apresenta. O resultado é que *Willy* também encontra sua queda trágica.

Outra semelhança com a concepção aristotélica refere-se ao caráter. Aristóteles (1991, p. 263) estipula que “no respeitante a caracteres [...] é que devem eles ser bons”. Além disso, Aristóteles (1991, p. 263) adiciona que

“[...] ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente”. *Willy Loman* é um exemplo típico de personagem “incoerente coerentemente”.

Por exemplo, *Willy* diz do filho *Biff* que “ele é preguiçoso, droga!” (2009, p. 174), brevemente seguido pela exclamação que “se tem uma coisa que o *Biff* não é, é preguiçoso” (2009, p. 175). Outro exemplo da “incoerente coerência” de *Willy* envolve seu carro, um *Chevrolet* que “é o melhor carro que já fizeram” (2009, p. 188). Mas quando sua esposa *Linda* informa *Willy* que ele tem que comprar um novo carburador, *Willy* grita: “aquele maldito 134 *Chevrolet*, deviam proibir a fabricação desse carro!” (2009, p. 189).

Willy é também “bom”, apesar de ser egoísta, de ter traído a esposa e de brigar constantemente com seus filhos. No final da peça, *Willy* quer se suicidar para que *Linda* possa pagar a casa com o dinheiro do seguro, reconhecendo o sofrimento dela: “que proposta”^{xxvii}, tch, tch. Incrível, incrível. Porque ela sofreu, bem o que essa mulher sofreu” (2009, p. 256). O dinheiro serve também para que *Biff* possa recomeçar sua vida e ter sucesso: “já imaginou que maravilha, ele com vinte mil dólares no bolso?” (2009, p. 263). Afinal, o que *Willy* quer é uma vida simples com sua família. Por causa disso, dos filhos, “[...] eles vão estar casados, vêm passar um fim de semana. Eu

construo uma casinha de hóspedes” (2009, p. 216).

Aristóteles (1991, p. 251) defende que a tragédia tem “por efeito a purificação” de emoções como o terror e a piedade. Há esta purificação, ou *catarse*, no réquiem, no enterro de *Willy*. No enterro do pai, *Biff* afirma “os sonhos dele eram todos errados. Todos, todos errados” (2009, p. 266). Assim, o filho se purifica da pressão de ter sucesso e dos sonhos errôneos do pai. *Charley*, o vizinho, responde a *Biff* dizendo que “um caixeiro viajante tem que sonhar, rapaz. Faz parte da função dele” (2009, p.267). *Linda*, esposa de *Willy*, acrescenta que “estamos livres...livres...” (2009, p. 267). Livres da pressão da sociedade, livres da sociedade fria e capitalista. Assim, os espectadores ou leitores podem se aliviar e se consolar; pois ter sucesso não é tudo na vida.

Mas, como *Biff* reitera a *Charley*, o vizinho, referindo-se a *Willy*: “*Charley*, ele não sabia quem ele era” (2009, p.267). Por isso, “os membros da platéia respondem com piedade e terror ao destino de *Willy*, porque a psique, que é [...] incompreensível, é uma realidade em suas próprias vidas e o destino de *Willy* poderia ter sido deles”^{xxviii} (ARDOLINO, 2007, p. 78). *Willy*, que buscou a morte trágica por não conseguir atingir o sucesso, que nem sabia o que ele era, causa assim terror e piedade em nós, porque poderia ser qualquer um de nós, à margem da sanidade e do sucesso, buscando um sonho inacessível.

‘A morte da tragédia’ segundo George Steiner

Como já foi discutido anteriormente neste artigo, *A Morte de um Caixeiro-Viajante* foi atacada por não ser trágica, porque *Willy Loman* não é uma pessoa “elevada” e “nobre”, de acordo com os pensamentos de Aristóteles. Também há críticos literários que não vêem a possibilidade da existência de tragicidade e da tragédia nos tempos modernos.

Um destes críticos literários, negando a existência de tragicidade e da tragédia nos tempos modernos é George Steiner (2006, p. XIX) quando reivindica que “[...] a tragédia está morta, [...] o “drama altamente trágico” não é mais um gênero naturalmente disponível”. Steiner baseia “a morte da tragédia” em vários fatores, originados de um processo “anti-trágico” ao longo dos séculos passados. 135

Um primeiro fator é um processo religioso e filosófico. Steiner (2006, p. 3) explica que “os poetas trágicos gregos afirmam que as forças que modelam ou destroem nossas vidas estão fora do controle da razão e da justiça”. Os gregos acreditaram no destino cego e que não precisavam de uma razão, justa ou injusta, para um evento: “a personagem trágica é rompida por forças que não podem ser completamente compreendidas nem superadas pela prudência racional”, como Steiner (2006, p. 4) adiciona.

