

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FRANCISCO GASPAR RODRIGUES DA SILVA

AS FIGURAS PATERNAS EM *A MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE*, DE ARTHUR  
MILLER E EM *A MORATÓRIA*, DE JORGE ANDRADE

Orientador: Prof. Dr. Lajosy Silva

MANAUS- AM  
2021

FRANCISCO GASPAR RODRIGUES DA SILVA

AS FIGURAS PATERNAS EM *A MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE*, DE ARTHUR  
MILLER E *A MORATÓRIA*, DE JORGE ANDRADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Amazonas, linha de Pesquisa 1 – Estudos Literários, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, da Universidade do Estado do Amazonas.

Orientador: Prof. Dr. Lajosy Silva

MANAUS- AM  
2021

## Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S586f Silva, Francisco Gaspar Rodrigues da  
As figuras paternas em A morte de um caixeiro viajante, de Arthur Miller e em A moratória, de Jorge Andrade / Francisco Gaspar Rodrigues da Silva . 2021  
89 f.: 31 cm.

Orientador: Lajosy Silva  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Dramaturgia. 2. Tragédia Moderna. 3. Literatura Comparada. 4. Patriarcado. 5. Paternidade. I. Silva, Lajosy. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

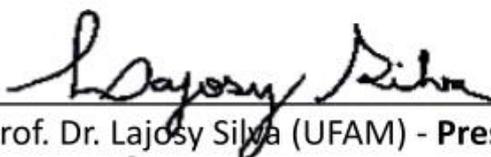
**FRANCISCO GASPAR RODRIGUES DA SILVA**

**“AS FIGURAS PATERNAS EM A MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE, DE ARTHUR MILLER E A MORATÓRIA, DE JORGE ANDRADE”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

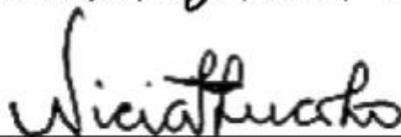
**Aprovada em 27 de setembro de 2021**

BANCA EXAMINADORA:



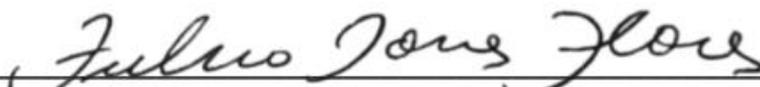
---

Prof. Dr. Lajosy Silva (UFAM) - **Presidente**



---

Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo (UFAM) - **Membro**



---

Prof. Dr. Fúlvio Torres Flores (UNIVASF) - **Membro**

À minha família, aos meus amigos, a meus filhos (razões para eu levantar muitos dias) e à minha saudosa avó.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Lajosy Silva, por seu profissionalismo, pelas orientações, por ouvir, entender e aconselhar.

À Profa. Dra. Nícia Zucolo, pela leitura atenta e observações cruciais para a conclusão deste trabalho. Obrigado pela experiência de participar de suas aulas transformadoras e por palavras gentis em momentos pontuais.

Ao Prof. Dr. Fúlvio Flores, pela atenção na qualificação, pelos comentários que fizeram diferença para esta dissertação.

À Luciany de Paula, pela amizade inestimável, pela generosidade, por todo amor e apoio. Por me ajudar a seguir em frente.

A Víctor Gaspar e Liz Maria, meus filhos, que abdicaram muitas vezes da minha presença para que eu pudesse me dedicar aos estudos.

À minha falecida avó e à minha mãe por toda uma vida de nutrição afetiva tornando-me o que sou.

Ao meu irmão, que é minha figura paterna, por todo o apoio, todo o amor ao seu jeito especial, a ele devo meu amor à leitura e à literatura.

Ao mestre, futuro doutor, Alexandre Santos, pela revisão, conselhos e por toda ajuda antes, durante e, provavelmente, pós mestrado.

Aos meus amigos, por todo o apoio direto ou indireto.

Ao CEPAN, à SEDUC do Amazonas, à UFAM e ao PPGL, por proporcionarem todo esse processo de aprendizado e crescimento.

## RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar comparativamente as peças *A Morte de um Caixeiro Viajante*, de 1949, do dramaturgo norte-americano Arthur Miller e *A moratória*, de 1955, do dramaturgo brasileiro Jorge Andrade, com foco nas figuras paternas, isto é, o fito de analisar como foram representadas e qual o impacto que desempenharam nos desfechos dos textos dramáticos citados. Nos dois objetos de estudo, as figuras paternas representam figuras masculinas que passam por uma transição histórica. Há personagens coadjuvantes nas peças que delineiam determinadas ações desses protagonistas, isso fica evidenciado a partir da exposição de alguns problemas de relacionamento como mundo e seus familiares. Os personagens são figuras apresentadas não apenas como homens com masculinidade dominadora, como também indivíduos que possuem problemas pessoais, os quais os tornam inseguros e instáveis emocionalmente. Suas relações com os filhos são parte de maior tensão dramática nas peças, revelando os aspectos trágicos da paternidade no início do século XX. Por meio das personagens nas obras e no modo como elas se relacionam entre si, é possível verificar uma análise feita pelos autores, das consequências negativas do sonho americano e da crise cafeeira de 1929.

**Palavras-chave:** Dramaturgia. Tragédia Moderna. Literatura Comparada. Patriarcado. Paternidade.

## ABSTRACT

This study aims to produce a comparative analysis from the plays *The Death of a Salesman*, from 1949, by the North American playwright Arthur Miller and *The Moratory*, from 1955, by the Brazilian playwright Jorge Andrade, focusing on father figures, analyzing how they were represented and what their impact was played in the endings of the dramatic texts. In the two objects of study, the father figures represent male figures who move into a historical transition. There are supporting characters in the plays that outline certain actions of these protagonists, exposing relationship problems with the world and their families. They are figures not only presented as men with dominating masculinity but also with personal problems that make them insecure and emotionally unstable. Their relationships with their children are part of the greater dramatic tension in the plays, revealing the tragic aspects of fatherhood in the early 20th century. Through the characters in the works and the way that they relate to each other, it is possible to verify an analysis made by the authors of the negative consequences of the American dream and the 1929 coffee crisis.

**Keywords:** Dramaturgy, Modern Tragedy, Comparative Literature, Patriarchate, Paternity.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – AUTORES, SUAS OBRAS E AS TEORIAS ASSOCIADAS A ELAS .....	13
1.1 OS AUTORES.....	13
1.2 AS OBRAS.....	17
1.3 A LITERATURA COMPARADA E MÉTODO .....	19
1.4 CONCEITOS DO PATRIARCADO, PATERNIDADE E MASCULINIDADES .....	24
CAPÍTULO II – O PROTAGONISMO DOS HOMENS EM <i>A MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE</i> , DE ARTHUR MILLER, E <i>A MORATÓRIA</i> , DE JORGE ANDRADE.....	31
2.1 O HOMEM WILLY LOMAN.....	34
2.1.1 Willy e Linda: o provedor e modelo da esposa dedicada .....	40
2.1.2 Willy, Howard, Charley, Ben e Bernard: o conceito do homem autoconstruído e as masculinidades.....	48
2.2. A BARÃO DO CAFÉ JOAQUIM, O “SEU QUIM” .....	53
2.2.1 Joaquim e Helena: casamento arranjado e obediência as convenções sociais .....	59
CAPÍTULO III – AS FIGURAS PATERNAS EM <i>A MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE</i> , DE ARTHUR MILLER E EM <i>A MORATÓRIA</i> , DE JORGE ANDRADE.....	63
3.1 O QUE WILLY LOMAN ESPERAVA DOS FILHOS .....	64
3.1.1 O caçula de Willy Loman, um menino e um homem sempre a sombra das figuras masculinas de sua vida.....	65
3.1.2 O peso de ser o primogênito para Biff Loman.....	68
3.2 JOAQUIM, O BARÃO DO CAFÉ COMO PATRIARCA DOMINADOR .....	75
3.2.1 Marcelo e Joaquim opostos sobre o que é ser homem .....	76
3.2.2 Lucília uma mulher independente frente ao pai conservador.....	80
3.3 UM PAI SONHADOR E O PAI FALIDO .....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	85
REFERÊNCIAS .....	87

## INTRODUÇÃO

Após os conhecidos “Loucos Anos Vinte”, nome pelo qual ficou conhecida a década 1920, quando o Estados Unidos da América (EUA) viveu seu primeiro apogeu econômico no sistema capitalista, e ele deu força a ideia do American Way Life, uma expressão da euforia econômica baseada no poder de aquisição e no consumo.

Todo esse crescimento estava baseado no alto consumo de produtos industrializados e nas especulações no mercado financeiro. Empresas foram abertas de forma repentina, visando dar conta da necessidade do mercado. Tudo isso realmente causou um excesso de expectativas que se tornaram a causa da falência de milhões, da redução de produções, produtos estagnados, desemprego e porcentagens alarmantes, causando fome e desespero em 1929.

A Grande Depressão foi vivida e sentida pelos dois dramaturgos a serem analisados nesta dissertação. Em realidades distintas, um bem no centro da calamidade de Nova Iorque, o outro nos cafezais do interior paulista de um país com instabilidade política. Foi assim, provavelmente, que ao entrar em contato com a dramaturgia surgiram as ideias para os textos das peças.

O drama expresso em *A Morte de um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, retoma a figura do homem médio dos EUA, que acredita no sonho americano e ainda vê o país capaz de superar a Crise de 1929; isto é, com o New Deal, quando o presidente Roosevelt promoveu obras públicas, benefícios sociais, como, por exemplo: salário mínimo, seguro desemprego e interveio nos valores do mercado e nos meios de produção. É assim imerso nesse universo de promessas que se encontra o Willy Loman, o caixeiro viajante.

Um estudo sobre as figuras paternas em *A Morte de um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, encenada pela primeira vez em 1949, e *A Moratória*, de Jorge Andrade, encenada pela primeira vez em 1955, possibilita verificar que os grandes patriarcas guardavam uma posição conservadora, poder e influência. Diante de qualquer mudança avultada pela sociedade, adotavam posição de contestação clara e, algumas vezes, violenta.

Willy Loman e Joaquim, em diversos momentos ao longo dos textos de *A morte do caixeiro viajante* e *A Moratória*, respectivamente, apresentam comportamento impulsivo e agressivo. Dois homens de personalidade temperamental e representantes de uma época diferente da atual, diante de mudanças histórico-sociais e econômicas, isto é, sem a percepção de que a Crise de 1929 afetou não só os mercados, mas também abalou os alicerces de como

aquela sociedade funcionava. Com o passar do tempo, surgiram primogênitos que não reconheciam mais suas figuras paternas, mulheres indo para o mercado de trabalho, com o valor humano e do trabalho sendo pervertido, bem como o valor da palavra sendo substituído pelo das cédulas. Suas desmedidas são causadas somente pela falta do dinheiro e a perda de valores que eles, muitas vezes, não saberão diferenciar se são bons ou ruins.

Responder a esse efeito do progresso capitalista será um desafio para as personagens patriarcais das peças citadas. As relações destes homens com outros personagens trarão a análise enriquecedora acerca de como suas personalidades funcionam fora do ambiente familiar. A maneira que suas reações afetarão seus filhos, Biff e Happy Loman, Marcelo e Lucília, nas respectivas peças, será o principal foco do estudo aqui presente.

Para analisar as problemáticas aqui expostas, é preciso mergulhar em um estudo comparativo da literatura das peças literárias, buscando investigar suas masculinidades e como suas paternidades se deram diante dos problemas sociais das ações apresentadas no drama.

As obras a serem analisadas são quase contemporâneas, seus autores tiveram uma preocupação com o homem moderno, sofrendo com os efeitos das mudanças daquela época. A quebra da bolsa de Nova York, em 1929, causou um efeito econômico devastador em solo norte-americano e nos barões do café no Brasil. Nesse cenário, os valores trabalhados nas peças ainda dialogam sobre os problemas gerados por essa crise. Miller e Andrade testemunharam essa transição, fazendo de suas obras um manancial de expressões dessas dores vividas tão intensamente pelas suas personagens patriarcais e suas famílias.

As figuras patriarcais ruíram em algum ponto, tanto em *A Morte de um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, quanto em *A Moratória*, de Jorge Andrade. Essas figuras terão pela frente percalços para além da crise econômica. Nesse sentido, o estudo aqui irá analisar como um pai provedor lida com o não prover mais, de que forma lidarão com seus primogênitos que contradizem não só as convenções, mas também as altas expectativas dos pais.

A respeito dessa perspectiva das figuras paternas das duas obras, recairá o olhar das obras que dialogam entre si. É nessa época da Grande Depressão e da Crise Cafeeira que as sociedades passam por uma mudança social de ruptura com várias tradições sociais, pois com a escassez de recursos básicos, quase todo homem daquela época foi capaz de atos desesperados ou de enlouquecer no processo.

Por isso, o fato de escolher como foco do trabalho as figuras paternas das peças *A Morte de um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, e *A Moratória*, de Jorge Andrade, a fim de expor como essas mudanças sociais afetaram o homem patriarca daquela época. Em suma, são peças

reconhecidamente importantes do público norte-americano e brasileiro, fundamentais para o início da carreira de seus autores.

A primeira obra apresenta Willy Loman, um caixeiro viajante que começa a questionar toda sua vida, profissional e pessoal. O quanto valeu todos os seus anos de trabalho. Como criou o seu primogênito. Já a segunda peça trata de um barão do café, chamado de Joaquim e em decadência, e como sua família começou a entender que os grandes dias haviam terminado. Isto é, desajustado pelas grandes mudanças financeiras e pessoais, até a constatação da realidade dessa derrocada.

Em ambas as peças, os autores trabalham a questão da memória e seu efeito no presente. Assim, instaura-se não só uma espécie de jogo mental para os protagonistas, mas uma exposição dolorosa daquilo que os transformou. Logo, um dos temas suscitados pelas peças é, sem dúvida, como as relações patriarcais afetam-se com a incapacidade social dessas figuras paternas.

Para estabelecer um estudo comparativo entre as peças *A Morte de um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, e *A Moratória*, de Jorge Andrade, para determinar uma relação entre as figuras paternas, pode-se partir dos estudos de Paul Van Tieghem, que buscava como resposta para Literatura Comparada, uma análise baseada nas várias leituras que levavam a pesquisa das fontes e das relações intertextuais. Dessa forma, pesquisar sobre a figura paterna na construção da masculinidade e a manutenção do patriarcado no início do século XX, com essas peças, torna-se possível.

Essas relações são mais problemáticas ao serem analisadas nessa perspectiva comparativa, porque nos levará até os pressupostos acima citados. Eles são a força motriz que gera a animosidade pela falta de dinheiro e compreensão das mudanças para aqueles indivíduos arraigados em sonhos e tradições.

Paul Van Tieghem acreditava que o leitor podia ser visto a partir de alguns níveis de leitura: o primeiro é uma leitura de “amante” da mesma, guiado pela curiosidade, pela sua imaginação, pelo simples prazer; o segundo nível é um de reflexão e julgamento, onde há comparações com outros objetos lidos, sempre refletindo e julgando; o terceiro é a busca de críticas, ensaios, artigos sobre os autores lidos; o quarto nível é a busca por reminiscências sobre a mentalidade do autor, as ideologias da obra e período histórico no qual estão vivendo.

Outra teoria relacionada com as obras será o patriarcado como estrutura social que determina o comportamento masculino. A masculinidade dos homens como filhos e pais será vista aqui como uma forma de compreensão social feita pelos dramaturgos nas duas peças.

## **CAPÍTULO I - AUTORES, SUAS OBRAS E AS TEORIAS ASSOCIADAS A ELAS.**

*A Morte de um Caixeiro Viajante* (1949), de Arthur Miller e *A Moratória* (1955), de Jorge Andrade, são peças protagonizadas por figuras paternas. Esses patriarcas podem ser vistos como uma descrição de um período histórico conturbado acerca de eventos anteriores e durante a Crise de 1929.

O caixeiro viajante Willy Loman sofre com delírios de grandeza, próprios do sonho americano, porque o faz acreditar na prosperidade ilimitada diante do trabalho duro e da postura de vencedor. Logo, a meta de vida do protagonista é a vivência desse sonho e isso se estende para os filhos dele.

Por sua vez, na obra *A Moratória* (1955), de Jorge Andrade, o protagonista Joaquim é um barão do café que, após a Crise de 1929, encontra-se falido. Em 1932, ele tem a esperança de reaver sua fazenda, através de uma moratória concedida pelo governo. Dessa forma, o fazendeiro protagoniza relações conflituosas com seus filhos, tanto no passado quanto no presente.

Em síntese, é possível interpretar, a partir da leitura das referidas obras, os dois protagonistas, isto é, por causa dos problemas financeiros, não sabem lidar com seus problemas familiares, principalmente no que tange às relações com os seus respectivos filhos. Enfim, Willy Loman e Joaquim (patriarcas) são vítimas de forças maiores, como o funcionamento econômico de sua época; além disso, seus filhos negam os valores transmitidos por eles.

### **1.1 OS AUTORES**

Arthur Miller é um dramaturgo norte-americano que reflete sua percepção social. Ele é um crítico social e cria sua ficção a partir do que viveu. Contudo, Iná Camargo Costa, em sua obra *Panorama do rio vermelho*, discorda da importância de sua biografia na sua obra, em contraponto a Eugene O'Neill. No entanto, a trajetória de Miller ajuda-nos a entender melhor sua obra (COSTA, 2001, p.141).

Iná Camargo Costa acrescenta ainda:

[...] em Miller é necessária uma sofisticação extra, porque fica um pouco difícil evitar o ingrediente explicitamente ibseniano, sobretudo de suas primeiras peças; a informação psicanalítica é solicitada pelo próprio dramaturgo; e da tragédia grega as peças só querem 'atualizar' o que ele mesmo chamou de 'compromisso social' (o que por certo não impede a

classificação dos desfechos a um Joe Keller ou a Willy Loman como trágicos, na medida em que o conceito grego de catástrofe foi assimilado ao da tragédia (COSTA, 2001, p. 141).

Iná Costa traz o termo ibseniano<sup>1</sup> para referir-se ao dramaturgo Henrik Ibsen, porque tinha como principal característica expor um problema social, ou seja, contando um drama particular. Além de atribuir a Arthur Miller essa característica comum ao autor norueguês, a teatróloga explica que o norte-americano afirmava compromisso social, mas isso não tirava o aspecto trágico de suas peças.

Esses dois elementos revelados por Iná Camargo Costa, levam-nos à reflexão de que trazia pouco de sua trajetória de vida as suas obras, além do fato de que ele era compromissado com as considerações feitas a partir delas, o que é possível verificar por meio do conhecimento de sua vida e obra.

Nascido em Nova York, filho de poloneses, Arthur Miller vivenciou a Crise de 1929, experiência que o marcou para escrever sobre o *American Dream* (Sonho Americano) durante toda sua vida. Formou-se em dramaturgia na Universidade de Michigan, em 1938. Sua primeira peça, chamada de *Honors at Dawn*, encenada na mesma universidade, rendeu-lhe o prêmio *Hopwood*, também concedido pela instituição. Casou-se pela primeira vez em 1940 e teve dois filhos.

Em *Todos eram meus filhos* (1947), sua peça de estreia na Broadway, ficou evidente toda a crítica ao capitalismo imperialista norte-americano. No ano de 1949, seria encenada pela primeira vez *A Morte de um Caixeiro Viajante*, considerada uma de suas principais obras, haja vista que, nos Estados Unidos da América, sucesso e dinheiro estão aliados ao alcance das obras artísticas. Logo, a obra mencionada foi ganhadora do Pulitzer de Teatro e associou-se a maior obra de Arthur Miller. Em seguida, viria a peça *As bruxas de Salém* (1953), que não fez muito sucesso com o público, algo reconhecido pelo próprio dramaturgo, dizendo ser muito fria (MILLER, 2009, p.389), mas a peça ocorreu como crítica voraz à perseguição anticomunista do marcartismo<sup>2</sup>.

Segundo Christopher Bigsby (2008, p.71-72), um de seus biógrafos, é nessa peça que o dramaturgo demonstra toda sua abordagem ibseniana de inocência e culpa de atos privados, sendo debatidas, muitas vezes, pelos próprios personagens, confrontando-se consigo mesmos.

---

<sup>1</sup> Termo relativo ao dramaturgo Henrik Ibsen, considerado criador do teatro realista moderno.

<sup>2</sup> Termo relacionado ao nome do Senador norte-americano Joseph MacCarthy, que promoveu campanha anticomunista nos EUA.

Miller foi denunciado por Elia Kazan e chamado pelo Comitê de Atividades Antiamericanas do Congresso, por participação nas reuniões do Partido Comunista.