Já na tradição judaico-cristã, por exemplo, no Velho Testamento, há ocorrências

que são “[...] sangrentas e dolorosas, mas não trágicas. Elas são justas ou injustas” (STEINER, 2006, p. 3). Na tradição judaico-cristã acontece uma punição que é justa pela ótica religiosa. Também existe uma possível compensação ou absolvição nesta tradição, principalmente pelo remorso que “[...] exhibe claramente aquela evasão do trágico [...]” (STEINER, 2006, p. 76). A razão porque remorso e compensação não são trágicos pode ser vista

onde as causas do desastre são temporais, onde o conflito pode ser resolvido por meios técnicos ou sociais, podemos ter drama sério, mas não tragédia. [...] a tragédia é irreparável. Não é possível que haja compensação justa e material pelo sofrimento passado (STEINER, 2006, p. 4).

A tradição judaico-cristã tem a crença de que o pecado pode ser compensado na vida ou no céu e que um criminoso pode ser reabilitado por mostrar remorso. Mas, na opinião de Steiner (2006, p. 72), “na tragédia autêntica, os portões do inferno permanecem abertos e a danação é real” e “pela norma da tragédia não pode haver compensação” (2006, p. 73).

Nas tragédias antigas, o remorso não resolvia nada; se foi punido porque os deuses quiseram, pelos crimes dos ancestrais ou pelo destino cego, “as coisas são como são, desapiedadas e absurdas” (STEINER, 2006, p. 4). Não havia a necessidade de uma explicação razoável ou justa, nem há perdão na Grécia antiga, onde “as feridas não são curadas e o espírito alquebrado não tem conserto”

(STEINER, p. 73). Assim, Steiner considera a tragédia na nossa sociedade judaico-cristã ocidental impossível.

Outro fator responsável pelo desaparecimento da tragédia, de acordo com Steiner (2006, p. 66) é a ascensão político-econômica da burguesia, porque “[...] a liberação do público levou a um rebaixamento dos padrões dramáticos”. Esta liberação foi um resultado da Revolução Francesa e a ascensão ao poder por Napoleão no fim do século XVII.

Com o desaparecimento da aristocracia, a burguesia não teve mais interesse pelos gostos aristocráticos e pela vida aristocrática, porque “com a ascensão da classe média ao poder, o centro [...] das questões humanas deslocou-se da esfera pública à privada” (STEINER, 2006, p. 112). Antes, o corte real foi o centro da atenção, porque o rei e a aristocracia representavam a população toda, “daí a locação natural da tragédia ser o portão do palácio, a praça pública ou [...] a corte”, como Steiner (2006, p. 112) defende a influência aristocrática na tragédia.

Mas, no fim do século XVII, a burguesia também queria ser representada na literatura. Este tipo de literatura não era mais a tragédia voltada para a aristocracia, mas para as novelas e romances voltados para a vida privada. Por isso, também o drama se tornava ‘mero entretenimento’ pelo gosto burguês por ‘finais felizes’, como Steiner (2006, p. 66) afirma, evidenciando mais uma vez o rebaixamento da tragédia pela influência burguesa.

Assim, Steiner (2006, p. 67) insiste que “a história do declínio do drama sério é [...] a do surgimento da novela”, principalmente pela produção popular em massa das novelas e a linguagem. A linguagem nas tragédias clássicas até o século XVII era em verso. A ascensão da burguesia provoca o surgimento da prosa na literatura. Assim, o verso:

é o divisor primordial entre o mundo da alta tragédia e o da existência comum. Reis, profetas e heróis falam em verso, demonstrando [...] que os personagens exemplares da sociedade se comunicam de uma maneira mais nobre [...] do que aquela reservada aos homens comuns [...]. (STEINER, 2006, p. 139).

Então Steiner (2006, p. 142) mantém a sua preferência pela aristocracia; “verso e tragédia pertencem juntos aos domínios da vida aristocrática”. Assim, defende um persistente Steiner que a tragédia é aristocrática e que a linguagem prosaica dos homens comuns não é trágica, por isso as tragédias modernas não merecem ser chamadas de tragédias.