Durante a Segunda Guerra Mundial, os EUA e a Rússia aproximaram-se para derrotar os exércitos do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Essa aproximação causou a paranoia de parlamentares norte-americanos que, anos mais tarde, ganharia força na pessoa do senador Joseph MacCarthy, o qual perseguiu não só artistas de Hollywood, mas também funcionários públicos homossexuais. Mesmo que o senador mencionado não fosse, desde o início, a face dessa perseguição, seu nome alcunhou todo o período (FLORES, 2015, p.196-197).

São essas perseguições políticas que farão Arthur Miller escrever a peça *As bruxas de Salém* (1953). Ela retrata as inconsistências dos julgamentos feitos a jovens mulheres acusadas de bruxaria. Nela, essas adolescentes passam a questionar, durante o julgamento, os atos da população de Salém com relação ao que as acusavam. Ao questionar os limites do que é aceito como atos de fé e o que é bruxaria ligada ao maligno, interpreta-se que o dramaturgo se refere às situações promovidas e semelhantes pelos interrogatórios do Comitê de Atividades Antiamericanas do Congresso, quando impôs testes de patriotismo e lealdade aos seus interrogados (CORRÊA; DIMITROV, 2015, n/p).

Separou-se em 1956, no mesmo ano dessa convocação. Casou-se pela segunda vez com Marilyn Monroe no fim do mesmo ano. Foi condenado pelo comitê acima mencionado, por não entregar os nomes dos participantes do Partido Comunista, mas essa decisão seria anulada pelo Tribunal Federal de Apelação, em 1958. Depois, separou-se de Marilyn em 1961, e escreveu, em seguida, um drama intitulado *Depois da queda* (1964).

Casou-se novamente em 1962 com Inge Morath, fotógrafa envolvida na documentação da produção do filme *The Misfits* (*Os inadaptados* ou mesmo *Os desajustados*, na versão brasileira) com quem veio a ter mais dois filhos, Rebecca e Daniel. A primeira seguiu carreira artística como produtora e escritora no cinema, é casada com o ator Daniel Day-Lewis. E Daniel, nasceu com Síndrome de Down e foi mandado para uma instituição pelo pai, que nunca visitou o filho, mas recebia frequentemente visitas da mãe. Ela faleceu em 2002, após isso, o marido envolveu-se com uma jovem trinta e quatro anos mais nova que ele.

Arthur Miller teve uma vida marcada por homenagens depois das primeiras décadas de carreira. Ganhou vários prêmios, como o prêmio espanhol “Príncipe das Astúrias”, mas não deixou jamais seu lado crítico. Recebeu uma homenagem na Turquia, mas não permaneceu para recebê-la, e em solidariedade ao seu colega Harold Pinter, que havia sido expulso por criticar a tortura. Miller morreu em dezembro de 2004 por insuficiência cardíaca (BIGSBY, 2008).

Arthur Miller influenciou muitos outros dramaturgos, sabe-se que pelo menos Aluizio Jorge de Andrade Franco, mais conhecido pelo nome artístico de Jorge Andrade foi um deles. A relação dos dois foi curta, mas decisiva, porque durante um curso nos Estados Unidos da América, Miller teria aconselhado Andrade nos rumos da sua escrita, segundo *Olhares* (2015, p.106), de Lajosy Silva.

O dramaturgo paulista nasceu em Barretos, em maio de 1922. Filho de cafeicultores, cursou a faculdade de Direito do Largo São Francisco, mas a abandonou e trabalhou por um tempo como fiscal na fazenda da família.

Jorge Andrade, insatisfeito com essa vida, inscreveu-se na Escola de Arte Dramática (EAD), depois de assistir a um espetáculo protagonizado pela sua futura amiga, Cacilda Becker, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Ela, inclusive, seria decisiva para os primeiros passos dele como dramaturgo (MAGALDI, 2004, p.228-229). Sua peça de estreia seria *A Moratória*, escrita em 1954, encenada pela primeira vez em 1955, e contou com a participação de Fernanda Montenegro.

A obra conquistou o Prêmio Saci, concedido pelo jornal *A Folha de São Paulo* aos melhores do cinema e teatro. Em seguida, vieram outras obras de sucesso, tais como: *Pedreira das Almas*, escrita em 1957, e encenada no ano seguinte; *Veredas da Salvação*, de 1964 (Enciclopédia Itaú Cultural).

O dramaturgo lançou um ciclo completo de peças que representa a formação da sociedade paulista. Um grupo de dez peças, nas quais Jorge Andrade entrelaçou personagens e a História de quatrocentos anos no Brasil. O ciclo seria assim organizado por peças como: *As Confrarias*, sobre o escasseamento das riquezas em Minas Gerais; *Pedreira das Almas* que retrata a decadência dos fazendeiros de café; *A Moratória*, sobre a Crise de 1929; *O telescópio*, obra que mostra os sobreviventes da recessão econômica de 1929; os excluídos permanentes em *Vereda da Salvação*; para mostrar o ambiente urbano na ordem seguinte do ciclo em *A Escada*, *Senhora na Boca do Lixo* e os *Ossos do Barão*; uma espécie de autobiografia em *Rasto Atrás* e encerra o ciclo com *O Sumidouro*.<sup>3</sup>

Depois de seu sucesso no teatro, Jorge Andrade trabalhou, escrevendo novelas para TV Tupi; em seguida, na Rede Bandeirantes. Dessa forma, suas peças foram adaptadas para televisão e cinema. Ele, no entanto, nunca abandonou os palcos definitivamente. Morreu de embolia pulmonar em março de 1984, na cidade de São Paulo.

---

<sup>3</sup> ANDRADE, Jorge. *A Moratória*. In: *Marta, a árvore e o relógio – ciclo completo*. Ed. Cintra, 2013.

## 1.2 AS OBRAS

*A Morte de um Caixeiro Viajante* (2009), de Arthur Miller, foi uma peça encenada em 1949. Ela tece uma crítica ao sonho americano por meio da figura paterna de Willy Loman, um caixeiro viajante. A peça inicia com a didascália<sup>4</sup> descritiva, uma característica própria do dramaturgo, da divisão de palco e de muitos elementos para encenação.

O cenário é composto por uma casa vazada, ou seja, é possível ver seu interior. O ambiente é descrito com dois quartos, um de Willy Loman e sua esposa Linda. O outro é dos filhos, o primogênito Biff Loman e o caçula Happy Loman. A casa ficcional conta com um pátio, que faz uma curva até o proscênio onde é o quintal. Nesse espaço acontecem as “imaginações” (termo utilizado por Miller) e cenas urbanas do protagonista. O dramaturgo estabelece linhas imaginárias para determinar o tempo em que as cenas ocorrem: à esquerda, as cenas do presente; à direita, as do passado (MILLER, 2009).

As ações ocorrem, muitas vezes, ao passado e presente, simultaneamente. Willy vive entre o agora e suas lembranças. Para deixar claro, a descrição das ações será de forma linear. Assim, o drama se desenrola a partir do jovem vendedor, caixeiro viajante, Willy Loman. Este é pai de dois meninos e vive em uma bela casa no subúrbio de Nova York.

Nesse ínterim, Willy sobrevive sustentando a família a partir das comissões de suas vendas, as quais lhe trouxeram conquistas como a casa e o carro, por ser um homem crente no trabalho duro. Um homem de palavra que coloca isso acima de um contrato assinado. O protagonista acredita que seus vários clientes também eram seus amigos, mais do que contatos de trabalho.

Dessa forma, Willy tinha a ilusão de ser um homem importante nas cidades onde fazia suas vendas. Ele esforçava-se para transmitir uma imagem de ser bem sucedido. E por isso, o caixeiro sempre incentivava seu primogênito a ser um rapaz popular. Então, o caçula Happy, por ficar à margem desses incentivos, sempre buscava ser como o primogênito, tanto para ser notado pelo pai, quanto pelo irmão.

Willy Loman teve oportunidade de ter uma vida diferente no Alasca com o irmão Ben, mas ele preferiu seguir a vida de vendedor, assim como o pai dele fora. O personagem tem como vizinho o empresário Charley, que o auxilia em pequenos empréstimos quando as vendas

---

<sup>4</sup> Didascálias são instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno: *indicações\** ou *rubricas\**. Informações retiradas do Dicionário de Teatro, de Patrice Parvis (2015).

vão mal. O empresário tem um filho chamado Bernard. O menino tem verdadeira admiração e estima por Biff Loman, filho mais velho do caixeiro, mesmo sendo mais inteligente.

Bernard desempenha papel importante no desenrolar do drama. Ele alerta a Biff sobre a iminência de uma reprovação escolar. Esse fato faz Biff ir atrás do pai e descobrir a amante desse. A infidelidade faz o primogênito refletir sobre tudo o que seu pai o ensinou, até aquele momento. Ele percebe como era injusta a situação da mãe vestindo trapos, enquanto a amante recebia roupas novas. A partir disso, Biff entende que seu pai vivia uma mentira.

Como consequência da decepção com o pai, Biff reprovou na escola e perdeu a bolsa universitária. Com efeito, optou por não contar sobre a traição a sua mãe. Desiludido e perdido, o jovem cometeu um furto e passou um tempo preso. Em liberdade, ele buscou caminhos diferentes daqueles projetados pelo pai.

Na linha do tempo presente, o drama apresenta um Willy Loman exausto, sem conseguir manter-se na realidade. O filho mais velho, ainda sem rumo, está de volta à casa dos pais. O filho mais novo, bem-sucedido, ainda mantém a admiração inabalável pelo irmão e o pai. Sua esposa sabe que as coisas não vão bem, mas mantém-se ao lado do marido. O vizinho Charley continua sendo um homem de sucesso financeiro, com um filho formado em direito, ambos não se opõem a ajudar os vizinhos.

A exaustão, os constantes conflitos com o primogênito e a sanidade oscilante vão gerando cada vez mais tensões para Willy. Ele torna-se cada vez mais agressivo e instável por conta da exaustão e da sanidade debilitada. Essa agressividade gera muitos embates entre pai e filho, conflitos amenizados por Linda, Happy e Charley.

Na peça, Miller intercala momentos do passado com o presente, mas também existem os “diálogos imaginários” de Willy, por exemplo, quando ele dialoga com o seu falecido irmão Ben. Este se tornou um homem bem decidido, ao ir para o Alasca procurar diamantes, já falecido. Por vezes, as aparições de Ben sugerem arrependimento do protagonista de não o ter acompanhado.

Em tom crescente, esse diálogo com o passado começa a sugerir a loucura da personagem principal. Ao se ver acuado pelo fracasso profissional e financeiro, ele decide tirar a própria vida para que a família seja beneficiada com a quitação da hipoteca da casa.

Em *A Moratória*, o drama tem como pano de fundo a queda da bolsa de Nova York, que afetou a indústria brasileira de café e os cafeicultores. Diante da crise, muitas fazendas perderam suas produções, uns fazendeiros perderam suas terras, outros tantos mantinham fé que o governo podia salvá-los com moratórias.

Assim como na peça de Arthur Miller, Jorge Andrade cria cenas que se intercalam entre o passado e o presente. O drama da família de Joaquim se passa em 1929 e em 1932. Ele é um barão do café, herdeiro de terras pertencente a várias gerações da família e tem dois filhos, Marcelo e Lucília.

Marcelo deveria ser o sucessor do pai nos negócios, mas nunca sentiu proximidade com a figura paterna e aproveita-se ao máximo do fato de terem dinheiro e posição social, para ter uma vida boêmia na cidade e próxima à fazenda. Lucília estuda um curso de costura na cidade, para desagrado de seu pai. Ela tem uma personalidade muito parecida com Joaquim, o que, por muitas vezes, será motivo de discussão com ele. A esposa de Joaquim, Helena, é uma mãe protetora e zelosa que tenta ajudar o marido na administração da fazenda.

Por conta da Crise de 1929 e da má administração da fazenda, Joaquim vê suas terras serem tomadas pelo banco. Em um movimento de solução, ele pede ajuda ao cunhado que já havia perdoado uma dívida anterior. Ao receber, além da negativa, uma atitude arrogante do cunhado evidenciou que havia perdoado empréstimo anterior, Joaquim o agridiu.

Passa-se o tempo e, em 1932, Joaquim e sua família vivem na casa de Elvira e dependem das doações da anfitriã. Esses dois fatos aumentam as inseguranças do patriarca e torna conflituosa a relação com os filhos. Joaquim passa de um homem ativo trabalhador a alguém dependente das circunstâncias. Marcelo vê-se obrigado a trabalhar, não suportando o fato dessa nova necessidade, ele começa a beber quase todos os dias. A mais determinada da família, Lucília, faz vestidos para vender, tornando-se praticamente a principal fonte de renda da família, visto que o irmão não poupa dinheiro e nem consegue ficar muito tempo em um emprego.

Em determinado tempo, todos sabem que a moratória não irá acontecer, mas escondem o quanto podem de Joaquim. Ele, ao saber da notícia, não tem uma reação desesperada, mas conformada. Lucília, porém, protesta, prefere o pai disposto a lutar, mas com tudo consumado, ele a tranquiliza. Em seguida, começa a pensar no que acontece na fazenda, com a rotina, as plantas e vai mergulhando em reminiscências; as vozes dos quatro vão se tornando murmúrios e as luzes do palco apagam-se (ANDRADE, 2013, pp.2861-5024).

### **1.3 A LITERATURA COMPARADA E MÉTODO**

Como é possível notar, *A Morte de um Caixeiro Viajante* (2009) e *A Moratória* (2013) dialogam e trazem temas semelhantes ao abordar a representação da figura paterna. A Literatura Comparada é a abordagem teórica utilizada para a análise das obras.

Sandra Nitrini, na apresentação de sua obra *Literatura Comparada* (2015), afirma ser impossível uma resposta definitiva sobre o que é Literatura Comparada. Estabelece que o acompanhamento de sua história traz a certeza de elos inquebráveis na política de relações internacionais, das suas relações entre várias culturas e de cooperação entre instituições universitárias.

Para entender a Literatura Comparada, há dois pensamentos lógicos a respeito. O primeiro é que ela teve um início com vários caminhos, do qual formou-se um todo teórico. O segundo é que, quando surgiu as literaturas de países diferentes, surgiu a necessidade de compará-las. Logo, ela teve inúmeras formas pelas quais se tentou organizar e fundamentar como disciplina (NITRINI, 2015, p. 19).

Em toda teoria nova, o início tem discordâncias quanto aos aspectos técnicos, metodológicos e quais são seus objetos de estudo. E mesmo com as variantes na trajetória da Literatura Comparada, entende-se que (NITRINI, 2015, p. 19):

[...] o que é literatura comparada? – o acompanhamento de sua história nos dá a certeza de seus elos inquebráveis com a política de relações internacionais, de relações entre diferentes estratos culturais de uma mesma comunidade, de relações entre comunidades distintas e até mesmo de relações nas próprias instituições universitárias. Enfim, literatura comparada e política entrelaçam-se desde suas origens (NITRINI, 2015, p. 16).

Sandra Nitrini explica o ambiente em que surge os estudos de literatura comparada. Os aspectos políticos das relações internacionais, muitas vezes, sobressaíram-se com a objetividade de estabelecer o método aplicável à Literatura Comparada. Tânia Franco Carvalhal, na obra *Literatura Comparada*, publicada em 2006, compara esse início da teoria com a Torre de Babel, mas esclarece sobre os objetivos dela:

Por outro lado, a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva) (CARVALHAL, 2006, p. 6).

Para Carvalhal, na literatura comparada, o método é a forma de achar semelhanças e diferenças entre as literaturas, usando a observação para desenvolver uma teoria, a fim de estabelecer pressupostos para chegar a uma premissa dedutiva do maior para o menor, em uma análise comparativa dos textos de diferentes autores.

A primeira publicação de um estudo comparativo ocorreu em uma coletânea de trechos selecionados por Noël e Laplace, em 1816, mas ainda não havia comparação efetiva entre obras. Depois, Abel-François Villemain divulgou a expressão literatura comparada através de vários termos, dentre eles, história comparada. Posteriormente, J.J Ampère cita em seu discurso um termo associado que seria história comparativa das artes e da literatura, o que tornou a literatura comparada parte da crítica literária (CARVALHAL, 2006, p.10).

Dessa maneira, pode-se utilizar a ideia: “Nada vive isolado, todo mundo empresta a todo mundo: este grande esforço de simpatias é universal e constante”. A sentença escrita por Philarete Chasle traduz um passo fundamental para unir literatura comparada, história literária e conciliar análises com aporte teórico de outras áreas do conhecimento (CARVALHAL, 2006, p.11).

A história da Literatura Comparada surgiu quando as ciências iniciaram um processo de análises comparativas. No século XIX, muitos cientistas encontravam-se para engrandecer e promover os avanços científicos. A Literatura não tardou a seguir o mesmo processo. Nesse período, ocorreu um encontro entre a escritora francesa Germaine de Staël, Goethe (precursor do romantismo alemão) e do crítico literário Sainte-Beuve, todos entusiastas desse processo de encontros entre escritores estrangeiros.

Como já mencionado, os franceses foram os primeiros a acolher a matéria com o rótulo geral de: Curso de Literatura Comparada. Não sem dificuldades, pois quando pensada como uma expressão, o raciocínio é simples a respeito do significado: literaturas serão comparadas. No plano das práticas, é bem diferente, como explica Tânia Franco Carvalhal:

No entanto, quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como "estudos literários comparados", percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação [...] denso bloco de trabalhos que examinam a migração de temas, motivos e mitos nas diversas literaturas, ou buscam referências de fontes e sinais de influências, encontramos outros que comparam obras pertencentes a um mesmo sistema literário ou investigam processos de estruturação das obras [...] (CARVALHAL, 2006, p.5).

A autora destaca nesse trecho a fragmentação das formas como se realizaram as pesquisas na literatura comparada. E como a falta de critérios claros expandiu os objetos ou os limitou, percebe-se que ela traz as informações de estudos sobre “estruturas das obras”, o que apesar de ser levado em conta nos estudos comparativos, não é o principal objetivo.

Aos poucos, muitos países sistematizaram a disciplina, no fim do século XIX e início do século XX. Isto é, na Alemanha, com Moriz Carrière, na Inglaterra com Hutcheson Macaulay, na Itália com De Sanctis, nos Estados Unidos da América com Irving Babbitt e em Portugal com Teófilo Braga. O que todos tinham em comum era a necessidade de unir História da Literatura, Literatura e Crítica Literária. Assim, o termo Literatura Geral era sinônimo de Literatura Comparada.

Dessa forma, três grandes escolas surgiram. A soviética, que tinha como grande expoente Victor Zhirmunsky. Ele postulava a literatura como produto da sociedade, preocupava-se em diferenciar relações características dos países soviéticos com as importações culturais, análise associada ao momento político da época. Essas grandes escolas surgem com diferentes abordagens e variam entre ideias nacionalistas.

A escola norte-americana admitia comparações entre literaturas nacionais, o que não ocorria na corrente francesa. Eles aliam seus pensamentos ao *new criticism*, corrente que separava o autor do texto, concentravam-se somente nos elementos textuais, outra distinção para com os franceses.

Na França, Fernand Baldensperger e Paul Hazard instituíram duas regras. A primeira regra era do contato direto e comprovado entre os autores e seus respectivos países. Esse processo incentiva os estudos sobre as influências de autores de países diferentes, tempo e espaço, dentre outros. A segunda, constituía-se a vincular os estudos comparativos à visão histórica dos autores, no intuito de comparar os diferentes movimentos literários.

Por sua vez, surge na França um dos primeiros textos fundamentais da Literatura Comparada, com Paul Van Tieghem. O teórico publicou em 1931 um manual intitulado *La littérature comparée*, que contém um capítulo onde o teórico expõe seus princípios e métodos.

Em *Literatura Comparada – História, Teoria e Crítica*, de 2015, Sandra Nitrini resume as principais ideias do comparatista francês: “O conceito de literatura comparada explicita-se, no livro de Paul Van Tieghem, como disciplina particular que se situa entre a história literária de uma nação e a história mais geral” (NITRINI, 2015, p. 24). Percebe-se, pela síntese das ideias expostas de Van Tieghem, porque ele desconsiderava a possibilidade de a teoria comparativa dissociar a Literatura da História.

Na obra *Literatura Comparada: textos fundadores* (1994), organizada por Tânia Franco Carvalhal e Eduardo F. Coutinho, uma série de traduções dos textos originais desses pensadores da literatura comparada foi trazida, para compreensão desses primeiros teóricos. Na tradução feita por Cleone Augusto Rodrigues, as principais ideias de Paul Van Tieghem foram expostas.