O banimento do homem comum da tragédia é então justificado por Steiner (2006, p. 139) quando estipula sobre a tragédia que “não existe nada de democrático na visão da tragédia” e que “sua esfera é das cortes reais [...]”. A tragédia estaria morta nos tempos modernos, porque houve um rebaixamento da tragédia por causa da influência burguesa. Steiner também defende que o público do século XX é apático às tragédias em decorrência dos acontecimentos macabros durante as guerras mundiais e pela

influência da mídia, que divulga os horrores que acontecem no mundo pela televisão em nossas casas, que fazem do sofrimento um “evento cotidiano”.

Assim, a morte de *Willy Loman*, um simples vendedor, é considerada meramente um acidente e o sofrimento de uma pessoa comum, de acordo com a linha de pensamento de Steiner. O nome *Loman* (*low man*, homem baixo) já indica a posição modesta do protagonista. Uma tragédia deve ser em verso, em linguagem elevada e sobre reis e a nobreza, de acordo com o chamado “preconceito aristocrático” de Steiner, tal como referido criticamente por Raymond Williams (2002).

137

A defesa da tragicidade e o homem comum na tragédia moderna

Preconceito aristocrático de fato, porque tragédias não se encontram somente na morte de reis e da nobreza, como Williams afirma (2002, p. 71): “no caso de morte e sofrimento comuns, quando vemos luto e lamento, quando vemos homens e mulheres sucumbindo à perda, dizer que não estamos na presença da tragédia é, no mínimo, uma afirmação questionável”. Tragédia e tragicidade são fenômenos que são institucionalizados na vida cotidiana, na vida moderna. Um desastre qualquer, como um acidente de avião ou uma crise econômica, são eventos trágicos para todos os envolvidos, vítimas e famílias.

Williams (2002) também explica que vários acadêmicos não consideram trágicos estes tipos de acontecimentos, como guerras e acidentes, porque não são causados por ação humana consciente e nem há neles conteúdo ético. Guerra, acidentes e pobreza são considerados como não universais, sem consequências para a sociedade e meramente acontecimentos pessoais:

Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise encobrir (WILLIAMS, 2002, p.73).

Arthur Miller, irritado pela negação dos críticos quanto à presença de tragicidade e de um herói trágico na peça *A Morte de um Caixeiro-Viajando*, também participou do debate sobre o homem comum trágico no ensaio *Tragedy and the Common Man*^{xxix} de 1949. Neste ensaio, Miller reagiu aos “[...] críticos que desejavam discutir uma visão aristotélica da tragédia, como John Gassner ou Joseph Wood Krutch”^{xxx} (ABBOTSON, 2007, p. 330) e Steiner para quem um homem comum não poderia ser trágico e que não existiria mais tragicidade no drama moderno. Assim, este “[...] ensaio mais polêmico de Miller é uma declaração marcante que provocou décadas de debate sobre teoria dramática moderna, e tem sido muito publicado

desde então”^{xxxi}, como Abbotson (2007, p. 329) afirma a importância do ensaio de Miller.

Tragicidade, de acordo com Miller, é uma tensão entre o interesse público e individual. O individual não sabe se adaptar à sociedade “[...] esses homens são produtos representativos do mundo moderno complexo, onde o homem acha difícil, se não impossível, identificar-se com a sociedade [...]”^{xxxii} (DILLINGHAM, 1967, p. 339). Como Miller acrescenta:

Creio que o sentido do trágico é evocado em nós quando estamos na presença de uma personagem pronta a dar a própria vida, se preciso, para assegurar uma coisa – seu senso de dignidade pessoal. De Orestes a Hamlet, de Medeia a Macbeth, a luta subjacente é a do indivíduo tentando alcançar a posição “a que tem direito” na sociedade [...]. Sua força dominante é a indignação. A tragédia, portanto, é a consequência da compulsão total do homem para avaliar a si próprio com justiça (MILLER, 1994, p. 4)^{xxxiii}.

138

O homem comum luta por sua posição na sociedade, por dignidade pessoal ou contra a indignidade. Os personagens de Miller são motivados para se justificarem frente à sociedade, arriscando todo o possível para afirmarem sua identidade, seus sonhos, se auto-destruindo, assim provocando o sentimento trágico. Como Barker (2007, p. 40) menciona: “um resultado inevitável de anomia da visão trágica contemporânea é a sua sensação de fracasso e decadência da cultura”^{xxxiv}. O medo de ser expulso da própria cultura causa a queda trágica e a tragicidade no tempo contemporâneo, como no caso de *Willy Loman*, que não quer desistir de ter sucesso, um aspecto importante na

cultura norte-americana. Assim, “*A Morte de um Caixeiro-Viajante* retrata a crise da cultura contemporânea [...]”^{xxxv} (BARKER, 2007, p. 37).

Miller também contraria a concepção aristotélica segundo a qual um herói trágico deve ter uma posição elevada. Como Miller (1994, p. 5) estipula, “se posição alta ou nobreza de caráter era indispensável, então os problemas daqueles com posição alta seriam os problemas específicos da tragédia”^{xxxvi}. Além disso, Miller (1994, p. 5), atentando para as mudanças históricas afetando o campo literário, afirma: “certamente, o direito de um monarca para capturar o domínio de outro deixou de suscitar a nossa paixão”^{xxxvii}.

De fato, no nosso mundo moderno, o homem comum de Miller é o centro das tragédias de nosso tempo. Não somos mais interessados em reis, mas em pessoas da vida cotidiana, iguais a nós. “Neste sentido, então, devemos certamente considerar *Willy Loman* como um verdadeiro herói trágico”^{xxxviii}, como Abbotson (2007, p. 330) confirma. *Willy Loman* é um homem como nós, que luta por sua existência, sua família. Por isso, Miller (1994, p. 3) defende que “[...] o homem comum é um sujeito adequado para a tragédia em seu sentido mais elevado, como os reis eram”^{xxxix}.

Miller também rebateu seus críticos discordando de que a falha trágica é uma fraqueza do caráter associada ao herói trágico nobre. Para Miller, no seu ensaio *Tragedy and the Common Man*, a falha trágica é:

Uma falha que não é peculiar aos grandes ou a personagens elevadas. Também não é necessariamente uma fraqueza. A falha ou loucura na personagem, não é nada [...] mas, sua relutância inerente a permanecer passivo diante do que ele concebe ser um desafio para a sua dignidade. Somente o passivo, somente aqueles que aceitam o seu destino, sem retaliação ativa, não apresentam falha. A maioria de nós está nessa categoria^{xl} (MILLER, 1994, p. 5).

Para Miller, a falha trágica é o uso de força, uma resistência à sociedade, que quer suprimir e limitar o indivíduo. O caráter pessoal e individual é influenciado pela sociedade, querendo controlar as normas e valores individuais. Há uma resistência à sociedade, o herói busca dignidade e luta contra a opressão da vida social. Isto é a falha trágica do herói trágico de Miller. Não é necessário ser nobre, porque “o mais comum dos homens pode chegar a essa estatura [...]” por “jogar tudo o que ele tem na [...] batalha para garantir o seu lugar merecido”^{xli}, como Miller (1994, p. 6) confirma. 139

A Morte de um Caixeiro-Viajante foi também atacada pelos críticos embasados em Aristóteles porque *Willy Loman* não é, nem tem um caráter “nobre”, como já foi mencionado. Entretanto, o próprio Aristóteles (1991, p. 263) enfatiza que “primeiro e mais importante é que eles devem ser bons. Tal bondade é possível em toda categoria de pessoas”. Então, *Willy Loman* é capaz de ter “tal bondade”, mesmo sem ser da nobreza. Além disso, concordando com as convicções de *Willy* ou não, ele se suicida para que os filhos e a esposa possam desfrutar do

dinheiro do seguro, tornando *Willy*, afinal de contas, um “bom” caráter, contrariando os críticos que interpretam Aristóteles inadequadamente.

O suicídio de *Willy* também confirma a tragicidade em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*. Lawson (1960, p. 167) descreve que “na tragédia [...] grega, o ponto de máxima tensão é geralmente atingido pela morte do herói: ele é esmagado pelas forças que se opõem a ele, ou ele toma sua própria vida, em reconhecimento a sua derrota”^{xlii}. Exatamente assim acontece com *Willy*. Como numa tragédia grega, *Willy* toma a própria vida quando entende que não pode atingir o sucesso material tão desejado por ele, fazendo da obra *A Morte de um Caixeiro-Viajante* uma verdadeira tragédia.