O teórico francês explica sua ideia para literatura comparada através de uma alegoria. Pede ao leitor que se imagine numa biblioteca, onde livros de vários letrados foram deixados. A este caberia selecionar títulos que lhe causassem interesse. Após a leitura dos títulos, ele poderia ler outras obras dos mesmos autores, ou outras relacionadas e depois retornaria a elas para uma segunda leitura.

O leitor passaria de uma leitura crua para uma leitura mais atenta. Numa leitura amadurecida, agora ele não seria mais um simples leitor, mas um pesquisador de fontes e influências:

Ao fim de algum tempo, se o seu espírito já está amadurecido, e se você tem certo interesse pelas coisas do intelecto, esta simples leitura não lhe basta mais. Você sentiu e se deleitou, sem mais; agora, desejaria ter tempo para refletir e julgar. Então, vai à cata de alguns dos volumes que havia separado como os mais interessantes. Compara tal romance, tal peça de teatro, tal poema a outros lidos no passado, e evocados pela memória; e constata preferências instintivas que logo procura justificar. Consigo mesmo, você critica a verossimilhança de tal cena, a justeza de tal ideia (TIEGHEM, 1994, p. 89).

Paul Van Tieghem explica que as leituras diversificadas tornaram esse leitor amadurecido e capaz de criar estudos sobre a comparação de um volume com outro de semelhanças e discrepâncias entre obras de vários escritores ou gêneros. O leitor “amadurecido” irá buscar uma compreensão das entrelinhas do texto. Compreendemos que tal movimento pode ser uma busca pelas intenções dos autores ou ainda a identificação de determinados personagens com a realidade social.

Dessa maneira, os níveis de leitura podem ser resumidos em: o primeiro nível, o “amante” de literaturas, guiado pela curiosidade, pela imaginação, pelo simples prazer. Para Tieghem, esse é o primeiro momento de qualquer pesquisa literária, o conhecer dos textos literários. Nesse sentido, o leitor não teria conhecimento total do texto, pois isso ocorrerá somente ao fim do processo de pesquisa; o segundo nível é a reflexão e o julgamento. No qual as comparações com outros objetos lidos, ocorrerá de forma bem superficial. O cuidado em observar e pensar as palavras, frases e trechos significativos também faz parte desse segundo

nível; o terceiro nível é a busca de críticas, ensaios, artigos sobre os autores lidos. O agora pesquisador deve coletar dados relacionados aos seus objetos, cuidando para que seu foco tenha especificidade; o quarto nível é a busca por reminiscências sobre o autor, suas ideologias nas obras e no período histórico no qual estão inseridos.

Segundo Tieghem, é nesse último nível que o pesquisador consegue desenvolver a compreensão das obras. Com efeito, ao compreender o meio (sociedade), tempo, o valor artístico das obras e seus autores como expressão literária, para qual sua pesquisa foi voltada:

Estudará sucessivamente as origens da obra, seja na carreira do próprio autor, seja fora dele: seus antecedentes, suas fontes, as influências que o ajudaram a nascer etc; sua gênese, isto é, as etapas sucessivas de sua formação, desde a primeira concepção, às vezes, longínqua, até o momento de sua publicação; seu conteúdo: fatos, ideias, sentimentos etc.; sua arte: composição, estilo, versificação; sua fortuna: sucesso junto ao público, recepção da crítica, reedições, influência, às vezes tardia (TIEGHEM, 1994, p. 92).

Dessa maneira, Paul Van Tieghem foi um dos primeiros a propor métodos para a Literatura Comparada (NITRINI, 2015). A visão dele busca entender os processos intrínsecos e extrínsecos da leitura. Percebe-se pela citação acima que, para ele, a análise comparativa deveria abarcar desde a origem da obra, seus autores, período histórico, sociedade, cultura e fortuna crítica.

#### **1.4 CONCEITOS DO PATRIARCADO, PATERNIDADE E MASCULINIDADES**

É em busca desse tipo de análise que o estudo aqui visa compreender as figuras paternas das peças *A Morte de um Caixeiro Viajante* (1949), de Arthur Miller e *A Moratória* (1955), de Jorge Andrade, isto é, como essas figuras estão inseridas no sistema patriarcal de sua época, como a paternidade apresenta-se nas personagens e como a masculinidade tóxica afeta as relações familiares.

Sendo assim, a partir dos estudos de Peter Stearns, interpreta-se uma linha histórica de como se estabeleceu essas relações de gênero. O autor descreve que o processo de transformação dos agrupamentos humanos, por volta de 12.000 a.e.c<sup>5</sup>, explicitou que as sociedades caçadoras e coletoras transformaram-se em sociedades agrícolas, e passaram a produtoras agrícolas de excedentes. A partir da produção de excedentes, essas sociedades

---

<sup>5</sup> Termo referente à denominação histórica: antes da Era comum.

também possuíam atividades não agrícolas como artesanato, religião e governo (STEARNS, 2018, p. 27-28).

Os fatos acima mencionados proporcionaram o surgimento de civilizações na Suméria, ao longo do rio Nilo, na África, do rio Indo e o Amarelo na Ásia. Diferindo-se das sociedades agrícolas, por possuírem governos formais, apoiando-se nas cidades. Mesmo que nem todos vivessem nelas, estimulavam o comércio e possuíam a escrita como facilitadora de atividades ligadas à burocracia e às relações comerciais. Além dessa organização social, essas civilizações diferenciavam-se nas formas de conduzir instituições (casamento, família, outros) e valores culturais, a fim de promover a aparência de união para o mundo exterior. Mesmo com grupos étnicos distintos, com diferentes idiomas, diversas religiões e pensamentos políticos divergentes, essas civilizações desejavam demonstrar unidade para manter poderes, como: território, comércio e influência (STEARNS, 2018, p. 28-29).

Todo esse desenvolvimento identitário e comercial trouxe para essas civilizações maiores capacidades de expansão e busca por contatos entre elas. Esses contatos extrapolaram os comerciais, culinários ou mesmo de artesanatos. Indubitavelmente, esses encontros permitiram que os sistemas culturais e as formas de conduzir instituições mudassem a partir das novas perspectivas. Dessa maneira, Peter Stearns esclarece que esses contatos não eram imediatos, pois estas civilizações se comunicavam com nômades e populações em seus arredores mais receptivas a estrangeiros (STEARNS, 2018, p. 29-31).

O autor descreve que, por volta de quatro mil anos antes da era comum, os mesopotâmicos, egípcios, chineses, gregos e romanos, das primeiras às civilizações clássicas, diferenciavam-se não só pela localização geográfica, como também tinham algo em comum, ou seja, a forma como tratavam as mulheres, dando domínio aos pais e maridos, porque seguiam um sistema patriarcal (STEARNS, 2018, p. 27).

Dentro da linearidade histórica apontada, pode-se compreender alguns momentos destacados pelo autor. O primeiro deles, quando as sociedades caçadoras e coletoras priorizavam a sobrevivência, constata-se que sua taxa de natalidade era baixa, as tarefas eram divididas igualmente entre os gêneros.

Outro momento é quando a agricultura se estabeleceu em alguns locais e essas importâncias de sobrevivência desempenhadas pelas mulheres mudaram, pois os homens ganharam importância e domínio em locais assim. Em outras palavras, homens desempenhavam mais funções agrícolas, a natalidade subiu, os deveres maternos ocuparam maior tempo, crianças ajudavam nas tarefas diárias, pois o risco de morte era menor, então os

homens ganharam mais importância social. Em contrapartida, as mulheres tiveram sua importância reduzida à maternidade e aos cuidados da prole, cenário perfeito para o crescimento e penetração do patriarcado (STEARNS, 2018, p. 31-32).

A ascensão e o aprofundamento dos sistemas patriarcais de relações de gênero formaram parte do mesmo processo que gerou economias agrícolas que substituíram a caça e a coleta e, depois, em muitas delas, um leque organizacional característico de civilizações. A agricultura e, depois, a civilização aprofundaram progressivamente as desigualdades entre homens e mulheres. Apesar disso, um ponto é crucial, e foi bem estabelecido durante o período inicial de civilização da história mundial: os sistemas patriarcais variaram muito, e os sistemas nunca foram de fato universais. A mesma ênfase na diversidade das instituições culturais e políticas globais que as civilizações forjaram em seus períodos de gestação aplicava-se às idéias (sic) sobre homens e mulheres e seus papéis (STEARNS, 2018, p.34).

O autor resume que as sociedades patriarcais são frutos dos mesmos processos econômicos das civilizações, isto a partir das organizações sociais geradas pelo advento da agricultura. Esses processos geraram as grandes desigualdades entre homens e mulheres, especificando que os contatos entre as civilizações não foram determinantes para tais desigualdades.

Peter Stearns destaca ainda que a opressão do patriarcado caiu sobre as mulheres, mas também trouxe definições sobre masculinidades aos homens, como deveriam assumir suas responsabilidades de dominantes. Isto é, não podiam ser sensíveis às necessidades femininas em público, deviam assumir posições militares, liderança, pela sobrevivência econômica da família e se fossem filhos mais velhos geralmente tinham poder total sobre a família (STEARNS, 2007, p. 34).

As relações conflituosas entre as figuras paternas e seus primogênitos nas peças estudadas podem se relacionar com as imposições de Willy e Joaquim para os filhos, quando eles definem como esses devem viver suas masculinidades, pois elas assim são impostas aos homens desde as antigas civilizações. Entre Willy e Biff Loman a tensão é construída a partir de uma infidelidade do patriarca, vista pelo filho como algo desestabilizador da figura do pai que o filho construiu. Com Joaquim e Marcelo o conflito é construído a partir da incapacidade de administração dos negócios da família, tornando a continuidade patriarcal comprometida.

Logo, a figura paterna está associada a essa estrutura de manutenção do patriarcado. Sócrates Nolasco traz o conceito estrutural social construído de paternidade. O autor dedica um

capítulo de sua obra *O mito da masculinidade*, de 1993, para estabelecer pressupostos importantes sobre paternidade, relevantes para o estudo das peças aqui analisadas.

A partir dos estudos de Sócrates Nolasco, pode-se compreender que a noção simples de paternidade está relacionada à descoberta racional entre sexo e reprodução do período paleolítico até a era Cristã (NOLASCO, 1993, p.157). A noção complexa passa por diversos estudos motivados pelos estudos do comportamento dos homens. Comportamento este mais afetado por essa mudança do homem para ser pai (NOLASCO, 1993, p.149).

Essa reformulação da figura do pai é estabelecida sobre as características de pais (gerações anteriores) ausentes e deixaram no inefável suas possíveis ligações afetivas com os filhos. Esse grupo de pais enxergava como fora dos limites essa relação afetiva e algo a mais do que as necessidades da família. O homem que agia dessa forma não era mal-visto, pelo contrário, pois fora imposta uma concepção normatizadora desse comportamento que gerou um impacto na vida de vários homens, algo que os pais das gerações posteriores também utilizaram para não terem proximidade com seus filhos. Portanto, a proposta de discutir a paternidade surge da necessidade de melhorar esse relacionamento para as próximas gerações (NOLASCO, 1993, p.149-150).

Sócrates Nolasco especifica alguns focos de discussão a respeito da paternidade. O primeiro deles é que a paternidade seria para o homem uma maneira de consolidação da masculinidade, isto é, a construção da identidade social do sujeito depende de ele ser masculino, homem e pai. Mesmo que isso sejam meras nomenclaturas, mas é o que norteia o comportamento esperado dos homens (NOLASCO, 1993, p.150-151).

A construção da identidade socialmente esperada de um homem forma um reforço duplo entre evidências do que seja masculino e as denominações de uma boa figura paterna que consolida autoridade e poder dos homens. Esses elementos formam uma crítica ao pai concebido pelo modelo divino reforçando uma série de contradições, observáveis no cotidiano de um pai provedor material, mas não afetivo, não interessado no convívio com os filhos (NOLASCO, 1993, p.151).

A imagem de um pai grandioso não deixou de ser popular, toda uma mídia moralizante foi construída para promover essa ideia (NOLASCO, 1993, p.152), o que se pode aplicar ao sonho americano seguido por Willy Loman, em *A Morte de um Caixeiro Viajante* (2009) e no poder dos barões do café, segundo as crenças de Joaquim em *A Moratória* (2013).

Acrescenta-se a ideia de Élisabeth Badinter<sup>6</sup> sobre o modelo de paternidade viril e de força que desaparece, para dar lugar ao homem de sucesso e com poder aquisitivo, ou seja, ele surge com a sociedade da segunda Revolução Industrial, perdurada até certo período da Segunda Guerra Mundial (BADINTER, 1993, p.89). Para Badinter, quando esse prestígio social e recursos financeiros acontecem, ocorre o distanciamento emocional entre pais e filhos. Logo, após a Revolução Industrial, a identificação entre a figura paterna e sua prole tornou-se cada vez mais difícil.

O estudo das obras sobre a ótica dos estudos dos homens, masculinidades e paternidades, é algo posterior ao tempo representado nas peças aqui estudadas. A análise por esse aporte teórico torna-se ainda mais complexo, dada a pluralidade de manifestações e variações comportamentais das masculinidades.

O fortalecimento do conceito de masculinidades pode ser visto como solidificação dos trabalhos de antropologia social e cultural. O avanço nas pesquisas histórico sociológicas sobre as masculinidades indica que não há um modelo masculino para todos os tempos ou regiões do mundo. Suas formas mudam durante a história e o que persiste é o domínio sobre as mulheres (BADINTER, 1993, p.27).

Em todas as civilizações, agrupamentos humanos, de um hemisfério ao outro, é possível verificar que as masculinidades são diferentes por causa da cultura e de como as sociedades se organizam. Em outros termos: “Não há necessidade de correr mundo para constatar a multiplicidade dos modelos masculinos. Nossa sociedade é um bom observatório para essa diversidade. A masculinidade difere segundo a época, mas também segundo a classe social, a ‘raça’ e a idade do homem” (BADINTER, 1993, p.28).

Ademais, para Élisabeth Badinter, os homens na sociedade ocidental são amostras suficientes por terem várias formas de criação, educação formal e hábitos de acordo com sua classe social, assim como a sociedade em que vivem. Em suma, trata com privilégios ou preconceito, de acordo com sua cor, e uma multiplicidade de tratamentos, porque decorre também consoante sua idade, influenciado pelas duas variáveis anteriores.

Élisabeth Badinter faz uma inversão da ideia de Simone de Beauvoir e afirma que um homem não nasce com essa definição, ele torna-se. Logo, a masculinidade não se ensina, ela é construída com o tempo. Essa construção é sempre em cima daquilo que não é feminino, desde a infância dos meninos (BADINTER, 1993, p.29-34).

---

<sup>6</sup> BADINTER, Élisabeth. *XY: Sobre a identidade masculina*. Ed. Nova Fronteira, 1993. Tradução. Maria Ignez Duque Estrada.

No estudo intitulado *Masculinidade hegemônica: repensando o conceito*, de 2013, realizado por Robert W. Connell e James W. Messerschmidt, publicado no periódico de Estudos Feministas da Universidade Federal de Santa Catarina, a ideia dessa masculinidade cresceu após relatórios sobre as desigualdades nas escolas australianas, sobretudo quando se discutiu a construção da masculinidade. Esse fato trouxe ao debate o termo: masculinidade hegemônica, essa denominação era uma maneira de expressar a experiência das múltiplas hierarquias de gêneros (CONNELL; MASSERSCHIMIDT, 2013, p.242).

A ideia de hegemonia vem de Antônio Gramsci, que postulou o conceito de hegemonia cultural, onde classes inteiras passavam por mudanças estruturais de mobilização e desmobilização, fator gerador da dominação ideológica. Nessa perspectiva, entendemos que a dificuldade, quando se trata da masculinidade hegemônica, está no fato de que o foco histórico de mudança em grande escala não faz parte do cerne das discussões (CONNELL; MASSERSCHIMIDT, 2013, p.243).

Dessa maneira, a hierarquia das masculinidades tornou-se muito mais plausível com o crescimento dos movimentos de liberação homossexual. A relação de preconceito e violência dos homens heterossexuais com os homens homossexuais, tornou possível estudos sobre a ambivalência dessa tensão com a masculinidade convencional e o patriarcado (CONNELL; MASSERSCHIMIDT, 2013, p.244). Interpreta-se que essa dupla valência é a fragilidade da construção de identidade masculina comum à maioria dos homens héteros que assim passam a ver na homossexualidade uma ameaça a sua normatividade.

A segunda valência seria que isso daria mais voz às ideias feministas. Isto é:

Homens que receberam os benefícios do patriarcado sem adotar uma versão forte da dominação masculina podem ser vistos como aqueles que adotaram uma cumplicidade masculina. Foi em relação a esse grupo, e com a complacência dentre as mulheres heterossexuais, que o conceito de hegemonia foi mais eficaz. A hegemonia não significava violência, apesar de poder ser sustentada pela força; significava ascendência alcançada através da cultura, das instituições e da persuasão (CONNELL; MASSERSCHIMIDT, 2013, p.245).

Muitos homens negam serem opressores das mulheres e de homens fora dos padrões de masculinidade socialmente aceita em seus meios, mas isso não os isenta, na verdade, torna-os cúmplices. Juntamente com esses homens permissivos, a masculinidade hegemônica existe também em mulheres com a mesma cumplicidade. Essa predominância aceita e permitida por

seus pares é exercida não só pela força física implícita, mas também pelas ideias culturalmente aceitas, pela forma como funcionam instituições como a família, por exemplo, e de certa forma, através de imposição moral.

Essa aceitação da masculinidade hegemônica, que diz muito sobre como os homens se comportam nas instituições e interações com outros homens e mulheres, relaciona-se à forma que a concepção deturpada de paternidade é constituída. A esse respeito, Sócrates Nolasco descreve que essa seria a principal dificuldade de um homem ao se tornar pai. O conflito de reconhecer que não ser ou ser bom pai advém da figura paterna que afetivamente não atendia suas expectativas. A necessidade de ser provedor, protetor ou mesmo herói trouxe a dificuldade do homem de não saber demonstrar amor ou mesmo de como receber essa afetividade (NOLASCO, 1993, p.152).

A compreensão desses estudos para análise dirigida às peças *A Morte de um Caixeiro Viajante* (2009) e *A Moratória* (2013), trará uma perspectiva nova sobre os personagens analisados. Observar Willy Loman e Joaquim como personagens que representaram arquétipos de um período histórico e das dificuldades da paternidade em uma transição social, como a Crise de 1929, tem o intuito de relacionar as dificuldades por eles encontradas, através das masculinidades próprias de seu tempo e como essas características inerentes afetaram as relações entre os personagens.

## **CAPÍTULO II – O PROTAGONISMO DOS HOMENS EM *A MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE*, DE ARTHUR MILLER, E *A MORATÓRIA*, DE JORGE ANDRADE**

Arthur Miller era um dramaturgo conhecido por expor problemas sociais de forma sutil, até escancará-los nas cenas finais de suas peças. Críticos literários como Raymond Williams e Iná Camargo Costa irão atribuir essa característica à influência de Henrik Ibsen. Segundo a obra *Tragédia moderna*, Miller faz a “revitalização” da tragédia liberal que tem por base o foco no indivíduo reconhecedor de sua derrota e dos limites para vitória (WILLIAMS, 2002, p.119).

Para compreender esse conceito diferente da tragédia clássica, Raymond Williams (2002) esclarece que as tragédias humanas chegam a nossas vidas a todo instante e em vários níveis da compreensão humana, seja nas obras literárias, seja no campo teórico ou no âmbito das problemáticas acadêmicas.

Segundo Raymond Williams, a palavra tragédia sofreu uma banalização por ser associada a toda falta de sorte ou duro golpe do destino por causa das escolhas dos indivíduos. Na tragédia moderna, trata-se da morte do homem comum, anônimo, um momento sem repercussão. Dessa forma, para ele, a tragédia clássica enfatiza a tradição do herói que luta contra seu destino, trazendo uma reflexão social sobre a vida (WILLIAMS, 2002, p. 29-31).

Para o teórico teatral, a primeira seria a experiência trágica. Já a segunda, vem a ser a tradição vinda da Europa de reconhecer a grandeza daqueles que nos antecederam. Logo, a tragédia europeia e a tragédia moderna advêm da experiência, trata-se da observação cotidiana de situações que se equipara aos dramas do conceito clássico (WILLIAMS, 2002, p. 29-31).

À primeira vista, essa argumentação de Raymond Williams parece ser uma diminuição do valor das tragédias modernas. Segundo o teórico, há uma pressão com o fito de que a tragédia tenha uma raiz na tradição greco-cristã para sua validação, mas o argumento conduz para o ponto de confluência dessas duas ideias de tradição. Essas reflexões são uma forma de revitalização da ideia de tragédia, visto que a sociedade necessita das tensões significantes do trágico, para liberação de impasses contemporâneos (WILLIAMS, 2002, pp.33-35).

Pode-se interpretar, a partir dos apontamentos de Raymond Williams, que a palavra tragédia foi levada a generalizações, sendo atribuída a qualquer tipo de situação penosa e relacionada à natureza humana. Apesar de parecer depreciar a tragédia moderna, Raymond Williams aponta que essa tragédia moderna traz uma forma mais atual, a qual o teatro tem a capacidade de criar situações dramáticas, com a mesma potência catártica e reflexiva para a

sociedade contemporânea<sup>7</sup>, isto é, causar o mesmo impacto no pensamento social que as tragédias clássicas causavam.

O ponto de vista de Raymond Williams pode ser esclarecido pelas ideias do artigo *Da tragédia ao trágico*, de 2001, de Glenn Warren Most. O classicista norte-americano afirma que as diferenças semânticas entre os conceitos de tragédia e trágico é mais complicada que a separação etimológica das duas palavras (MOST, 2001, p.20).

Glenn W. Most acrescenta ainda que com relação ao termo *tragikon*, do grego, seria a percepção de que o alto grau de adversidade está relacionado ao trágico teatral da Grécia, já que esse se preocupa em representar pessoas que querem exceder as regras humanas, aplicadas à maioria das pessoas. Mesmo que o termo grego não esteja se referindo ao gênero das tragédias teatrais, ele sugere que os eventos representados ali achavam estar indo além do que era possível (MOST, 2001, p.23).

As explicações de Raymond Williams e Glenn Warren Most, além de afinarem as percepções da tragédia, trazem a obra de Arthur Miller essa característica. O delírio de Willy Loman (nome elaborado como uma ironia do dramaturgo, pois pode ser associado a expressão Low man / homem devagar, baixo, inferior, fraco etc) é ultrapassar seus limites, ser um vendedor reconhecido e adorado por muitos após sua morte.

Em *Panorama do Rio Vermelho – ensaios sobre o teatro americano moderno*, Iná Camargo Costa revela que Miller considerava a tragédia grega como um “compromisso social”, isto é, uma ideia política, ao que a autora pondera apresentar-se como desfecho de tragédia nas peças *Todos eram meus filhos* (1947) e em *A Morte de um Caixeiro Viajante* (2009), ao passo que o conceito de catástrofe foi incorporado ao de tragédia (COSTA, 2001, p. 141-142).

Sobre *A Morte de um Caixeiro Viajante* (2009), de Arthur Miller, Iná Camargo Costa resume os problemas do sonho americano, através do caixeiro-viajante Willy Loman. A autora acredita que a sociedade americana capitalista, durante a explosão econômica de 1930, esmaga aqueles indivíduos possuidores somente da sua força de trabalho (COSTA, 2001, p.148).

O sonho americano é um conceito social no qual os Estados Unidos da América é um país onde as oportunidades de uma vida de sucesso e prosperidade estão ao alcance de todos (CHOMSKY, 2017, p.9-10).

Uma parte significativa do Sonho Americano tem a ver com mobilidade social: a pessoa nasce pobre, trabalha muito e enriquece. É a ideia de que é possível, para qualquer um, conseguir um bom emprego, comprar uma casa e

---

<sup>7</sup> A contemporaneidade começa após a Revolução Francesa.

um carro, bancar a educação dos filhos... [...] Tudo desmoronou. (CHOMSKY, 2017, p.9-10).

Noam Chomsky traz uma visão de como um cidadão americano ou estrangeiro enxerga os Estados Unidos da América. Um lugar onde se pode chegar sem nada e tornar-se rico após uma vida inteira de trabalho. Quando ele acrescenta “tudo desmoronou” de forma sucinta sem dizer como e quando, pode-se compreender que esse sonho falhou em todos os sentidos.

Nesse sentido, Willy Loman é um homem extremamente orgulhoso e de temperamento difícil. Ele não deixa a esposa se expressar, não respeita seu chefe, deprecia as opiniões de seus vizinhos e menospreza as escolhas dos filhos. Ao mesmo tempo, construiu para si a ilusão de que é um bom marido e funcionário, um vizinho amigável e, acima de tudo, um bom pai.

Jorge Andrade foi um dramaturgo que seguiu uma orientação de Arthur Miller, quando fez um curso nos Estados Unidos. O brasileiro foi aconselhado a escrever sobre as expectativas e realidades dos homens de sua terra (SILVA, 2015, p.106). Logo, sua forma de expor problemas sociais será bem semelhante ao do norte-americano.

O dramaturgo paulista tem uma vida associada à cafeicultura do Brasil, sendo sua própria família produtora de café. Sua peça de estreia abordou uma família afetada pela Crise de 1929 e pelas muitas promessas do governo da época que não foram cumpridas, fato este que prejudicou de grande maneira essas famílias (MAGALDI, 2004, p.228-229).

A queda da bolsa de Nova York, em 1929, foi um fator a mais no Brasil, já com uma crise de desemprego e queda no valor do principal produto de exportação provido pela cafeicultura. Nesse cenário, a política de revezamento entre governos paulistas e mineiros, conhecido como “política do café com leite”, estava abalada porque o presidente Washington Luís indicou Júlio Prestes para sucessão do cargo, o que quebrou a alternância do poder entre os dois estados, pois ele visava proteger o valor do café, que começava a dar sinais de desgaste econômico (PRIORE, 2017, p.69-72).

Os mineiros indicaram para presidente Getúlio Vargas, naquele momento o governador do Rio Grande do Sul. Mineiros, paraibanos e gaúchos formaram a Aliança Liberal. Somada a essa oposição descontente, havia também os militares. Das forças armadas, velhos inimigos se uniam contra o governo Washington Luís, com ideias que pareciam combater as oligarquias e querer anistia para militares revoltosos de 1922 e 1927. Ademais, o Rio Grande do Sul como fornecedor de arroz e carne cresceu durante a Grande Depressão, o que fortaleceu seus políticos. O revés veio com a derrota de Vargas nas eleições. Fortalecidos pelos militares, Getúlio Vargas

e seus apoiadores depuseram Washington Luís em 24 de outubro de 1930. Vargas assumiu o cargo em 03 de novembro do mesmo ano após algumas resistências (PRIORE, 2017, p.72-74).

Em *A Moratória* (1955), de Jorge Andrade, temos um drama com uma figura paterna como protagonista. Joaquim é um patriarca brasileiro daqueles cujos antepassados ajudaram a fundar cidades no interior de São Paulo. Ele é um cafeicultor que passa por dificuldades financeiras, entretanto, ainda mantém a arrogância, própria da elite brasileira.

Joaquim foi um homem criado para ser um provedor, para valorizar o nome de sua família e para regê-la com autoridade. Essas são coisas as quais ele não consegue cumprir. O nome da família, o poder e a influência que tinham no passado já não possuem mais o mesmo valor, após a perda da fazenda em 1932, já que a produção agrícola estava voltada totalmente na produção cafeeira. Com a crise da bolsa, o café deixou de ser prioridade na exportação, por ser um item supérfluo.

## 2.1 O HOMEM WILLY LOMAN

Através das descrições de Arthur Miller em *A Morte de um Caixeiro Viajante* ocorrer entre 1929 e 1938. As primeiras didascálias da peça dão esse parâmetro temporal, quando o dramaturgo descreveu o cenário. Nesse sentido, a casa de Willy Loman está entre cúpulas de prédios, o que demarca a expansão vertical ocorrida a partir de 1921 (CHOMSKY, 2017, p. 9), nas cidades de Nova York e Boston, nas quais Miller delimita as ações da peça.

Arthur Miller (2009) possibilita que o leitor enxergue, através da descrição, uma casa de aparência frágil, localizada entre os prédios da cidade, e acrescenta que ela representa um reflexo da personalidade sonhadora de Willy Loman. Nesse espaço, tem-se a primeira alusão ao aspecto do sonho americano, isto é, as conquistas materiais que o tornaram um homem parcialmente realizado diante da sociedade.

O sonho americano é o principal alvo da crítica social de Miller nessa obra, mas aliada a essa crítica, tem-se a personalidade de Willy Loman que moldou a masculinidade e a paternidade desse homem. O sonho americano é um conceito social que dita os padrões de comportamento dos norte-americanos. Sendo assim, em *The Epic Of America*, James Truslow Adams define o sonho americano como:

[...] aquele sonho de uma terra na qual a vida deve ser mais rica e plena para todos, com oportunidades para cada um, de acordo com suas capacidades e feitos. É um sonho de difícil interpretação para as classes altas europeias e muitos de nós mesmos nos abatemos e perdemos a confiança nele. Não é

apenas um sonho de carros motorizados e salários altos, mas um sonho de ordem social na qual cada homem e cada mulher pode ser apto a obter o mais pleno posto do qual é inerentemente capaz e a ser reconhecido pelos demais pelo que são, independentemente de circunstâncias fortuitas de nascimento ou posição<sup>8</sup> (ADAMS, 2011, online).

Percebe-se pelas palavras de Adams que essa visão da terra de oportunidade e riquezas foi se transformando com o passar dos anos. Sua ideia primordial era que o novo mundo se abria para os puritanos fundadores do país. No processo de independência, esse sonho adquiriu os ideais filosóficos iluministas, da liberdade, da igualdade e da justiça. No início do século XX, esse sonho foi revestido da ideia de prestígio social, aliado ao sucesso financeiro. O sonho americano sofreu algumas alterações, de acordo com as épocas, mas continua como um ideal norteador para muitos norte-americanos (CULLEM, 2003, p.4).

A ideia de sonho, desde a organização do cenário, não se deve só a uma alusão ao sonho americano, mas também busca demonstrar o estado mental de Willy Loman, um homem exausto, velho e com a sanidade comprometida. Sua senilidade o faz ter uma perspectiva melancólica e deprimida de sua vida:

Willy Loman, um caixeiro-viajante, entra pela direita, carregando duas grandes malas de amostras. A melodia de flauta continua. Ele ouve, mas não toma consciência dela. Tem mais de sessenta anos, vestido discretamente. Já ao atravessar o palco até a porta da casa sua exaustão é evidente. Ele destranca a porta, entra na cozinha e, aliviado, deposita as malas no chão, sente as palmas ardidas. Num suspiro ele deixa escapar algo como “Ai, ai, nossa, nossa!...” (MILLER, 2009, p.171).

A segunda didascália se ocupa da descrição física e emocional de Willy Loman, cujas vestes são discretas por estarem gastas. O aspecto físico descrito do caixeiro-viajante pode despertar o sentimento de piedade no leitor. Miller constrói a primeira imagem das consequências de se perseguir o sonho americano, pois Willy tornou-se um homem cansado e frustrado.

Segundo Peter Szondi, Miller se ocupou em criar um ambiente que retratasse uma vida de fracassos, revela que as ações estão divididas em temporalidades diferentes, ou seja, quando

---

<sup>8</sup> The American Dream is that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for everyone, with opportunity for each according to ability or achievement. It is a difficult dream for the European upper classes to interpret adequately, and too many of us ourselves have grown weary and mistrustful of it. It is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position (ADAMS, 2011, online).

os atores entram pela direita (presente) e pela esquerda (passado). Essa alternância de tempo mostra ao público um Willy atormentado pela fracassado de não realizar um projeto de vida, assim sente-se frustrado (SZONDI, 2001, p.171).

Nesse ínterim, Willy Loman inicia sua compreensão do que lhe restou, interpretando as palavras de Szondi (2001) entrega-se às reminiscências. Isto é: “WILLY Imagine. Trabalhar a vida inteira para comprar uma casa. Quando finalmente é o dono, não tem ninguém para morar nela” (MILLER, 2009, p.174). Ele foi um trabalhador que visou ter sua moradia, carro, família, riqueza o que não ocorreu. A casa é um grande espaço vazio, pois seus filhos não moram ali e só restam ele e a esposa.

Para o leitor entender a trajetória dessa derrocada do caixeiro, Miller começa a revelar o passado de Willy Loman. O caixeiro sempre projetou sobre si um sonho de sucesso, ainda que não soubesse como fazer isso acontecer; ao mesmo tempo, mediante tal ilusão, despertou o sentimento de culpa e fracasso em si e nos filhos.

Willy sempre falou do seu sucesso nas cidades, nas quais ele realizava vendas, e baseado em supostas inferioridades dos que o encontravam:

WILLY Não diga? Vou contar uma coisa para vocês, meninos. Não contem para ninguém. Um dia eu vou ter meu próprio negócio, e nunca mais vou ter de sair de casa.

HAPPY Igual o tio Charley, né?!

WILLY Maior que o do tio Charley! Porque o Charley não... escute. Ele é admirado, mas não tem... muito prestígio. [...] Conheci o prefeito de Providence [...] Ele falou: “bom dia!” e eu falei “linda cidade a sua, prefeito”. E aí ele tomou café comigo. Eu aí eu fui para Waterbury. Waterbury é uma cidade boa. Uma grande cidade de relógios, o famoso relógio de Waterbury. Fiz uma bela venda lá. E depois Boston. Boston é o berço da Revolução. Uma bela cidade. E uma ou duas outras cidades em Massachusetts, depois Portland e Bangor e de volta para casa (MILLER, 2009, p.186).

Willy considera-se melhor que Charley, pois sua percepção é que ele, por ser mais falante, brincalhão e simpático, tem vantagens sobre o vizinho. Ele acredita ter prestígio porque seu trabalho como caixeiro viajante permite que ele conheça outras pessoas, como o prefeito de Providence. Por sua vez, Charley é um cidadão pacato que não visa o prestígio ou fama. Ainda conforme o diálogo deles, é observado a pretensão de Loman abrir seu próprio negócio, algo que não se concretiza. Com o passar do tempo, tal fracasso é legitimado, a partir de empréstimos feitos com o vizinho que o caixeiro tanto acreditava.

Para Willy, sua notoriedade é maior que seus ganhos em termos de conquista. Seus ganhos interpessoais seriam maiores por sua personalidade cativante e o sucesso apenas pode ser medido pela exposição social. Seu negócio será maior do que o do vizinho por causa de um ilusório prestígio, quando a profissão de caixeiro parecia ter maior privilégio. Não percebe que quem toma café com o prefeito é ele, e não o contrário, pois, o gestor da cidade é quem detém o poder e seu prestígio advém dessa posição social, infinitamente superior a de um simples caixeiro viajante.

Essa ilusão do prestígio pode ser interpretada a partir dos apontamentos de Márcia Tiburi, que em *Delírio do poder* (2019), utiliza o delírio como forma de pensamento filosófico, isto é, como compreensão de aspectos sociais, com o objetivo de identificar uma mentalidade psicossocial, ou ainda, a sociedade como sonhadora coletiva e passível de viver loucuras em comum (TIBURI, 2019, p.26).

Esse delírio é parte da alienação do sistema econômico, sobretudo quando as pessoas criam uma imagem de si próprias porque não coadunam com a realidade. À medida que Willy entra em contato com as pessoas durante as viagens a trabalho, ele confunde gentileza com amizade, essa confusão o faz acreditar que é amigo de pessoas influentes, daí a ilusão de prestígio.

Porém, ele não enxerga que é um simples vendedor e que com o passar dos anos tornou-se obsoleto, o que de fato ocorre no final da peça. Em outros termos, é como um empregado de uma loja famosa e elitista que se imagina dono da mercadoria que vende, e por isso se sente superior por trabalhar em um estabelecimento frequentado por pessoas abastadas, quando, na verdade, sequer pode adquirir o que vende e ultrapassar os limites sociais que o separam das pessoas que atende.

A ilusão de ser superior agrega valores na classe trabalhadora de que ela pode se distinguir das demais, quando não passa de massa de manobra de uma elite que os explora (TIBURI, 2019, p.27). O fim do delírio acaba por revelar as mágoas e frustrações quando Willy não conseguiu ser o homem de sucesso que ele planejou ser. Em outras palavras, ser empregado e subalterno na meia idade é um risco para pessoas que se iludiram com o mundo corporativo, pois, os empregados apenas fazem parte de um sistema de exploração para enriquecer seus empregadores e nada mais. Isso é evidente quando ele se compara a uma laranja que foi chupada e está apenas no bagaço, possível de ser jogada fora.

Miller sugere dois arquétipos comuns no imaginário do sonho americano, através de Willy: o vendedor e o desbravador. O primeiro pressupõe o contato imediato com outras

pessoas e sua capacidade de convencer as mesmas a adquirirem algo que até não precisem. O último, caminha para o desconhecido em um projeto que não oferece recompensas imediatas, além de ser um solitário que não deve temer o que não conhece.

Essa sugestão é feita por dois personagens que aparecem nas reminiscências do caixeiro, representando os dois tipos, respectivamente: o primeiro é o vendedor Dave Singleman e seu referencial profissional; o segundo é seu irmão Ben que se aventurou em florestas e minas. Ambos são homens que percorreram lugares e foram bem-sucedidos.

Dave Singleman simboliza para Willy o sucesso dentro da sua escolha profissional, pois, é um homem que vendeu muito, fundou um império de vendas, além de ser reverenciado por onde ia. Teve um funeral com inúmeras pessoas dizendo adeus a ele. Miller constrói aqui uma grande ironia, desde a escolha do sobrenome da personagem, o que significa homem solitário ou singular/único, numa tradução livre.

Ser desbravador é um projeto a longo prazo, cuja possibilidade de sucesso pode não se materializar de forma imediata, por depender de fatores variáveis. Ao contrário de Ben, Willy é dependente do ambiente doméstico, de uma esposa que cuida dele e da família, enquanto persegue seus sonhos como o de ser maior caixeiro viajante de sua empresa. Além disso, ele se torna pai de dois rapazes, homens que devem ser continuidade dos seus projetos de sucesso, embora esse “sucesso” fosse apenas descrito por frases feitas, comuns a um vendedor que vende a si próprio como modelo para a família e sua comunidade. Em suma, nisto se observa as obviedades ensinadas para ganhar dinheiro em pouco tempo.

Ostentar o sucesso social é essencial para que esse homem venda a sua realização como sonho para outros homens, como produto de si mesmo, mesmo que isto signifique que, para alcançar seus sonhos, tal conquista possa ser abstrata e esconder todos os insucessos.

Esse é um movimento constante na peça, presente e reminiscências. Por vezes, misturam-se como o diálogo a seguir evidencia:

*Tio Ben [...] Ele entra exatamente quando Willy fala.*

WILLY Eu estou morrendo de cansaço, Ben.

*Ouve-se a música de Ben. Ben olha tudo em volta.*

CHARLEY Bom. Continue jogando. Vai dormir melhor. Você me chamou de Ben? (MILLER, 2009, p.196)

Willy está jogando cartas com Charley, quando de repente o seu irmão surge como reminiscência, misturando presente e passado. Seu irmão é uma parte do passado que tem vários

significados para ele. Representa uma figura paterna perdida, as chances de ter um futuro de sucesso e o exemplo de masculinidade.

De acordo com Szondi, “é fruto da constante alternância entre fato atual com aquilo que traz um conjunto de lembranças pessoais (emoções, sentimentos e traumas) ao fato passado recordado, um princípio formal épico”. Szondi alerta que muitas vezes as frustrações de Willy tornam-se uma forma do caixeiro reviver suas memórias e tentar viver nelas (SZONDI, 2001, p.174). Logo, percebe-se de tal premissa que o fator mais preponderante para a masculinidade de Willy é seu narcisismo, pois, ele alimenta indivíduos incapazes de fazer uma autocrítica, fazendo-os crer na sua vivência como um ideal de normalidade (TIBURI, 2019). Nesse sentido, na peça, Willy nunca deixa claro como esse Singleman se tornou essa celebridade das vendas, haja vista que o sucesso é o único objetivo e meta, os meios sempre foram subjetivos e obscuros, assim os passos a serem alcançados não ficam descritos.

Ele descreve o funeral do caixeiro mais velho da seguinte maneira:

WILLY [...] conheci um vendedor na Parker House. O nome dele era Dave Singleman. E ele tinha oitenta e quatro anos e espalhava mercadorias por trinta e um estados. E o velho Dave, ele ia para o quarto dele, está entendendo?, calçava o chinelo de veludo verde, não esqueço nunca, pegava o telefone, falava com compradores e sem sair nunca no quarto, aos oitenta e quatro anos ele ganhava a vida. E quando eu vi isso eu entendi que a carreira de vendas era a melhor que se podia querer. Por que o que pode dar mais satisfação do que ser capaz, aos oitenta e quatro anos de idade, de ir a vinte ou trinta cidades diferentes, pegar o telefone e ser lembrado, querido, ajudado por tanta gente diferente? (MILLER, 2009, p. 222).