A Morte de um Caixeiro-Viajante faz-se uma verdadeira tragédia por via da morte de *Willy*, apesar das reivindicações de Steiner (2006, p. 77), quando sugere que “[...] a evasão da tragédia é uma prática constante em nosso teatro e cinema contemporâneos. [...] os finais devem ser felizes. Os vilões se reformam e o crime não compensa”. A morte de *Willy* não é um final feliz, ele não queria morrer, mas, morre porque não vê outra solução. O crime compensa: *Willy* é um tipo de criminoso, que encena o acidente, enganando o seguro que normalmente paga por verdadeiros acidentes. “Azar moral”: *Willy* se suicida e forja o acidente para que a família possa ganhar o dinheiro do seguro, enfatizando a verdadeira tragicidade na peça.

Mas, “o que, de fato, define um drama trágico é a promoção das emoções trágicas (a piedade e o terror) [...]” (LIMA, 2013, p. 176). Como já foi discutido, pelo “preconceito aristocrático” de alguns críticos literários, *A Morte de um Caixeiro-Viajante* não foi considerada uma tragédia, por falta de empatia com um herói que não é nobre. Moss (1968), ao contrário, defende que o espectador no teatro ou um leitor da peça sente terror e piedade, como nas peças clássicas, comovendo-se com esse herói trágico comum de Miller, porque se identifica com o herói. O espectador ou leitor se identifica com *Willy* e tem medo de não poder realizar e justificar seus sonhos, porque “é o homem comum que conhece esse medo 140 melhor^{xliii}” (MILLER, 1994, p. 5) e não os reis do passado.

O espectador ou leitor sente-se aflito, como os heróis trágicos nas peças de Miller, que perdem a cabeça, se não a vida, por não serem entendidos pela família e a sociedade, assim chegando a executar atos rigorosos de auto-afirmação para alcançarem a compreensão da família e da sociedade. Isso é “exatamente a moralidade da tragédia e sua lição”^{xliiv} (MILLER, 1994, p. 5) e “de nenhuma maneira é o homem comum impedido de tais pensamentos ou tais ações”^{xliv} (MILLER, 1994, p. 5). Assim, Miller afirma que não somente protagonistas elevados podem evocar o sentimento trágico: os leitores ou espectadores podem apreender uma lição

acerca de um herói trágico comum, exatamente porque ele é como nós.

Miller (1994, p. 168) considera que uma tragédia: “deveria nos ajudar a saber mais, e não apenas gastar os nossos sentimentos”^{xlvi}. Assim, Miller contraria a purificação aristotélica. O terror, medo e compaixão provocados no público por Miller não tem a mesma função que a catarse defendida por Aristóteles. Uma tragédia ocorre para que se possa aprender, porque pelo choque dos eventos no palco, “[...] a partir deste ataque total [...] vem o terror e medo que são classicamente associados à tragédia. A partir deste [...] aprendemos”^{xlvii} (MILLER, 1994, p. 4).

Pode-se aprender sobre os problemas com o objetivo de mudar o mundo e perceber que se pode saber e entender mais sobre os outros e sobre nós mesmos, lendo ou assistindo peças. A tragicidade de Miller entende que se levam sentimentos e pensamentos para casa, não que sejamos purificados, as emoções nos acompanharam com objetivo de nos permitir repensar e reconsiderar o que assistimos no teatro para assim poder aprender.

Na peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, o que Miller “[...] queria fazer era criar tragédias modernas, que reconheceram a irrelevância da posição social [...], encontrando-se com o homem comum de uma sensibilidade trágica”^{xlviii} (BIGSBY, 2005, p. 206). Como foi discutido nesta seção, o homem “nobre” na tragédia moderna é obsoleto e antiquado. O

“preconceito aristocrático” de críticos como Steiner mostra um desrespeito e uma incompreensão pelas possibilidades da tragicidade do homem comum.

Assim, como Bloom (2007, p. 147) afirma, “se houver um drama trágico legítimo por um autor americano, então ele deve ser *A Morte de um Caixeiro-Viajante*”^{xlix}. Esta citação audaciosa de Bloom é justificada, porque a peça de Miller mostra que o homem comum provoca tragicidade, exatamente porque ele é como nós e por isso podemos nos sentir conectados com ele.

Considerações Finais

A peça de Miller foi atacada por não ser **141** trágica, porque não existiria mais tragicidade nos tempos modernos. Outra crítica, consistiu no fato da peça ter um herói, que é um homem comum, o que não seria considerado trágico, baseado nos pensamentos de Aristóteles de que um herói deve ter uma posição elevada.