Através das palavras acima, interpreta-se que, a partir desse delírio narcísico social, a personalidade de Willy Loman passa a ser construída. Esse fato molda sua masculinidade e paternidade. A partir disso, o patriarca tentará sempre apresentar-se como um homem de sucesso e prestígio social, através de histórias contadas por ele mesmo. A forma como ele conta sua popularidade faz parecer como se as pessoas que ele conhece durante suas viagens existissem apenas para exaltar seu sucesso.

Sendo assim, o caixeiro constrói toda sua vida na ilusão de sucesso. Fala-se de ilusão porque, no fundo, ele é um homem inseguro em suas capacidades. Isso fica muito evidente no diálogo a seguir:

LINDA Por quê? Por que haveriam de rir de você? Não fale assim, Willy.

*Willy avança até a beira do palco. Linda entra na cozinha e começa a acerzir meias.*

[...] LINDA Mas você está se dando tão bem, Willy. De setenta a cem dólares por semana.

WILLY Mas tenho que trabalhar dez, doze horas por dia. Outros... não sei... é mais fácil para eles. Não sei por quê... não consigo me controlar... eu falo demais. O sujeito tem que chegar com poucas palavras. E respeitam ele.

LINDA Você não fala demais, você só é animado.

WILLY (*sorri*) Bom, quer dizer, que se dane, a vida é curta, umas boas piadas. (*para si mesmo*) Eu faço muita piada! (*o sorriso desaparece*) (MILLER, 2009, pp.189-190).

O personagem faz novamente o movimento de refletir sobre si e recuar com uma desculpa sem fundamento. Através da incapacidade de encarar seus erros, Miller demonstra como Willy conseguiu passar uma vida inteira mentindo para si. Ele não percebe que, ao não mudar sua postura, continua trabalhando o dobro que outros vendedores. Também não percebe que esconde suas inseguranças com o humor por fazer piadas demais, na ânsia de ser popular e interagir com pessoas, sem que isso resulte em vendas reais.

Além disso, ele se sente inseguro em razão de sua aparência: “Eu sou gordo. Eu pareço... pareço meio bobo, Linda [...]” (MILLER, 2009, p.190). Por isso, ele se torna um homem falastrão e de pouca atitude. Quando contestado por outros, torna-se violento e cruel. Para Badinter (1993, p.22), “essa agressividade é fruto da não aceitação da passividade, da incapacidade de se ver como alguém comum que não inspira conquista e sucesso.” Willy afunda-se nessa autoafirmação que lhe causa uma imagem contrária da pretendida por ele, pois as pessoas passam a evitá-lo, tornando-se um vendedor velho e excêntrico, preso ao passado de uma popularidade que apenas existiu na sua mente.

### 2.1.1 Willy e Linda: o provedor e modelo da esposa dedicada

Linda Loman é uma mulher dedicada ao marido e aos filhos, como comprova suas ações durante a peça, tanto nas lembranças do marido quanto no presente. É uma mulher abnegada, preceito importante para o núcleo familiar que deixa todo o protagonismo do marido dominar o ambiente doméstico. Ela se torna um escudo para Willy, sendo muitas vezes dura com os filhos pela maneira como tratam o pai. A personagem é inserida na peça através da didascália de descrição de Willy Loman:

[...] Linda, sua mulher, mexe-se na cama ao lado [...] mais que amá-lo, como se a natureza volátil, o temperamento, os sonhos imensos e as pequenas crueldades de seu marido servissem apenas como duros lembretes dos

turbulentos desejos que vivem dentro dele, desejos que são também dela, embora não tenha o temperamento para manifestá-los e perseguir até o fim (MILLER, 2009, p.172).

Miller não a descreve em detalhes, isto é, não separa uma didascália apenas para ela, mesmo sendo pivô de diálogos decisivos entre o caixeiro e seu filho mais velho. Pode-se interpretar que Linda Loman faz parte do cenário da vida de Willy, como se o seu papel fosse de apoiar o marido, mesmo que para isso estivesse se apagando.

De fato, Linda também se torna a única pessoa capaz de ouvir Willy, sem questioná-lo:

WILLY (perplexo) Eu estava dirigindo, sabe? E estava bem. Ia olhando a paisagem. [...] E de repente estava saindo da estrada! Imagine você, eu esqueci completamente que estava dirigindo. Se tivesse ido para o outro lado, por cima da faixa branca, podia ter matado alguém. Então, dei partida outra vez... e cinco minutos depois estava sonhando de novo e quase... (aperta os olhos com os dois dedos) Eu penso cada coisa, cada coisa estranha... (MILLER, 2009, p.173).

A fala de Willy denuncia mais elementos da sua instabilidade emocional, pois, está aos poucos se tornando uma ameaça para si próprio e para aqueles próximos a ele. O que traz à tona o comportamento, como, por exemplo: “violento” como socar objetos, levantar-se e afastar-se de forma ríspida de Linda. Enfim, ele pratica “pequenas crueldades”, ou seja, quando não permite que ela fale ou dê sua opinião sobre os assuntos discutidos entre o marido e os filhos e a diminui por ser o “homem da casa”.

Ademais, quanto ao comportamento de Linda Loman, em aceitar as atitudes, por vezes, cruéis do marido, entende-se que os dominados convertem seus comportamentos e atos para aceitarem a agressão psicológica, quando são conduzidos nessa estruturação de dominação, como é possível verificar a partir de Bourdieu (2012, p.37-39).

Como afirma Michelle Perrot, existe uma “gama de violências exercidas sobre as mulheres, ao mesmo tempo variada e repetitiva. O que muda é o olhar lançado sobre elas, o limiar de tolerância da sociedade e o das mulheres, a história de sua queixa” (PERROT, 2007, p.76). As violências contra a mulher existem e persistem no tempo, porque foram assimiladas e aceitas no contexto patriarcal como algo normal. Segundo esse raciocínio, o homem deve ser o provedor e a mulher se torna sua dependente e deve aceitar qualquer imposição, violência física, verbal ou comportamental.

A subordinação feminina não deixa de existir nem mesmo quando a mulher passa a trabalhar fora e a ajudar no orçamento doméstico, porque ela ainda é a esposa que cozinha, limpa a casa e acompanha os deveres dos filhos, em uma espécie de terceiro turno após o trabalho. Se o marido realizasse alguma tarefa doméstica, ele estaria apenas ajudando e sendo um homem caridoso; na verdade, deveria tais deveres ser uma obrigação compartilhada entre o casal.

O contexto patriarcal no qual a personagem Linda está inserida, torna-se mais nítido a cada passagem, onde sua voz é contestada pelo esposo:

LINDA [...] Willy, meu bem, hoje comprei um queijo novo, tipo americano. É cremoso.

WILLY Por que você compra queijo americano se eu gosto de suíço?

LINDA Achei que você ia querer variar...

WILLY Não gosto de variar! Quero queijo suíço. Por que eu tenho que ser sempre contrariado?

LINDA (*com um riso disfarçado*) Achei que seria uma surpresa (MILLER, 2009, p.175).

Willy é intolerante com mudanças, aliás, ele passa a peça inteira contestando as transformações de sua realidade, possui pensamento obtuso e incapaz de ouvir os outros. Afinal, acredita ser destinado à grandeza, ao sucesso e à prosperidade, ao passo que Linda tenta sempre ser uma voz de consolo, para proteger o marido dele mesmo. A voz dela é sempre silenciada por ele de forma rude, a todo tempo.

Michelle Perrot (2007, p.109) situa o trabalho doméstico das mulheres como imprescindível para a sociedade, porque sempre ocorreu de forma não remunerada e muito menos reconhecida, mas esses dois fatos também são uma marca representativa, ligada à figura da mulher:

O trabalho doméstico resiste às evoluções igualitárias. Praticamente, nesse trabalho, as tarefas não são compartilhadas entre homens e mulheres. Ele é invisível, fluido, elástico. É um trabalho físico, que depende do corpo, pouco qualificado e pouco mecanizado apesar das mudanças contemporâneas. O pano, a pá, a vassoura, o esfregão continuam a ser os seus instrumentos mais constantes. É um trabalho que parece continuar o mesmo desde a origem dos tempos, da noite das cavernas à alvorada dos conjuntos habitacionais. No entanto, ele muda, em suas práticas e em seus agentes (PERROT, 2007, p.115).

Ainda em Michelle Perrot (2007, pp.111-114), essa observação “traz a reflexão que mesmo com as várias mudanças no papel das mulheres no mundo contemporâneo, como a participação delas no mercado de trabalho e até mesmo na política. Ainda são vistas como trabalhadoras domésticas.” A autora explica também em sua obra que a dona de casa é o modelo da boa educação, tornando-se uma obsessão dos homens e uma busca para algumas mulheres. Linda é um exemplo de como o trabalho doméstico, com essa figura quase escrava da esposa e da mãe, resiste, pois, no período que se passa a peça, muitas mulheres já estavam no mercado de trabalho.

Além disso, Michelle Perrot (2007, p.115) descreve a “mulher do carpinteiro de Paris”. Esse modelo de dona de casa será aquele que se dedica à limpeza, lavagem das roupas, alimentação, gerencia as finanças domésticas, ganha um dinheiro lavando roupa ou fazendo outros serviços domésticos para vizinhas e congratula-se por isso.

Essa descrição abrange grande parte da percepção que se tem de Linda Loman, a exceção de algumas características, ela é uma expressão da mulher no século XX descrita por Michele Perrot. Linda é descrita como uma mulher alegre, mas atenta ao temperamento do marido para exercer um comportamento mais reservado, diante do momento emocional de Willy (MILLER, 2009, p.172).

Leandro da Silva Lunz (2017) resume bem o pensamento de Michelle Perrot, quando afirma: “[...] papéis que deveriam ser executados por cada ator, a vida conjugal caracterizava-se por uma relação entre o senhor e a serva, o significativo e a insignificante, o visível e a invisível” (LUNZ, 2017, p.715). A partir dessa exposição, percebe-se que a mulher como dona de casa é desconsiderada como alguém significativa. Linda Loman é relegada a esse papel de insignificância por parte do marido.

Dessa forma, o protagonista impõe seu pensamento, mesmo quando sua esposa tem bons argumentos. Ele se sente revoltado com o crescimento populacional e com a expansão de áreas prediais para moradia. Quando Linda argumenta: “Bom, afinal as pessoas têm que morarem em algum lugar” e ele expressa toda sua revolta numa fala carregada de preconceito:

WILLY Tem mais gente! É isso que está acabando com este país! A população está ficando descontrolada. A competição é uma loucura! Sinta o fedor desse prédio de apartamento! E outro ali do outro lado... Como dá para fazer queijo cremoso? (MILLER, 2009, pp.175-176).

Arthur Miller utiliza uma xenofobia incutida na mentalidade do norte-americano médio. Um processo de percepção desenvolvida ao longo dos séculos da história americana que culminou na chegada de uma população pobre atraída pela terra de oportunidades. Willy é o retrato desse preconceito, no auge da imigração nos Estados Unidos da América (SILVA, J, 2013, p.10)<sup>9</sup>. Quando ele fala do fedor, interpreta-se que não se refere ao prédio, mas às pessoas que ali vivem. Ao retornar para implicância com o queijo, o produto é novo e isto significa mudança. Dessa forma, ele reforça sua contrariedade com o aumento da competitividade e a possibilidade de imigrantes estarem ocupando lugares, teoricamente pertencentes aos nascidos na América do Norte.

Willy Loman é um homem que esconde suas inseguranças no humor e no temperamento cruel com as palavras. Sua esposa Linda geralmente é o alvo dessas crueldades, sempre aliviadas com desculpas e elogios, como nos diálogos a seguir:

WILLY (volta-se para Linda, culpado) Você não está preocupada comigo, não é, meu amor?

[...]

LINDA Você está com muita coisa na cabeça.

WILLY Você é minha base e o meu apoio, Linda.

LINDA Tente relaxar, meu bem. Você faz tempestade em copo-d'água (MILLER, 2009, p.176).

O diálogo sobre ela ser a base da vida dele, reforça o comportamento abusivo normalizado pela sociedade da época, onde ele silenciou suas ideias sobre as pessoas dos prédios ao redor e as propostas de negócios dos filhos. Linda, por estar submissa e acostumada aos rompantes do marido, nem esboça mais qualquer sinal de mágoa; pelo contrário, tende a remediar com justificativas variadas. Ela também sabe que ele não vai bem de saúde e isso é mais um motivo para ela não reagir aos rompantes dele. Ao receber apoio dela, ele começa a lembrar com remorso de sua amante em Boston:

[...] *Linda entra na cozinha e começa a cerzir meias.* [...]

WILLY (*com grande sentimento*) Você é a melhor mulher do mundo, Linda, uma grande companheira, sabia disso? Viajando... viajando, eu às vezes tenho vontade de te agarrar e beijar até matar. [...] Porque eu fico tão sozinho... principalmente quando os negócios vão mal e não tem ninguém para conversar. Fico sentindo que nunca mais vou vender nada, que não vou ganhar a vida para você [...] Tem tanta coisa que quero fazer por...

---

<sup>9</sup> Em *A história das políticas migratórias dos Estados Unidos*, de João Carlos Jarochinski Silva.

MULHER Por mim? Você não me escolheu, Willy, eu escolhi você. [...] (*dá-lhe um tapinha e ri*) Você me mata, Willy! (*ele a agarra de repente e a beija rudemente*) Você me mata. **E obrigada pelas meias**. Eu adoro ter um monte de meias. Bom, boa noite (MILLER, 2009, pp.190-191, grifo nosso).

Pondera-se que os diálogos acima demonstram a contradição das afirmativas de amor por parte de Willy. A primeira linha da citação traz a informação de que Linda está consertando suas meias, enquanto a amante recebe meias novas. A citação torna o silenciamento de Linda, por parte de Willy, ainda mais cruel. O caixeiro exige dela o comportamento da boa conduta, da mulher com o corpo e a moral do viver feminino. Para a sociedade patriarcal, a mulher passa por momentos como filha, pretendente, esposa, mãe de família e de todas elas espera-se a forma certa de vestir, caminhar, mover-se nos mínimos gestos, até como e para onde olhar (BOURDIEU, 2012, p.37).

Linda sustenta o casamento, cuidando das finanças e dos filhos, como “a mulher do carpinteiro de Paris” (PERROT, 2007, p.115-116), ou seja, restrita ao lar e submissa ao marido ausente por causa do trabalho e, algumas vezes, torna-se uma substituta da mãe do companheiro. A amante representa sua figura oposta: trabalha fora de casa e aventura-se com os homens de sua escolha.

Outro aspecto é que Miller expõe o quanto esse provedor é contraditório e hipócrita. Willy se considera honrado, um homem de palavra, por ser casado, jurou fidelidade, honra sua esposa. A contradição dele está em não cumprir sua palavra, coisa que ele tanto preza nas outras pessoas. Em outras palavras, existe a hipocrisia no fato de ele exigir isso dos outros e não de si mesmo. Loman é um homem de muita eloquência e oratória, mas que não vive nada do que diz. Essas características, aliadas ao conceito patriarcal de que os homens tudo podem, explicam seu comportamento tóxico e hegemônico (CONNELL, 2013, p. 252).

Logo, a submissão de Linda Loman por seu marido é tão grande que isto a tornará uma mulher dura com os filhos. Biff será o alvo principal de sua crítica. Como pode-se observar nos diálogos a seguir:

LINDA Biff, meu bem, se você não tem amor por ele, então não pode ter amor por mim.

BIFF Claro que tenho, mãe.

LINDA Não. Você não pode vir só me ver, porque eu amo seu pai. (com uma ameaça, mas só ameaça, de lágrimas) Ele é o homem mais querido do mundo para mim e não vou deixar que ninguém faça ele se sentir indesejado, deprimido, triste. Você tem de resolver agora, meu amor, não dá para ficar escapando mais. Ou ele é seu pai e você tem respeito por ele ou então não

pode mais vir aqui. Eu sei que ele não é fácil... ninguém sabe melhor do que eu...mas...

[...] BIFF Pare de desculpar o papai! Ele sempre, sempre usa você feito um pano de chão. Nunca teve nem um pingo de respeito por você (MILLER, 2009, p. 204).

Linda diz amar o marido acima dos filhos, mas sua submissão a ele passou a ter um comportamento quase simbiótico, pois as dores dele são dela. Representa um comportamento colocado como aceito pelas imposições sociais, vista como senso prático, quase uma crença. Uma violência simbólica que não pode ser vista como reducionismo, mas como algo de efeitos reais (BOURDIEU, 2012, p.45-46). Para elas, é uma incessante coação de como se vestir, de gestos e atitudes que sempre remetem-nas características de menina, mulher e esposa. Toda essa coação leva as mulheres, assim estruturadas, a proteger os homens inculcados a exercerem sua dominação.

Ademais, tem-se a percepção de que toda a insatisfação de Biff é com o pai, não com a mãe. Ela defende o marido, dizendo que o amor do filho por ela não é verdadeiro se ele não ama o pai, ou seja, uma ofensa a Willy é uma ofensa a ela. Esse poder de Willy sobre ela será a única defesa dele, que em grande parte da peça, todas as vezes, aparece quando os filhos o confrontam.

Quando Willy sugere que pretende se suicidar, Linda não tem alternativa, a não ser contar para os filhos:

LINDA Eu... eu fiquei com vergonha. Como posso falar disso com ele? Todo dia eu desço e tiro o caninho de borracha. Mas quando ele volta para casa, ponho de volta no lugar. Como eu posso ofender seu pai desse jeito? Não sei o que fazer. Vivo um dia depois do outro, meninos. Estou dizendo, sei tudo o que passa pela cabeça dele. Parece uma coisa antiga e boba, mas posso jurar que a vida dele inteira foi dedicada a vocês e vocês dão as costas para ele. (*ela se curva na cadeira, chorando, com o rosto escondido nas mãos*) Biff, juro por Deus! Biff, a vida dele está nas suas mãos! (MILLER, 2009, p. 208).

Nesse trecho, Linda conta para os filhos que o marido pensa em se matar com gás do aquecedor. Sua submissão não permite que ela o questione, nem que o confronte, pois perguntar sobre as intenções dele, seria ofender e provavelmente ele teria uma reação violenta se fosse questionado.

Raymond Williams apresenta de forma muito clara a diferença entre o herói na tragédia clássica e a vítima na tragédia moderna. O herói na tragédia grega está exposto a um destino,

tudo que o atinge está alheio as suas forças e escolhas. Tudo que o afeta é externo. Somente através da psicologia é que a olhar torna-se crítico. O homem da tragédia liberal é um homem no limite de seus poderes, e busca fugir da derrota e é derrotado por essa mesma resistência (WILLIAMS, 2002, p.119-120).

Esse movimento de resistência e implosão é construído com maestria ao ter o presente e o passado de Willy Loman representado em cena. Arthur Miller mostra seu personagem como um homem vivido, que buscou realizações, conseguiu alcançar algumas, mas agora está mergulhado em reminiscências destruidoras de suas forças.

Por isso, o suicídio de Willy Loman representa não uma libertação, mas uma maneira de ele fugir de suas responsabilidades, contudo sem prejudicar sua família, que receberá o seguro de sua morte “acidental”. A forma como o caixeiro morre é o reconhecimento da derrota do homem incapaz de superar as adversidades da vida que se acovarda, fugindo através da morte, auto infligida. Mesmo tendo feito isso pelo dinheiro do seguro, a fim de que os filhos pudessem prosperar, interpreta-se que ele foi esmagado pelas regras da tragédia humana (WILLIAMS, 2002, p.119).

Biff Loman percebe o absurdo dessa situação de não poder falar, já que ele não aceita e contesta as atitudes do pai. Um momento marcante dessa contestação pode ser observado nos diálogos a seguir:

BIFF [...] Eu quero começar um negócio, então quem sabe consigo fazer ele se interessar.

LINDA Não é ótimo?

WILLY Não interrompa. O que tem de ótimo nisso? Tem cinquenta homens na cidade de Nova York com quem ele pode contar.

[...] BIFF Eu vou falar com Oliver amanhã. Hap, se a gente conseguir...

LINDA Parece que as coisas estão começando...

WILLY (*loucamente animado, para Linda*) Pare de interromper!

[...] LINDA Ele adorava você!

WILLY (*para Linda*) Você pode parar?

[...] LINDA Oliver sempre teve a melhor impressão dele...

WILLY Vai me deixar falar?

BIFF Não grite com ela, pai, tá bom?

WILLY (*zangado*) Eu estava falando, não estava?

BIFF Não gosto que o senhor grite com ela toda hora, e só estou dizendo isso, mais nada.

WILLY Como assim? Você que manda nesta casa?

LINDA Willy...

WILLY (*vira-se para Linda*) Não fique do lado dele o tempo todo, droga!

BIFF (*furioso*) Pare de gritar com ela! (MILLER, 2009, p. 212).

Na interlocução, Biff procura o pai, pois pretende abrir um negócio em parceria com um antigo chefe. Essa é sua ideia para aproximar-se do pai, fazer as pazes. Ademais, um pedido de sua mãe o alertou sobre os pensamentos suicidas do marido e de como ele sente falta dos filhos, principalmente de Biff. No entanto, Willy é impaciente com Linda e grita para ela ficar de boca fechada, todas as vezes que ela tenta participar de alguma conversa. Essa atitude irrita Biff a ponto de ele esquecer a promessa de respeitar o pai.

A irritação dele também é um aspecto importante do quanto é parecido com o pai e descontrola-se com o caixeiro quando o vê ser grosseiro com a mãe. Ainda assim, Linda chora, fazendo o filho parar com o ataque. Ela volta a pedir aos filhos para se desculparem com o marido, para tentarem dar ao caixeiro um alento, para eles contarem ao pai que vão montar um negócio, que eles têm planos, para eles falarem o quanto o amam.

Após isso, o casal dialoga sobre as perspectivas futuras dos filhos. E acontece uma inversão de papéis, Linda coloca Willy para dormir:

LINDA Descanse. Quer que eu cante para você?

WILLY Quero. Cante para mim. (Linda cantarola uma suave canção de ninar)  
Quando aquele time apareceu... ele era o mais alto, lembra?

LINDA Ah, lembro, sim. E de dourado (MILLER, 2009, p. 214).

Linda passa a exercer, por vezes, uma função até maternal com o marido, para que ele não tenha mais nenhum problema ou aborrecimento. Pede aos filhos que não o confrontem, deixando-o gritar com ela, até mesmo o põe na cama.

Ademais, um último dado para análise pertencente a esse silenciamento é o fato de Willy chamar a esposa de “menina”, o que sugere uma mulher condenada entre ser uma mulher jovem e inocente e a mãe do próprio marido. Segundo Claudine Haroche (HAROCHE; CORBIN, 2013, p.16-20), isto faz parte da dominação insidiosa, quando o homem trata a mulher de forma cortês para manter a dominação como proteção. Ser chamada de “menina”, mesmo sendo uma mulher adulta, parece uma forma carinhosa de tratamento. Linda é uma mulher que não pode expressar sua opinião, sugerir mudanças, ou mesmo confrontar o marido a respeito dos pensamentos suicidas dele, além de sacrificar sua relação com os próprios filhos para preservar o esposo.

2.1.2 Willy, Howard, Charley, Ben e Bernard: o conceito do homem autoconstruído e as masculinidades

Arthur Miller descreve, desde a primeira didascália, o personagem de Willy Loman como um homem que foi esmagado pela busca de vivenciar o sonho americano. O caixeiro representa a individualidade que se excede e a tragédia da impossibilidade de vitória nesse objetivo (WILLIAMS, 2002, p.119). Já que a tragédia é em resumo o humano que tentou ir além das normas e obteve muito sofrimento (MOST, 2001, p.23). Interpreta-se que Loman é um homem aprisionado num sonho impossível de ser realizado, através de valores de ideias controversos, a ponto de o levar aos limites de suas forças. Enfim, foi a forma do dramaturgo norte-americano reavivar as ideias da tragédia.

Somado ao cansaço extremo e à saúde mental instável, tem-se ainda o fator das condições de trabalho. Viagens extensas dirigindo por longas horas, metas de venda e produtividade. Willy já está idoso e não consegue mais cumprir seus deveres de trabalho. Ele considera o atual dono da empresa para qual trabalha um homem sem honra, por não respeitar os funcionários antigos e considerá-lo descartável como o bagaço de uma laranja. Sua opinião é baseada no ideal de que os homens vivem pela sua palavra, uma vez que sua relação com o antigo patrão (pai do atual) seguiria uma ética de trabalho que respeitava mais o humano.

A partir dessa ética do trabalho, Willy foi dedicado ao trabalho e comprometido com sua empresa deveria ter sua trajetória respeitada. O primeiro motivo pelo qual isso causa suas agruras foi a Crise de 1929, palavra e tradição não valiam mais nada, todo tipo de acordo precisava de garantias e de contratos assinados. A segunda foi porque Howard, em sua posição de patrão, jamais iria se prejudicar a favor de um empregado.

A relação de Willy com o seu atual patrão, Howard, termina num diálogo esclarecedor a respeito desses dois aspectos das condições de trabalho. Com grande entusiasmo, Howard mostra um gravador de áudio, aparelho muito moderno para a época e vaticina que todas as casas terão um no futuro, bem como menciona que essa tecnologia que tornaria as outras obsoletas. Dessa forma, Miller constrói uma metáfora do quanto Willy é dispensável, pois ele está velho e novos vendedores o tornaram obsoletos.

Sua demissão ocorre após seu descontrole, em conversa com o chefe:

WILLY (*o detém*) Estou falando de seu pai! Foram feitas promessas em cima desta mesa! Você não pode dizer para mim que tem de encontrar uma pessoa... Eu dediquei trinta e quatro anos a esta empresa, Howard, e agora não consigo pagar meu seguro! Você não pode chupar a laranja e jogar a casca fora... Um homem não é uma fruta! (*uma pausa*) Agora preste atenção. Seu pai... 1928 foi um grande ano pra mim. Eu fiz uma média de cento e setenta dólares por semana de comissão.  
HOWARD (*impaciente*) Ora, Willy, você nunca faz a média de...

WILLY (*bate a mão na mesa*) Eu fiz uma média de cento e setenta dólares por semana no ano de 1928! E seu pai veio falar comigo... ou melhor, eu estava neste escritório aqui... bem nesta mesa... e ele pôs a mão no meu ombro...

HOWARD (*levanta-se*) Você vai ter que me dar licença, Willy, eu tenho de encontrar uma pessoa. Controle-se. (*saindo*) Eu volto daqui a pouco.

*Com a saída de Howard [...]*

WILLY Me controlar! Que diabo que eu falei para ele? Meu Deus, eu estava gritando com ele! Como eu pude fazer isso? (*Willy despenca, olha a luz, que ocupa a cadeira, animando-a. Aproxima-se da cadeira, do outro lado da mesa*) Frank, Frank, não lembra do que você me disse aquela vez? Como você pôs a mão no meu ombro, e Frank... (*inclina-se sobre a mesa e quando falou nome do morto acidentalmente liga o gravador [...]*)

WILLY Desligue isso! Desligue! [...] Vou para Boston! [...]

HOWARD Não quero que você seja nosso representante. Estou querendo dizer isso a bastante tempo já (MILLER, 2009, pp.223-224).

O fato de ter se doado para a empresa não torna Willy mais importante, pois seu tempo teria passado. É simbólico o trecho, quando Howard apresenta uma nova invenção como metáfora do progresso, no qual não há espaço para um vendedor velho e iludido com sua importância na empresa. O sistema corporativo precisa constantemente ser renovado ou ter seu “corpo” adaptado para as mudanças, de modo que Willy é um empregado relacionado ao passado da empresa, facilmente dispensável.

Após esses eventos, Willy foi conversar com Howard para que ele conseguisse um lugar para trabalhar em Nova York. Ele continua apegado às promessas que o pai de Howard fez no passado, não levando em conta que nada foi escrito ou determinado, pois gosta de confiar na “palavra de um homem”.

Para Howard, a empresa que funciona como uma família não passa de demagogia para fazer os empregados se sentirem parte dos negócios. Willy fica exaltado e grita com Howard. Entra em mais um delírio, chamando pelo falecido pai de Howard. Logo, o descontrole, seu momento delirante e sua baixa produtividade geram sua demissão.

A demissão de Willy é um flagrante da precarização do trabalho. Ele é um vendedor, vivia de comissões e agora sai sem direito a nada. A prova disso é Howard, que sugere a Willy que ele solicite ajuda aos filhos dele. Para Willy, depender dos filhos é estar aleijado, humilhante, mais um traço da sua masculinidade (HAROCHE; CORBIN, 2013, p.16), pois essa situação o torna um homem fraco, vulnerável e desmoralizado em frente a outro. Para a autora, os homens sempre procuram uma posição de mais valência sobre o outro. Esse orgulho não se limita ao chefe, mas também ao aceitar ajuda de Charley, seu vizinho, o qual ele considera sem prestígio e menos homem.

O texto indica que Charley é um empresário do ramo de vendas também. A possibilidade é por ele sempre oferecer emprego a Willy, mas sempre diz que um dia terá uma empresa maior que a do vizinho. Willy tem inveja de Charley e vive o dilema de o ter como amigo e o tratar como inimigo muitas vezes. A primeira aparição de Charley traduz bem essa impressão.

Miller descreve Charley como um homem acima do peso, com aspecto grosseiro, mas suas maneiras são bondosas e de poucas palavras. O vizinho do caixa considera Willy um amigo, mesmo sendo hostil, muitas vezes:

CHARLEY O que você está fazendo em casa?  
WILLY Um probleminha com o carro.  
CHARLEY Ah. *(pausa)* Eu gostaria de viajar até a Califórnia.  
WILLY Não diga.  
CHARLEY Você quer um emprego.  
WILLY Eu tenho um emprego, já falei para você. *(depois de ligeira pausa)*  
Que história é essa de me oferecer emprego?  
CHARLEY Não se ofenda.  
WILLY Não me ofenda.  
CHARLEY Não vejo sentido nisso. Você não pode continuar desse jeito.  
[...] WILLY Um homem que não sabe usar ferramentas não é um homem.  
Você é um inútil.  
CHARLEY Não me chame de inútil, Willy (MILLER, 2009, p.195-196).

Há amizade entre os dois, mas também existe uma animosidade por parte de Willy. Charley lhe oferece exatamente o emprego que ele buscou com Howard, mas sua inveja e seu orgulho não permitem que ele aceite, pois, aceitar esse emprego seria admitir que o vizinho é melhor que ele. Na realidade, Charley é bem-sucedido, mas na mentalidade narcisista de Willy, não.

No artigo *O exército e o brevê da virilidade*, de Jean-Paul Bertaud, publicado em *História da Virilidade*, volume dois, o autor descreve quais eram as exigências com relação aos corpos dos soldados, a partir de relatos militares: eles precisavam ter estatura alta, tórax satisfatório, porte mediano, bons pés e boa visão que indicavam viço e valência. Acrescentava-se ainda que, mesmo com órgãos genitais aceitáveis, homens muito magros e sem musculatura avantajada ou voz delicada, deveriam ser vistos com desconfiança (BERTAUD; CORBIN, 2013, p.77),

Os estudos de Jean-Paul Bertaud relacionam-se com os pressupostos de Jean-Jacques Courtine, em *História da Virilidade*, volume três, na introdução (BERTAUD; CORBIN, 2013, p.8). Courtine afirma sempre ter uma valência de maior ou menor poder viril, a partir da força

física, moral ou ainda da potência sexual. Esse poder vem do estado, da cultura, das formas de comunicação e comportamento.

Para completar essas ideias, Claudine Haroche, no primeiro artigo da obra acima citada, esclarece que essa dominação da virilidade ocorre desde as sociedades primitivas, até as civilizações democráticas. Sempre através de força física ou simbólica. Através de capacidades como liderança, racionalidade e exercer poder (HAROCHE, CORBIN, 2013, p.16).

A masculinidade exercida por Willy e Charley é observável em sua relação, um jogo de poder, onde as figuras masculinas disputam forças. Para Loman, seu vizinho é um homem inútil por não saber usar ferramentas. Para ele, um homem deve saber utilizar ferramentas, construir sua casa com as próprias mãos, além de ser autossuficiente e não depender de outros. O caixeiro deseja ter todo o sucesso do homem da casa ao lado e, ao mesmo tempo, não parece ser um homem desvirilizado como ele.

Claudine Haroche afirma que essa relação violenta, em diversos níveis, misturada com quase uma adoração entre homens, é um dos aspectos da “virilidade fusional das fraternidades”, em pequenos círculos sociais que progridem até os pensamentos fascistas. Trata-se de uma relação muitas vezes paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que existe uma amizade, também há um rancor velado de quem foi humilhado pela capacidade dominadora.

A relação entre Willy e Charley possui essas características, não muito distante de muitas relações fraternas entre os homens. Mesmo quando a história do caixeiro está chegando ao seu desfecho trágico, quando foi demitido e se dá conta de que parte do fracasso do filho é sua culpa. Entretanto, ele, ainda assim, não aceita a mão estendida do vizinho e prefere pensar que vale mais morto por conta do seguro de vida (MILLER, 2009, 233-235). Loman age assim por se sentir superior e com vergonha de sentir inveja do sucesso do vizinho.

Outro aspecto a ser analisado nas ações de Willy foi sua criação, porque o deixou carente da aprovação da figura masculina substituta de seu pai. Todas as vezes que ele se lembra de Ben, seu irmão falecido, busca aprovação de como viveu sua vida e sua paternidade:

BEN William, você é de primeira com seus filhos. Sujeitos especiais, machos!  
WILLY (*encantado com suas palavras*) Ah, Ben, que bom ouvir isso! Porque às vezes fico com medo de não estar ensinando os dois direito... Ben, como eu devo educar os dois?

BEN (*põe um grande peso em cada palavra e uma certa audácia maldosa*) William, quando eu entrei na selva, tinha dezessete anos. Quando eu saí tinha vinte e um. E, minha nossa, como estava rico! (*sai pelo escuro em torno da esquina direita da casa*)

WILLY [...] É esse espírito que quero incutir neles! [...] (MILLER, 2009, p. 202).

Por ter sido abandonado pelo pai, Willy busca a aprovação do irmão mais velho, que se tornou sua referência paterna. Outro ponto é o reforço no narcisismo de Loman. Em sua reminiscência, duvida de si ao perguntar se está acertando na criação dos filhos. O irmão que ele imaginou, elogia-o por ser bom pai. Willy novamente se coloca inconsciente como alguém de prestígio e volta a projetar uma autoimagem de sucesso (MILLER, 2009, p.198-199).

A última figura masculina contestada por Willy é de Bernard, filho de Charley:

WILLY (*confidencial, desesperado*) Você era amigo dele, amigo de infância. Tem alguma coisa eu não entendo nisso aí. A vida dele acabou depois daquele jogo no Ebbets Field. Depois dos dezessete anos não aconteceu mais nada de bom na vida dele.

BERNARD Ele nunca se preparou para nada. [...] Ele foi reprovado em matemática [...] Ele não se deixou abater com a coisa toda. Mas aí, Willy, ele sumiu do bairro durante um mês quase. E eu tive a impressão de que ele tinha ido até a Nova Inglaterra encontrar com você. Você conversou com ele nessa época?

[...] WILLY É ele foi até Boston, e daí?

BERNARD Bom, só que quando ele voltou... eu nunca vou esquecer, isso sempre me deixou intrigado. Porque eu admirava tanto o Biff, mesmo quando ele se aproveitava de mim. Eu gostava dele, Willy, sabe? E ele voltou depois daquele mês, pegou o tênis... lembra aqueles tênis que tinha “Universidade de Virgínia” escrito? Ele tinha tanto orgulho daquilo, usava todo dia. E ele levou o tênis para o porão e queimou na caldeira. Nós brigamos, de soco. Pelo menos meia hora. Só nós dois, um dando soco no outro no porão e chorando o tempo todo. Sempre achei muito estranho saber que ele tinha desistido da vida. O que aconteceu em Boston, Willy?

*Willy olha para ele como se fosse um intruso.*

[...] O que você está querendo fazer, botar a culpa em mim? Se o rapaz desiste a culpa é minha? (MILLER, 2009, p. 231).

Bernard supõe que Biff desistiu por causa dos eventos ocorridos entre o caixeiro e ele em Boston. Willy começa a lembrar que o filho descobriu sua infidelidade, o que o levou a se tornar crítico em relação ao pai, a ponto de abandonar a família e os objetivos de vida. Para Charley, a criação do filho foi natural, ele colocou o filho na escola e o garoto seguiu o fluxo. O segredo do sucesso para Bernard foi estudo, dedicação a caminhos reais, e não uma imagem idealizada de si mesmo. Para Willy, o sucesso sempre esteve em ter prestígio, postura e aparência. O caminho inverso ao do vizinho foi construído para Biff, que seguiu as ideias vazias de realidade do pai.

## 2.2 O BARÃO DO CAFÉ JOAQUIM, O “SEU QUIM”

Jorge Andrade constrói Joaquim no momento da crise cafeeira, momento vivido pelo próprio autor, ou seja, o dramaturgo fez parte desse ambiente rural paulista, retomado-o em outras peças como, por exemplo: *Vereda da Salvação* (1964) e *Rastro Atrás* (1967). Inclusive, sua última peça autobiográfica é inspirada na relação de Jorge com o seu pai. O protagonista de *A Moratória* (2013) trabalha essa memória de forma recorrente.

Joaquim, o “Seu Quim”, é o barão do café com antepassados patriarcas e fundadores de cidades. Sua forma de paternidade é muito associada ao orgulho e à classe social. Ele e sua família pertencem a uma aristocracia rural brasileira e explora terras desde as capitânicas hereditárias. Em outras palavras, “essa aristocracia é defensora dos valores tradicionais como família, casamento com pessoas da mesma classe, manutenção dos mesmos pensamentos políticos e que o trabalho braçal era para as classes mais baixas” (SAMARA, 2004, p.10-14).

“Seu Quim” tornou-se uma expressão de toda a masculinidade presenciada e vivida pelo dramaturgo. Essa construção social dos poderes dos Barões do Café vinha desde o período colonial (FREYRE, 2015, p.71), é uma compreensão da cultura e História do Brasil que Jorge Andrade adquiriu, para poder escrever a partir das memórias individuais para um retrato particular do povo brasileiro por um ciclo histórico inteiro, cafeeiro principalmente (ROCHA, 2018, p.45)<sup>10</sup>.

Joaquim expressa todo esse orgulho que viria dos seus antepassados:

JOAQUIM: (Pausa) Quando meus antepassados vieram de Pedreira das Almas para aqui, ainda não existia nada. Nem gente desta espécie. (Pausa) Era um sertão virgem! (Sorri) A única maneira de se ganhar dinheiro era fazer queijos. Imagine, Lucília, enchiam de queijos um carro de bois e iam vender na cidade mais próxima, a quase duzentos quilômetros! Na volta traziam sal, ferramentas, tudo que era preciso na fazenda. Foram eles que, mais tarde, cederam as terras para se fundar esta cidade. (Pausa) Quando eu penso que agora... (ANDRADE, 2009, p. 3089).

Percebe-se o quanto ele despreza as pessoas da cidade quando diz “desta espécie”. Segundo estudos sobre a família brasileira, é inadmissível para os patriarcas que as pessoas esqueçam a importância da sua família isso fere a honra dela. Essas cidades os tornavam pessoas poderosas, não só pelo poder financeiro, mas também pelo poder de influência com a certa gratidão pelas terras cedidas. Em suma, “esses poderes cedidos deram origem ao coronelismo

---

<sup>10</sup> Em apontamentos sobre a tragédia moderna nas peças *Death Of A Salesman* [A Morte de um Caixeiro Viajante], de Arthur Miller e *A Moratória*, de Jorge Andrade, de Andréa Aparecida Rocha.

e à influência direta desses patriarcas nos rumos políticos do país” (RIBEIRO, 2015, pp.148-149)<sup>11</sup>.

Em outras palavras, “o protagonista tem horror em associar-se com pessoas de classes sociais mais baixas e menos tradicionais” (SAMARA, 2004, p.12). Esta é a raiz do pensamento de uma elite brasileira que permanece até hoje. É a origem também do pensamento contra o socialismo, o comunismo ou quaisquer ideias de esquerda. Em síntese, observamos que o “conservadorismo reacionário no Brasil sempre se utilizou do medo das famílias patriarcais terem que dividir poder e espaço” (PRIORE, 2017, pp.59-60).

Nesse sentido, a resistência à mudança é uma atitude muito marcante nos diálogos de Joaquim. Em determinados momentos, ele reclama de coisas sem sentido, como o café não ter mais a mesma qualidade, porém defende o valor de mercado. O protagonista não gosta do café produzido, mas defende o valor cobrado. Uma reação contraditória, afinal, ele critica o produto por não ser o produtor dele, não obstante, defende o produto por conta da crise econômica que prejudicou produtores como ele.

Além disso, todos os seus diálogos são imbuídos de orgulho, altivez e da inabilidade de lidar com as mudanças ao seu redor, incapaz de repensar sua forma de agir diante das transformações sociais. Esta falta de aceitação às mudanças o leva a não ser precavido com a administração de suas terras:

HELENA: Quero ajudar. Não suporto mais esta incerteza. Afinal, você entregou o café ao Arlindo e até hoje nada!