Mas, percebe-se que a noção de tragicidade e a definição de herói trágico estão submetidas às mudanças no contexto histórico. Principalmente, a partir do século XIX, firmou-se uma tendência, provocada por alterações sócio-políticas, como aumento da democratização e o surgimento da classe média trabalhadora, que ampliaram a aceitação do homem comum como protagonista do gênero trágico. As modificações decorrentes desse

‘rebaixamento’ estético culminaram no drama moderno.

Assim, o desenvolvimento da tragédia culminando no drama moderno mostra que um homem comum pode ser trágico. *Willy Loman*, como todo protagonista em uma tragédia grega sofre e morre. O fato de que ele não é nobre não é uma precondição para o leitor ou espectador não ficar aterrorizado ou não sentir piedade diante de sua condição.

Pelo contrário, os tempos mudaram e o que era insólito tornou-se aceitável; um homem comum, como herói trágico. Os espectadores no teatro querem ter identificação com os heróis comuns, justamente porque são comuns. O fato de *Willy* ser um ser humano comum, provoca sentimentos tais como terror e piedade, e estes ficam maiores, porque o que aconteceu com ele pode acontecer a qualquer um de nós.

A queda dos heróis comuns representa o medo intrínseco da vida moderna, como uma sociedade intolerante e gananciosa, querendo destruir a individualidade. Ainda existe tragicidade? O sofrimento de um homem comum nos afeta e não apenas os ‘grandes eventos’, como guerras ou os ‘grandes personagens’, como os reis, podem evocar o trágico? O drama de Miller é um espelho do nosso mundo, no qual existe lugar para a tragicidade do homem comum e o sofrimento em sua vida comum.

Como Miller (1994, p. 168) afirma: “[...] o negócio principal de uma peça é despertar as paixões de sua audiência para que pelo caminho

da paixão possa ser aberta uma nova relação entre o homem e os homens, e entre os homens e o Homem. O Drama [...] deveria nos ajudar a saber mais [...]”¹. Saber mais do outro para entender mais do outro, dos homens com letra minúscula e dos Homens com letra maiúscula. Saber mais para melhorar a relação dos homens entre si e entre os Homens, as sociedades e os países, para que não houvesse discriminação, juízo de valor e os seres humanos fossem mais solidários.

Esta função de uma peça, ou seja, a de despertar paixões para que se possa saber mais acerca do outro, seria a função mais importante do drama moderno, levada a efeito por Arthur Miller em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*.¹⁴² *Willy Loman*, o “homem baixo”, apequenado pela ideologia que o anima, oprime e o derrota, tornou-se um emblema do herói trágico na dramaturgia moderna.

REFERÊNCIAS

- ABBOTSON, S. **Critical Companion to Arthur Miller**: a literary reference to his life and work. New York: Facts On File, 2007.
- ARDOLINO, F. “Miller’s Poetic Use of Demotic English in *Death of a Salesman*”. In: BLOOM, H. (Org.). **Bloom’s Modern Critical Interpretations**: *Death of a Salesman*, updated edition. New York: Chelsea House Infobase Publishing, 2007.

- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco, a Poética**. 4ª edição. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BARKER, S. “The Crisis of Authenticity: *Death of a Salesman* and the tragic muse”. In: BLOOM, H. (Org.). **Bloom’s Modern Critical Interpretations: Death of a Salesman**, updated edition. New York: Chelsea House Infobase Publishing, 2007.
- BIGSBY, C. **Arthur Miller: a critical study**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- BLOOM, H. “Afterthought”. In: BLOOM, H. (Org.). **Bloom’s Modern Critical Interpretations: Death of a Salesman**, updated edition. New York: Chelsea House Infobase Publishing, 2007.
- DILLINGHAM, W. B. “Arthur Miller and the Loss of Conscience”. In: WEALES, G. (Org.). **Death of a Salesman: text and criticism**. New York: The Viking Press, 1967.
- GILLEMANN, L. “A little boat looking for a harbor: sexual symbolism in Arthur Miller’s *Death of a Salesman*”. In: STERLING, E. (Org.). **Arthur Miller’s *Death of a Salesman***. Amsterdam, New York: Editions Rodopi B.V., 2008.
- HYNES, J. “Attention Must Be Paid”. In: WEALES, G. (Org.) **Death of a Salesman: text and criticism**. New York: The Viking Press, 1967.
- LAWSON, J. H. **Theory and Technique of Playwriting**. New York: Hill and Wang, 1960.
- LIMA, D. D. Marques de. **Dramaticidade, subjetividade e sacralidade em Jane Eyre, o romance de formação de Charlotte Brontë**. 2013. 347 p. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, UFPB/CCHLA, João Pessoa, 2013.
- LUNA, S. **Arqueologia da ação trágica: o legado grego**. João Pessoa: Idéia, 2005.
- MARTIN, R. A. “Editor’s introduction to the first edition”. In: MILLER, A. **The Theatre Essays of Arthur Miller**. London: Methuen Drama, 1994.
- MILLER, A. “Introduction to *Collected Plays*”. In: MILLER, A. **The Theatre Essays of Arthur Miller**. London: Methuen Drama, 1994.
- _____. “A Morte de Um Caixeiro-Viajante”. In: MILLER, A. **A Morte de um Caixeiro-Viajante e Outras 4 Peças de Arthur Miller**. Trad Siqueira, J. R. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. “Tragedy and the Common Man”. In: MILLER, A. **The Theatre Essays of Arthur Miller**. London: Methuen Drama, 1994.
- MOSS, L. **Arthur Miller**. Trad: Silvia Jatobá. São Paulo: Lidador, 1968.
- OTTEN, T. “*Death of a Salesman* at Fifty—Still Coming Home to Roost”. In: BLOOM, H. (Org.). **Bloom’s Modern Critical Interpretations: Death of a Salesman, Updated Edition**. New York: Infobase Publishing, 2007.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