JOAQUIM: Entre dois homens de bem, a palavra empenhada basta.

HELENA: Vender café a prazo nesta situação é perigoso, Quim!

JOAQUIM: Não há perigo nenhum. As coisas não são feitas assim como você pensa. O que podem me fazer? Tenho os meus direitos. Quando receber o dinheiro do Arlindo, pago os débitos e pronto (ANDRADE, 2013, pp. 3169-3172).

Para Joaquim, o valor da palavra era muito mais importante do que contratos e promissórias. A quebra da bolsa de valores de 1929 desqualificou valores, como a “palavra empenhada”, porque ele acreditava que a ética do homem era medida por sua honra e compromisso verbal. O valor da posição social de “Seu Quim” também não era algo levado em consideração pelos bancos, pois naquele momento econômico, não importava sua ancestralidade, quantas cidades seus antepassados haviam fundado. Para os bancos, só

---

<sup>11</sup> Em *Ciclo Completo – Marta, a árvore e o relógio* de Jorge Andrade.

importava quem tinha o poder de capital e sua capacidade de administrá-los, mesmo porque o valor da uma palavra de um homem não poderia ser usado como crédito para um empréstimo e, ao mesmo tempo, servir de garantia para uma promissória.

Sendo assim, o orgulho de Joaquim não o permitiu pedir ajuda mais uma vez ao seu cunhado, mesmo sem outras saídas. Ao buscar esse auxílio, recebeu resposta irônica referente à dívida anterior que não fora quitada, e esta atitude fez com que Joaquim agredisse o cunhado fisicamente. Depois disso, como não poderia ser diferente, “seu Quim” chegou todo machucado em casa, encontrou-se com Lucília e Olímpio, pretendente dela e filho de outro desafeto de Quim:

LUCÍLIA: Que foi que aconteceu?

JOAQUIM: Pedi a ele que me emprestasse o dinheiro e ele me respondeu... (Contraí-se) ... que fazia muito em perdoar a minha dívida com Elvira. Perdi a cabeça.

LUCÍLIA: (Inteiramente retesada) Espero que o senhor tenha reagido à altura?!

JOAQUIM: Dei-lhe uma bofetada e... brigamos. (Abaixa a cabeça) (ANDRADE, 2013, p. 4372).

Dessa forma, Joaquim acabou perdendo a única possibilidade de salvar a fazenda e agarrou-se à esperança da moratória falada por Olímpio. Em outras palavras, aquele rapaz o qual ele destratou poderia salvar sua fazenda e família, mas ele não teve controle emocional o suficiente, pois foi tomado pelo orgulho ferido de sua masculinidade. Da mesma forma que ele valoriza a palavra dita, em contraponto à registrada em documento, entende que qualquer conflito deve ser resolvido no embate físico e na força bruta do macho viril.

Há também essa dificuldade de lidar com as transformações políticas, ainda mais com o surgimento da esquerda, ligada a movimentos sociais, com a ascensão de uma classe média mais intelectualizada.

JOAQUIM: [...] Era só o que me faltava: ver minha filha casada com um perrepista [...] (Violento) Na minha casa e na minha família, mando eu. Sei perfeitamente o que é direito ou não. Sei, também, o que serve para minha filha. Era só o que faltava! Hum, minha filha! Era só o que faltava! Um doutorzinho qualquer mandar em minha filha! Ele que se atreva a... a... (ANDRADE, 2013, p. 3503).

Na passagem, ocorre o embate quando Lucília se interessa por Olímpio, um homem estudado e com ideais mais progressistas. O patriarca despreza pessoas ligadas ao partido de

esquerda da época, embora Olímpio não fosse filiado a qualquer um, contudo, bastava que o seu pai tivesse sido, para alimentar as desconfianças de Joaquim. Ironicamente, Olímpio agiu em prol de Joaquim por estar apaixonado por Lucília, ganhando a sua aprovação, que surge por uma necessidade, já que o protagonista passa a depender do namorado da filha para tentar reaver suas terras.

Quando Olímpio confirma a perda da fazenda e os primeiros meses se passam, tem-se o Joaquim idealizado como representação de uma lembrança de Jorge Andrade: “[...] calçado na visão do avô desfiando um trapo ao lado da máquina de costura da filha [...]” (FARIA, 2013, p. 2889). Ou seja, “Joaquim vai ao banco, senta-se e começa, pacientemente, a desfiar pequenos pedaços de pano” (ANDRADE, 2013, p. 3199), isso tudo logo após a primeira discussão com a filha, na qual ela tenta dizer ao pai para não ter tanta esperança e manter os pés no chão, pois a perspectiva de reaver a fazenda era quase nula.

Jorge Andrade reveza dois símbolos para representar a perda de esperança, quando o patriarca começou a ver sua vida se desfazer. O primeiro deles é quando Joaquim deixa a fazenda e leva consigo o galho de jabuticabeira em flor. A jabuticabeira de onde veio esses galhos estava quase morta e um dia antes de partirem floresceu, contrastando com a tristeza do fazendeiro em ter de abandoná-la. Dessa forma, ele se agarra à lembrança de sua terra ao fazer a ação simbólica de carregar consigo o galho de jabuticabeira em flor, o que alimentou dentro dele fé e esperança de que um dia voltaria à fazenda, embora não soubesse quando e como faria para reaver a propriedade.

O segundo símbolo é o relógio, cuja história remete mais uma vez a antepassados:

JOAQUIM: O relógio.

HELENA: Na hora de sair nós tiramos.

JOAQUIM: (Pausa) Foi presente de casamento de meu avô Gabriel ao meu pai. Sabe? Vovô Gabriel tinha um propósito. Os antigos não davam nada assim sem mais nem menos. Sabiam sempre o que era mais útil. Junto com o presente veio a recomendação: “Martiniano! Não deixe nunca o sol pegar você na cama, meu filho, e saiba dividir o seu tempo que tudo...” (ANDRADE, 2013, p. 4705).

Este senso de propósito e dever com o tempo é uma recomendação tida como sagrada por Joaquim. Ele se apegava à esperança de que pode controlar o tempo e voltar para a fazenda. Assim, manter o relógio seria uma forma de se lembrar da tradição que, mesmo sendo rompida com a sua saída, pode ser retomada com o tempo.

As ações de 1929 encerram com um Joaquim cuja postura está derrotada pela perda da fazenda e em virtude de ter de deixar o lar que pertenceu aos seus antepassados. Um homem, outrora ativo e trabalhador, que, agora, viverá por uma esperança: a notícia da execução da moratória que, particularmente, nem mesmo ele acredita ser possível:

LUCÍLIA: Alguma novidade?

JOAQUIM: Estes políticos são todos uns sujos.

LUCÍLIA: O que foi?

JOAQUIM: Entregam-se ao “Ditador” com uma facilidade de vendidos.

LUCÍLIA: Não é à toa que não gosto de política.

JOAQUIM: Também a única coisa boa que ele fez até agora, foi acabar com o P.R.P.

LUCÍLIA: Com os outros partidos políticos também.

JOAQUIM: (Exaltando-se) O meu partido nunca fez o que o P.R.P. fez. (ANDRADE, 2013, p. 3534).

A personagem Joaquim, quando fala de suas ideologias, revela uma triste descrição da mentalidade política do povo brasileiro. Influenciado pela repercussão de Washington Luís ter indicado um candidato que quebrava o acordo da política do café com leite. Nesse sentido, ele mal enxerga os males políticos e sociais, referentes à falta de planejamento e contingência das crises causadas pelos maus administradores públicos, tal qual o presidente da época.

Joaquim refere-se ao descontentamento da parte derrotada nas eleições de 1926, que construiu a denominada Revolução de 1930. Esta depôs Washington Luís do cargo, começando a ascensão de poder de Getúlio Vargas e o início da República Nova. A vitória da Aliança Liberal era uma prova do quanto a elite política brasileira teve aversão aos pensamentos de esquerda (PRIORE, 2017, p.72-73).

A incapacidade do protagonista de enxergar a política do país, essa inabilidade durante uma crise como a de 1929, tornou a administração dos negócios da fazenda extremamente frustrante. Faz-se pensar o quanto a História da política no Brasil é cíclica, pois vive-se momento semelhante.

Jorge Andrade cria um personagem emblemático do patriarcado brasileiro do início do século XX, pois ele representa o latifundiário aristocrata, orgulhoso de sua ascendência europeia. Ele também é um pai crente na sua masculinidade viril, a qual os filhos deveriam seguir o exemplo, mesmo não sendo um pai presente no desenvolvimento dos filhos. Por ter sido chefe de família muito cedo, Joaquim acredita seriamente na força de sua presença como algo natural, sem que possa ser questionado.

### 2.2.1 Joaquim e Helena: casamento arranjado e obediência às convenções sociais

Joaquim e Helena têm um casamento arranjado entre famílias aristocratas. Casaram-se muito jovens, sem nunca terem se visto, porque deveria ser assim: manter o nome das famílias e o poder que elas exerciam, o que remete a uma prática feudal. Dentro desse contexto, existe uma manutenção do poder masculino que envolvem um silenciamento e um triste consenso de que as coisas são como são:

Por isso, é possível estabelecer uma íntima relação entre casamento, cor e grupo social. Os matrimônios, que eram a opção de uma certa parcela da população, estiveram também preferencialmente circunscritos aos grupos de origem, representando a união de interesses, especialmente entre a elite branca. Esta, interessada na manutenção do prestígio e estabilidade social, procurava limitar os casamentos mistos quanto a cor, assim como em desigualdade de nascimento, honra e riqueza (SAMARA, 2004, p. 42).

Os casamentos arranjados eram um acordo social para manutenção do poder aristocrático, do embranquecimento e da riqueza. O poder de administração dos negócios, da linhagem familiar e autoridade sobre a mulher, era relegado ao homem; até mesmo a Igreja e o Estado submetiam-se às influências desses chefes de famílias patriarcais.

No período histórico descrito em *A Moratória* (2013) para o casal Joaquim e Helena, fica evidente a necessidade de compreensão da dinâmica social sobre as rupturas sofridas na transição secular e o início do Século XX. O diálogo a seguir dará um ponto de partida para a análise:

JOAQUIM: Darei um jeito com o Banco.  
HELENA: Não gosto de Banco.  
JOAQUIM: Eu também não, mas que vamos fazer!  
HELENA: Já devemos ao Banco.  
JOAQUIM: Minha fazenda é uma garantia.  
HELENA: Quem sabe se Elvira...  
JOAQUIM: Helena! Eu ainda sei defender meus negócios. Chega!  
HELENA: Quero ajudar. Não suporto mais esta incerteza. Afinal, você entregou o café ao Arlindo e até hoje nada!  
JOAQUIM: Entre dois homens de bem, a palavra empenhada basta.  
HELENA: Vender café a prazo nesta situação é perigoso, Quim!  
JOAQUIM: Não há perigo nenhum. As coisas não são feitas assim como você pensa. O que podem me fazer? Tenho os meus direitos. Quando receber o dinheiro do Arlindo, pago os débitos e pronto (ANDRADE, 2013, pp. 3151-3168).

Helena está aflita com a situação da fazenda, pois eles devem ao banco e até mesmo a ao cunhado de Joaquim. Ele vendeu café à prazo, em meio à Crise de 1929, os riscos desse ato foram enormes, pois, com a quebra da bolsa de valores, o café não foi vendido. Os compradores de café não tiveram como e nem para quem vender seu produto.

A esposa de Joaquim tenta mostrar caminhos mais seguros para superarem a crise, mas ele a ignora e a rebate por dois motivos. “[...] quem não fizesse parte de um círculo familiar praticamente não sobrevivia socialmente, sendo malvisto, renegado ou ignorado” (ALVES, 2009, p.2) Essa informação torna compreensível o fato de o fazendeiro não querer jamais pedir ajuda ao cunhado, porque esse não tem o sangue daquele. Ou, pelo menos, que não fosse alguém do núcleo familiar composto por esposa, filhos e legítimos (parentes ilegítimos eram comuns, mas não ocorre na peça aqui analisada) de sua descendência paterna e materna.

A parte do parentesco não reconhecido tem a afirmação da masculinidade viril, comportamento associado à violência, algo esperado dos homens após a Revolução Francesa, quando passaram a adotar um comportamento combativo e de afirmação da virilidade, a fim de demonstrar sua força física e capacidade desafiadora, segundo interpreta-se dos estudos de Fabrice Virgili (2013, p.83).

No Brasil não foi diferente desde o Brasil colônia, já que o homem rural brasileiro traz essa virilidade.

“Riscar o chão” foi uma expressão idiomática usada para demarcar um limite. Atravessar o “risco” poderia incitar um conflito, uma contenda. Adentrar um conflito era símbolo de masculinidade. “Riscar o chão” era parte da concepção de masculinidade do mundo rural, principalmente entre a Colônia e o Império. Assim como o duelo, o sinhô-moço deste período histórico iniciava a sua vida sexual em tenra idade, fazendo dela sua passagem ao mundo adulto. Assim, o menino passava a homem (SCHNOOR, 2013, p.85).<sup>12</sup>

Essa masculinidade de extremos está comumente associada ao homem rural, como pertencente a sua natureza, passada de geração em geração, de pai para filho. Fazia parte desse ritual de passagem, do menino para o homem, ter relações com as criadas ou as escravas. Mesmo distante desse período colonial, pode-se interpretar que Joaquim participou e concorda com essas tradições. Ele é um homem impulsivo e violento, basta pensar na briga dele com o

---

<sup>12</sup> Em Priore (Org.). *Mary Del. História dos homens no Brasil*. Editora Unesp. Edição do Kindle.

cunhado, como também em seu apego ao passado com os primeiros portugueses, seus parentes, fatos mencionados nos diálogos da peça.

Joaquim acredita (de forma ingênua) que o nome e a palavra valeriam alguma coisa, mesmo em um período conturbado e de mudanças. E mesmo sobre protesto da esposa para não vender o café à prazo, ele diz saber o que está fazendo (ANDRADE, 2013, posição 3170).

Michele Perrot (2007, p.109-114) afirma que houve uma mudança no comportamento das mulheres que acompanharam o êxodo rural no início do século XX, elas se tornaram mais participativas, querendo ter mais direito de decisão. Helena não deixa de transparecer que deseja ter mais poder de decisão a respeito dos negócios da família, mas como foi ensinada a ser obediente ao marido, essa sua vontade é silenciada ou ignorada, pois ela, assim como o marido, está presa em um momento de transição social.

Além disso, Joaquim impõe sua autoridade, quando critica as ações da esposa e da filha, a seguir descrito:

JOAQUIM: Quero saber de quem é que é filho. Isso é que é importante.

HELENA: Voltou agora, formado. Já abriu escritório. É o melhor partido da cidade. Todas as mães de filhas...

JOAQUIM: Então só porque é advogado pode casar com minha filha?

HELENA: É, um bom rapaz.

JOAQUIM: Pelo que vejo, você entregaria nossa filha ao primeiro que aparecesse com um cartucho qualquer de doutor.

HELENA: Hoje tem muita importância ser formado, Quim.

JOAQUIM: Que importância o quê. Esses doutorzinhos só sabem falar.

Aposto que não sabe nem olhar a idade de um cavalo!

HELENA: Ora, Quim!

JOAQUIM: E montar muito menos, Helena! Espero que não tenha o mau gosto de proteger semelhante namoro. Ainda por cima, um rapaz que nem conheço (ANDRADE, 2013, p.3468).

Como mãe, Helena não pode opinar sobre a vida dos próprios filhos, porque o aval sempre viria do marido. De fato, “[...] Era só o que me faltava: ver minha filha casada com um perrepista [...] Já sabia que devia ter alguma coisa errada. É o que dão essas lições de costura [...]” (ANDRADE, 2013, posição 3491). Nota-se que Joaquim não aceita a independência que a filha buscou ao se mudar para cidade, na mesma medida em que deseja determinar com quem ela pode ou não namorar. Afinal, um dos motivos que leva Lucília a não ter mais um relacionamento com Olímpio é o fato do pai rejeitá-lo. Por sua vez, Marcelo precisa ser protegido pela mãe, por não conseguir ter um diálogo com o pai, que não aceita também que o filho não siga os preceitos do que é ser homem.

Helena é uma mulher criada para servir e obedecer ao marido. Essa ordem de submissão é imposta desde o momento de seu nascimento, durante sua criação com seu pai e sua mãe, até o casamento em diante, entende-se isso pelo diálogo travado com o marido sobre ser uma boa dona de casa, quando ela afirma que a mãe a ensinou (ANDRADE, 2013, p.4618). Essa aceitação é tácita, mas ao mesmo tempo citada quando Joaquim sente-se acusado de ter cometido erros e Helena afirma que nunca o acusou de nada, sempre aceitando as decisões do marido (ANDRADE, 2013, p.4262).

Helena se casou jovem e foi obrigada a aceitar, desde cedo, que os padrões ditados pela sociedade eram normais: “Para o homem é mais difícil enfrentar determinadas situações. Estão mais em contato com o mundo, têm mais necessidade, do que nós, de certas coisas!” (ANDRADE, 2013, p.3371). A fala de Helena é carregada de submissão ao domínio masculino, pois o homem pertence a um gênero a que tudo pode, sem ser questionado por suas ações. Esse tipo de posicionamento corrobora a interpretação de Bourdieu (2012, pp.7-8). Segundo essa visão, o mundo exige uma postura viril para homens; em contrapartida, as mulheres devem aceitar e tolerar esse comportamento, ou seja, a sua tarefa consistia em manter a harmonia entre os gêneros.

Para o homem de 1929, ouvir ou aceitar opinião de mulheres significava renunciar a sua masculinidade. Ele era separado da mãe e aprendia a viver no meio de homens com características de masculinidade viril e tóxica. “Quando se trata de meninos, os pais almejam que eles sejam fortes, vigorosos e inteligentes” (MUSZKAT, 2018, p.23). Um homem criado nessas condições de pressão não demonstra sentimentos, emotividade ou fraquezas ligadas à feminidade (BADINTER, 1993). Esse aspecto ajuda-nos a compreender um pouco o fato de que ele não poderia ser um bom pai e criar filhos com percepções de vida as quais não causassem problemas. Sendo assim, passa-se a olhar para essa figura paterna, buscando analisar os aspectos das relações dele com os filhos.

### **CAPÍTULO III – AS FIGURAS PATERNAS EM A MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE, DE ARTHUR MILLER E EM A MORATÓRIA, DE JORGE ANDRADE**

O momento histórico no qual se passa as ações dramáticas de *A Morte de um Caixeiro Viajante* (2009) é cheio de fatos importantes. Os Estados Unidos da América vinha numa crescente transformação social, impulsionada pelos movimentos sociais, como também o pós-Primeira Guerra Mundial, a chegada massiva de imigrantes e o leve crescimento econômico após Crise de 1929. Dois fatores sociais afetavam a vida desse protagonista: o primeiro deles é a precarização do trabalho (CHOMSKY, 2017, n/p) e o segundo fator está relacionado às frustrações, com as metas de vida do personagem em questão.

A paternidade de Willy Loman está condicionada ao momento histórico no qual está inserido. Ressalta-se a paternidade de Willy, pois muitas vezes parece somente um dado a mais, mas Miller transforma a relação paterna do caixeiro com seus filhos em algo importante para a dramaticidade da peça. Willy é um pai no início do século XX, precisamente quando a Crise de 1929 acontece, traz a precariedade do trabalho na terra de oportunidades, que está massacrando pessoas como o caixeiro-viajante.

Esse período levou pais falidos e deprimidos para a convivência com os filhos, que testemunharam seus fracassos como modelo para a família (BADINTER, 1993, p.89). Considera-se também que o papel de gravar na mente dos jovens o papel masculino está relacionado à estrutura social (BAUBÉROT; CORBIN, 2013, p.189). Essas premissas são reforçadas pela figura do *breadwinner* (o provedor, o que traz o pão para casa) e faz parte desse imaginário familiar norte-americano, isto é, quando o homem como figura paterna se torna o alicerce de toda uma casa e serve de parâmetro para seus filhos. Sendo assim, parece que o fracasso desse modelo do pai provedor representa um problema incontornável e, conseqüentemente, a desconstrução do patriarcado e suas contradições.

Joaquim, de *A Moratória* (2013), possui uma masculinidade viril e agressiva, agindo com violência verbal e física se contrariado. No entanto, suas atitudes são sempre justificadas pelo amor zeloso e cuidadoso pela família, o desejo de proteger seus filhos, mesmo que não saiba lidar com suas individualidades. Ele passou uma vida inteira acreditando que essas atitudes e o modo como administrava sua casa seria o suficiente para os filhos seguirem os mesmos caminhos. O problema é que o exemplo não traz aos filhos a identificação.