ROUDANÉ, M. C. “*Death of a Salesman* and the Poetics of Arthur Miller”. In: BIGSBY, C. (Org.). **The Cambridge Companion to Arthur Miller**. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Jean Melville. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Martin Claret, 2008.

STEINER, G. **A Morte da Tragédia**. Trad. Kopelman, I. São Paulo. Perspectiva, 2006.

WEALES, G. “Arthur Miller: man and his image”. In: WEALES, G. (Org.). **The Crucible: text and criticism**. New York: The Viking Press, 1967.

WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. Título original: *Modern Tragedy*. Trad: BISCHOF, B. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

NOTAS

ⁱ Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2015), área de concentração: Literatura e Cultura. Graduado em Letras - Inglês pela Universidade Federal da Paraíba (2012). Participou do projeto PIANI 2010-2011 na Universidade de Amsterdam. Pesquisa sobre Literatura Anglo-Americana, Literatura comparada, estudos comparados entre literatura e cinema e dramaturgia, Além disso, tem interesse na influência da língua neerlandesa e no inglês. Tem experiência com ensino e tradução da língua Inglesa e neerlandesa.

ⁱⁱ “critics such as John Gassner and Joseph Wood Krutch, who (along with Aristotle) held the belief that tragedy involved questions of rank and stature [...] that were [...] beyond the dramatic character of the play's protagonist”.

ⁱⁱⁱ *Loman* pode significar *low man*, homem baixo.

^{iv} “If one wish to call Mr. Miller’s play a tragedy, one must assign a new name to *Hamlet*.”

^v “[...] buried beneath the academic quibble about whether or not they are true tragedies”.

^{vi} “[...] of all Miller plays *Death of a Salesman* has been the lightning rod that has most attracted the unending debates on Miller and tragedy. Attacks on the play as tragedy have ranged from casual dismissal to vitriolic antagonism”.

^{vii} “[...] possesses some of the traditional features of a tragedy, including “recognition” [...], “reversal” [...], and “catharsis” [...]”.

^{viii} “[...] Miller wanted to write a drama that confronted the problems of an ordinary man [...]; and he wanted that same play to be a modern tragedy that adapted older tragic theories to allow for a common man as tragic protagonist”.

^{ix} “contemporary theories of technique are still based to a remarkable degree on Aristotle’s principles”.

^x “Aristotle is the Bible of playwriting technique. The few pages of the Poetics have been mulled over, analyzed, annotated, with religious zeal”.

^{xi} As traduções da *Poética* são de Eudoro de Souza.

^{xii} “what is clear in Aristotle’s thought is that the point of tragedy [...] is to arouse and purge certain emotions”.

^{xiii} “[...] Aristotle is almost incomprehensibly vague in his definition of the tragic [...]”.

^{xiv} “Aristotle [...] is held to initiate the concentration on the tragic hero in Western literature and drama [...]”.

^{xv} “[...] Aristotle’s notions of the tragic [...] are moralistic and didactic [...] offering a lesson to society [...]”.

^{xvi} “The play embodies, for many, the peripeteia, hamartia and hubris that Aristotle found essential for all tragedies.”

^{xvii} “[...] Miller was remembering the lessons he had learned back in Michigan when he had studied Greek theatre”.

^{xviii} “[...] gains its theatrical power from ancient echoes, its Hellenic mixture of pity and fear [...]”

^{xix} “Miller has long confessed that classical tragedy [...] have provided the structural and thematic spine of his work”

^{xx} “[...] Miller presents characters who carry within them modern versions of an Aristotelian fatal flaw, [...], the *hubris*, that foretells their tragedy.

^{xxi} Traduções da *Morte de um Caixeiro-Viajante* são de José Rubens Siqueira.

^{xxii} “[...] he discovers the woman in Willy’s hotel room. He then sees Willy Loman as he has never seen him before, false to others and to himself. And through his determination not to follow Willy’s example, [...] Biff is able to find himself”.

xxiii “the ultimate act of father-murder [...], in which Biff is “hero of the Oedipal theme” in rebelling against his father”

xxiv “[...] functions in part as a chorus”.

xxv “[...] propel Willy and Biff toward their tragic destiny [...]”.

xxvi “Willy fulfills his role as salesman with the same determination that compels Oedipus to affirm his kingship”.

xxvii O suicídio.

xxviii “[m]embers of the audience respond with pity and fear to Willy’s fate, for the psyche, which is [...] incomprehensible, is a reality in their own lives and Willy’s fate might have been theirs”.

xxix Tragédia e o Homem Comum.

xxx “[...] those critics who wish to argue an Aristotelian view of tragedy, such as John Gassner or Joseph Wood Krutch”.

xxxi “[...] Miller’s most controversial essay is a landmark statement that sparked decades of debate regarding modern dramatic theory, and it has been much anthologized since then”.

xxxii “[...] such men are representative products of the complex modern world, where man finds it difficult if not impossible to identify himself with society [...]”.

xxxiii “I think the tragic feeling is evoked in us when we are in the presence of a character who is ready to lay down his life...his sense of personal dignity. The underlying struggle is that of the individual attempting to gain his “rightful” position in his society. Tragedy, then is the consequence of a man’s total compulsion to evaluate himself justly”. Trad. Silvia Jatobá, In: Moss, L. Arthur Miller, 1968, p. 33).

xxxiv “an inevitable result of the contemporary tragic vision’s anomie is its sense of the failure and falling off of culture”.

xxxv “*Death of a Salesman* portrays the crisis of contemporary culture [...]”.

xxxvi “If rank or nobility of character was indispensable, then it would follow that the problems of those with rank were the particular problems of tragedy”.

xxxvii “but surely the right of one monarch to capture the domain of from another no longer raises our passion”

xxxviii “in this sense then, we must surely view Willy Loman as a true tragic hero”.

xxxix “[...] the common man is as apt a subject for tragedy in its highest sense as kings were”.

xl “A failing that is not peculiar to grand or elevated characters. Nor is it necessarily a weakness. The flaw, or crack in the character, is really nothing [...] but his inherent unwillingness to remain passive in the face of what he conceives to be a challenge to his dignity. Only the

passive, only those who accept their lot without active retaliation are flawless. Most of us are in that category.”

xli “the commonest of men may take on that stature [...] to throw all he has into the [...] battle to secure his rightful place”.

xlii “in Greek [...] tragedy, the point of maximum strain is generally reached in the death of the hero: he is crushed by the forces which oppose him, or he takes his own life in recognition of his defeat”.

xliii “It is the common man who knows this fear best.”

xliv “precisely the morality of tragedy and its lesson”.

xlv “in no way is the common man debarred from such thoughts or such actions”.

xlvi “it ought to help us to know more, and not merely spend our feelings”.

xlvii “[...] from this total onslaught [...] comes the terror and fear that is classically associated with tragedy. From this [...] we learn”.

xlviii “[...] wished to do was create modern tragedies, which acknowledged the irrelevance of social rank. [...], finding in the common man a tragic sensibility”.

xlix “if there is a legitimate tragic drama by an American author, then it must be *Death of a Salesman*”.

¹ “[...] the prime business of a play is to arouse the passions of its audience so that by the route of passion may be opened up new relationships between a man and men, and between men and Man. Drama [...] ought to help us to know more [...]”.

Recebido em: 03/10/2017.

Aprovado em: 30/11/2017.

Publicado em: 30/01/2018.