Para analisar sua relação com a filha, é preciso entender que a perspectiva que Joaquim fizera de sua filha não condizia com a realidade, haja vista que ela se tornou uma mulher criada

de uma forma conservadora com traços comportamentais modernos, ou seja, por querer trabalhar, por não casar com quem pode lhe oferecer o mesmo patamar social.

As ações das mulheres burguesas do século XX deveriam ser pautadas em ter uma modernidade e progresso. Dois aspectos que começavam na higiene, na moda europeia vigente, em ditar regras e convenções também adequadas a essa época. Elas também deveriam sustentar um comportamento do puritano ao moderno progressista. Isto ia desde a participação no mercado de trabalho, como também ao modo de vestir-se e comportar-se (PRIORE, 2020, p. 209-221).

Essas relações das figuras paternas serão aqui analisadas sobre a ideia de paternidade do início do século XX. Isto é, como Willy Loman relaciona-se com Biff e Happy Loman, sempre pensando nessas relações como consequências das relações sociais, o mesmo será feito com Joaquim e Marcelo, depois deste último com a filha Lucília, porque se trata de um enfoque diferente, por ser uma figura feminina. Juntamente com essas ideias expostas, é preciso entender as comparações possíveis entre essas figuras paternas, quanto suas ações para com seus filhos.

### **3.1 O QUE WILLY LOMAN ESPERAVA DOS FILHOS**

Willy Loman foi seduzido pela ideia de prosperidade e sucesso do sonho americano. A paternidade dele estava muito ligada a construir um patrimônio para os filhos, com o intuito de dar continuidade ao seu legado.

Quando o drama da peça se inicia, os filhos não moram mais com ele, mas é plausível considerar que a problemática real está no fato de a relação dos filhos com o caixeiro está abalada por problemas do passado e da falta de perspectiva futura, tanto para Happy quanto para Biff.

Willy é compreendido pela percepção que ele tem de seu próprio pai, uma vez que o ato de vender parece ser uma tradição. A figura paterna de Willy era um vendedor de artesanato que sustentava a família com as vendas de flautas feitas por ele mesmo. Mas, o caixeiro enxerga nas vendas, no modo de vida do pai, algo mais proveitoso do que as oportunidades ofertadas pelo irmão Ben, um perfil mais desbravador e insubordinado. Ben sugere que os irmãos deveriam fazer viagens para explorarem madeiras no Alasca e minas de diamante na selva.

No passado, Willy apenas reconhece as vendas como campo de atuação para ele ser como Dave Singleman, vendedor de sucesso, popular na visão do caixeiro; afinal, isto é bem

melhor que explorar o desconhecido e o inóspito contido no convite do seu irmão mais velho, Ben.

No presente, ele se arrepende de não ter seguido o irmão, já que esse enriquecera e sua aposta no ramo das vendas se tornou um erro. Não obstante, isso vai influenciar os discursos dele (Willy) para os filhos e o fato de como esses garotos vão crescer e se comportar.

### 3.1.1 O caçula de Willy Loman, um menino e um homem sempre à sombra das figuras masculinas de sua vida

Happy é o filho mais novo de Willy. Ele cresceu à sombra do irmão, sempre com tentativas de ser como o irmão e ser visto com aprovação de seu pai.

HAPPY E a surpresa, pai?  
WILLY Está no banco de trás do carro.  
HAPPY Rapaz! (*Sai correndo*)  
[...] BIFF O que é, Hap?  
HAPPY (*fora de cena*) Um saco de treinar boxe!  
[...] BIFF Nossa como o senhor sabia que a gente queria um desses?  
WILLY Bom, é a melhor coisa para se pegar ritmo.  
HAPPY (*deita-se de costas e pedala com os pés no ar*) Eu estou emagrecendo, o senhor viu, pai?  
WILLY (*para Happy*) Pular corda é bom também (MILLER, 2009, p.184-185).

Através do diálogo acima, compreende-se que Happy, quando era uma criança nas lembranças do pai, é criticado com relação à forma física. Com efeito, o garoto tenta, de alguma forma, demonstrar que está em um esforço contínuo para emagrecer, tanto que ele repete o gesto de se deitar no chão, pedalar e perguntar ao pai a mesma coisa. Surgem os grandes conflitos vividos pelos homens com relação à paternidade, quando a criança não sabe separar um horizonte de expectativas daquilo que é uma expressão de afeto (NOLASCO, 1993, p.152).

A aceitação do corpo é parte desse conflito. Quando o próprio Willy Loman não se aceita quando fala de seu corpo gordo, dizendo ter se irritado ao ser comparado com uma morsa (MILLER, 2009, 190), ele projeta essa frustração no filho, excedendo até mesmo a questão da aparência:

WILLY [...] Ben! Esse homem era um gênio, esse homem era um sucesso em forma de gente! Que erro! Ele me implorou para ir.  
[...] HAPPY Rapaz, um dia eu queria saber como ele fez isso...

WILLY Qual o mistério? O sujeito sabia o que queria e foi buscar, conseguiu! Entrou na selva, saiu, os vinte e um anos, e está rico! O mundo é uma ostra, mas não dá para abrir na maciota.

HAPPY Pai eu falei que vou manter o senhor para o resto da vida.

WILLY Vai me sustentar com uma porcaria de setenta dólares por semana? **Com as suas mulheres, seu carro, seu apartamento, você vai me sustentar até o fim da vida!** Meu Deus do céu, eu não conseguir ir além de Yonkers hoje! **Onde é que vocês dois estão com a cabeça, onde?** Está tudo caindo aos pedaços! Eu não consigo nem dirigir um carro! (MILLER, 2009, p.193-194, grifo nosso).

Willy estava imerso em suas reminiscências, quando Happy tentou levá-lo para descansar. Ele começa a pensar na oportunidade de sucesso perdida quando não foi com o irmão dele para o Alasca. Happy tenta acalmar o pai com a promessa de cuidar das contas da casa, mas recebe críticas referentes à maneira como leva sua vida. Happy não tem como negar as críticas do pai, pois realmente tornou-se um homem de muitas parceiras sexuais e vive na cidade com suas próprias despesas.

Na fase adulta, Happy é um rapaz bonito, de corpo forte, com a “sexualidade” destacada nele, segundo a descrição de Arthur Miller (MILLER, 2009, p.177). Essa descrição do dramaturgo é uma projeção acerca de um corpo que passa a ser um destaque da sociedade, num aumento da sua percepção viril sobre como os corpos se projetam numa tela (no caso deste estudo, no palco). Em outras palavras, provém de como os músculos se destacam sobre a camisa, como a pele nua aparece sobre o cavado das golas das camisas desabotoadas, as expressões de amargura ou seriedade com o bronzeado e armas de grande calibre na cintura (BAECQUE; CORBIN, 2013, p.520-521).

Os homens projetados na tela ou no palco começam a serem um fato social por sua exposição prolongada. Essas projeções masculinas ultrapassam os espaços no qual são exibidos e chegam às ideias da sociedade, afinal heróis que salvam o mundo de ataques indígenas, terroristas e grandes vilões vêm do cinema que sempre trouxe consigo o homem de vigor atlético, desde seus primórdios (BAECQUE; CORBIN, 2013, p.521- 522). Assim, Happy cresceu nessa busca contínua de buscar a aceitação paterna com a forma física e sobre os holofotes de heróis americanos másculos e viris.

Happy Loman, quando criança, admirava o irmão pela sua popularidade com as mulheres e falava disso com alegria ao pai (MILLER, 2009, p.186). Anos mais tarde, o irmão retornou para casa à noite, isto dá início as ações da peça. Por conseguinte, os irmãos têm um diálogo sobre como mudaram desde a época em que dividiram o mesmo quarto, na infância, a saber:

HAPPY (move-se com energia, expressivo) O que eu posso fazer agora é só esperar o gerente de produto morrer. E se eu virar gerente de produto? Ele é meu amigo, e acabou de construir uma casa incrível em Long Island. Morou lá dois meses, vendeu e agora está construindo outra. Ele não aproveita quando a coisa termina. E eu sei que era exatamente isso que eu faria. Não sei por que é que eu estou trabalhando. Às vezes, eu sento no meu apartamento, sozinho. Eu penso no aluguel que estou pagando. É uma loucura. Mas aí, foi o que eu sempre quis. Meu apartamento, um carro, um monte de mulher. E mesmo assim, droga, eu estou sozinho (MILLER, 2009, p.180).

Happy tentava ser como o irmão ou mesmo fazer coisas que chamassem a atenção do pai, enquanto as atenções sempre estavam voltadas para Biff. Como está no início do diálogo, ele espera a morte ou o desaparecimento de alguém para finalmente ter sua vez na empresa em que trabalha. Assim como o irmão no passado, ele alimenta as ilusões do sucesso rápido, sem qualquer tipo de esforço intelectual ou dedicação. Contenta-se com os prazeres simples que o dinheiro proporciona, ao manter um apartamento para ficar com mulheres, pois seria a única compensação oriunda do seu trabalho. Em uma escala ainda mais baixa, não possui nenhuma característica de empreendedorismo e deseja a vaga de gerente apenas para exercer algum tipo de poder e dinheiro.

A continuidade do diálogo por Happy é uma tentativa de demonstrar ao irmão o quanto progrediu na vida (MILLER, 2009, p.177).

HAPPY [...] Aquela garota, a Charlotte, que ficou comigo essa noite, está noiva e vai casar daqui a cinco semanas [...] Juro, do cara que está na mira para vice-presidente da loja. Não sei o que deu em mim, vai ver eu tenho um espírito de competição superdesenvolvido, sei lá, mas eu fui e arruinei a garota e o pior é que agora não consigo me livrar dela. E esse é o terceiro executivo com quem eu faço isso. Não é uma sacanagem? E ainda por cima eu vou no casamento deles! (*indignado, mas rindo*) É a mesma coisa com isso de não receber propina. De vez em quando os fabricantes me oferecem uma nota de cem dólares para desviar um pedido para um deles. Você sabe como sou honesto, mas é igual com essa menina, entende? Eu fico com raiva de mim. Porque eu não quero a garota e mesmo assim eu pego e... adoro! (MILLER, 2009, p.181).

Happy demonstra, nesse diálogo, que se tornou um homem que objetifica as mulheres e aceita propina para ganhar dinheiro extra. Diz não saber como resistir, como se isso fosse imposto a ele. No artigo *Pedagogias da sexualidade*, de Guacira Lopes Louro (2000, n/p), a autora explica que, para a maioria dos rapazes, ser homem é ser vitorioso. Willy incutiu isso na personalidade de Biff, o primogênito. Com efeito, seu filho caçula absorveu isso como, por exemplo: ter várias mulheres e ter sucesso profissional a qualquer custo.

A interpretação acima ganha força quando Willy reforça essas ideias com suas histórias sobre sucesso e prestígio. Mergulhado em reminiscências, o caixeiro lembra que os prefeitos faziam questão de tomar café com ele. Guardas tinham especial cuidado com seu carro e durante a visita de seu irmão, Ben, faz os filhos pegarem material de uma construção próxima (MILLER, 2009, p.185-202). São essas ações de ser mais importante do que aparentava-se ser, tornar-se um homem notado e acima das regras que constroem o caráter de Happy.

### 3.1.2 O peso de ser o primogênito para Biff Loman

As cobranças físicas e emocionais de ser um primogênito no sistema patriarcal sempre foram enormes. As primeiras reminiscências de Willy Loman são de como os filhos o olhavam com admiração, como eles ficavam contentes em lavar o carro dele quando chegava de viagem, porque eles adoravam ouvir suas histórias sobre pessoas que ele havia conhecido. Torna-se claro também o quanto ele valorizava a companhia do seu primogênito e suas ações (MILLER, 2009, p.183-189).

Aliada a essa ideia do primogênito, a prática esportiva também está ligada à capacidade de fazer parte de uma equipe e ser o seu líder. Biff é incentivado por Willy a cultivar o aspecto da vitória no campo como extensão da conquista fora dele. Quando Biff é apanhado colando na prova, acredita que o pai pode intervir, porque, afinal, o modelo paterno sempre o protegeria dos seus erros. Ademais, sendo um homem popular e por possuir uma boa eloquência para convencer o professor a lhe dar outra chance. Por ser um atleta, ele acredita ter um passe livre para burlar os estudos e, incentivado pelo pai, não vê problema algum em trapacear.

Nesse ponto, Biff representa o arquétipo norte-americano do *jock*, figura popular e tomada como ideal de beleza e masculinidade no ambiente escolar. Por vezes, o *jock* pode ser também um estereótipo de homem atlético não muito inteligente. Ele apenas consegue entrar na faculdade a partir do esporte, pois não tem interesse nos estudos, nem deseja se aprimorar em outras áreas do conhecimento, mesmo que elas estejam ligadas à profissão. Como o sistema norte-americano de prática esportiva também está conectado à aprovação nas universidades, esse atleta precisa ter nota mínima para passar, já que sua pontuação como jogador o coloca em uma posição de prestígio; contudo, o rapaz continua sem se empenhar nos estudos.

Bernard é contraponto de Biff por representar o *nerd*, o aluno mergulhado nos estudos, inapto para o esporte e ausente de popularidade, por não representar um ideal masculino atlético

A expressão “*nerd*” também é vista desdenhosamente como alguém que opta por tarefas que exigem esforço mental, ao contrário do *jock*, que se especializa no esforço físico (BICCA; CUNHA; ROSTAS; JAHNKE, 2013, p.89). Ao contrário do *jock*, o “*nerd*” renuncia as práticas ligadas ao lazer e aos frutos do seu esforço que são colhidos a longo prazo.

Willy ensinou aos filhos que era normal fazerem tudo que tivessem vontade. Quando o caixeiro lembra da visita de Ben, anos antes, isso se torna evidente:

WILLY Ah, claro, tem cobras, coelhos e... foi por isso que eu mudei para cá. Ora, o Biff é capaz de derrubar qualquer árvore dessas num minuto! Meninos! Corram lá naquela obra do prédio e tragam um pouco de areia. Vamos refazer a varanda inteira agora mesmo! Veja só isso, Ben! (MILLER, 2009, p.200).

Willy incentiva os filhos a praticarem furtos nas obras dos prédios residenciais da expansão em vertical de Nova York, mas ele não enxerga que tal prática os prejudicará no futuro. Charley, seu vizinho, tenta alertar para os perigos, mas Willy afirma que os filhos são valentes, porque eles tomam a iniciativa e fazem o que querem. Por essa razão, Biff comete furtos e acredita que jamais será punido (MILLER, 2009, p 200). E leva essa forma de trapaça para a vida, colando nas provas, sempre pegando as respostas com Bernard, filho de Charley, o mesmo garoto que ele ajuda o pai a criticar por ser aplicado, estudioso, mas sem aptidões físicas.

Por ser um atleta, capitão do time e popular, Biff acredita nas ideias de prestígio e sucesso das quais seu pai sempre fala. Nessa mesma lembrança, Bernard alerta Biff que ainda tenha bolsa de esporte, será reprovado em matemática. Num primeiro momento, Willy desdenha de Bernard e o manda embora o ofendendo de “anêmico” e ainda diz que ele “não tem muito prestígio”. Biff não passa na prova de recuperação e resolve procurar o pai na cidade de Boston, para que o rapaz convença o professor a dar-lhe mais uma chance (MILLER, 2009, p.187).

Por consequência, o jovem Biff Loman chegou a Boston, no hotel do pai. Willy demora a atender na porta do quarto, logo sua amante se revela e o pai tenta justificar-se: “WILLY [...] Olhe aqui, quando você crescer você vai entender essas coisas. Você não pode... não pode supervalorizar uma coisa dessas. Eu vou ver Birnbaum amanhã cedinho” (MILLER, 2009, p.252). Willy mais uma vez normaliza uma atitude errada sobre masculinidade, invoca uma “solidariedade viril” (HAROCHE; CORBIN, 2013, p.21-26), quando homens em qualquer posição de poder exigiam de seus pares masculinos obediência cega e cumplicidade em atos ilícitos como o adultério.

A solidariedade viril surge da necessidade dos homens em não terem as mulheres em determinados círculos sociais. Essas fraternidades funcionavam como dispositivos sociais compactos, nas quais eles tinham uma hierarquia comuns ao modelo patriarcal autoritário. Com o passar da História, a partir de suas revoluções e mudanças (Revolução Industrial, urbanização, crises econômicas, entre outras), essas fraternidades tinham a semente para o crescimento de ideias ligadas aos regimes totalitários (HAROCHE; CORBIN, 2013, p. 22-23).

As lembranças de Willy culminam no diálogo abaixo:

BIFF Não precisa. [...] (Cai em prantos) Pai... [...] Pai...  
WILLY Ela não é nada pra mim, Biff. Eu estava sozinho, muito sozinho.  
BIFF O senhor... o senhor deu para ela as meias da mamãe! (*banhado em lágrimas, levanta-se para ir embora*)  
WILLY (agarra Biff) Eu te dei uma ordem!  
BIFF Não toque em mim, seu... mentiroso!  
WILLY Me desculpe por isso!  
BIFF Falso! Falso, cafajeste! Seu falso! (*descontrolado, ele se vira depressa e chorando abertamente sai com a mala. Willy fica de joelhos no chão*)  
(MILLER, 2009, p.252)

Biff não está alheio à “solidariedade viril”, na qual hierarquicamente deve obediência ao pai, mas acima de tudo seu igual masculino, mas nas sociedades industriais, os filhos tinham as mães mais próximas como referência, logo o rompimento dos laços maternos não era total, a paternidade era exercida de forma quase dominical, já que esses pais não eram muito presentes (BADINTER, 1993, p.88). Assim ocorre a cisão definitiva de Biff com o pai. A partir daí, ele viverá negando parte da sua identidade adquirida com o pai e tentará reconstruir sua identidade como homem longe dessa figura paterna.

Biff cresce com o conceito do sonho americano ensinado pelo pai, no desejo de viver esse conceito, a seguir descrito:

BIFF Bom, passei uns seis anos, sete anos depois da escola tentando trabalhar por minha conta. Com expedição, com vendas, com uma coisa e outra. E é um jeito de viver miserável. Pegar o metrô de manhã no calor do verão. Botar sua vida inteira em controle de estoque, fazer telefonema, comprar, vender. Sofrer cinquenta semanas por ano em troca de duas semanas de férias, quando o que você mais quer é sair fora, tirar a camisa. E ter que estar sempre passando na frente dos outros. E é assim... assim que se constrói o futuro (MILLER, 2009, p.179).

Biff faz uma reflexão sobre trabalhar, sobreviver e morrer, num diálogo que deixa claro a crítica de Miller ao capitalismo. O mundo corporativo proporciona uma falsa ilusão de pertencimento, quando um grupo de empregados acredita que se tornam donos da empresa. Empresas como a que Willy trabalha. Em outros termos, ela é familiar, os donos empregam essa ilusão de que o empregado será uma espécie de sócio. O pai de Howard era cortês e tratava Willy de forma respeitosa, mas o herdeiro enxerga Willy como um peso morto, por se tratar de um vendedor defasado e incapaz de cumprir as metas atuais da empresa.

Quanto à relação de Willy e seu filho, há também a certeza de um afeto esmaecido pelo tempo. Por ter visto a figura do herói no pai, Biff tem dificuldade para aceitar que ele é falho, assim como o vazio das palavras sobre vencedores e ilusões de sucesso. Biff começa a despertar contra as ideias ilusórias, pois está começando a entender suas necessidades, que são diferentes das que o pai projetou, aceitando seu lado sensível para uma vida de paz consigo mesmo.

Trata-se de uma ilusão patriarcal de que certos homens já nascem vencedores, pelo seu corpo, postura e comportamento. Há ausência de exemplos e de meio para alcançar essa masculinidade no caso de Biff. Para o caixeiro é uma questão de postura e de como se relaciona com as pessoas, o mérito está longe do êxito nos estudos e nas habilidades adquiridas.

Quando trabalhou em uma fazenda, Biff utiliza a metáfora dos potros<sup>13</sup> que, durante a primavera, representavam a renovação da vida. Sente-se feliz por essa transformação, mas, ao mesmo tempo, triste por ter acreditado nas ilusões do pai quanto ao sucesso fácil. Dessa forma, expressa ainda mais essa incerteza, quando fala de sua vida como peão de fazenda, ao citar a natureza como uma renovação contínua, ao passo que não seguiu meta alguma e ainda parece estagnado com as lembranças do passado. Sendo assim, ao retornar para casa, ele busca entendimento de como prosseguir e resolver suas pendências com o pai.

Quando Biff volta para casa, Willy passa a notar no filho uma tristeza profunda, pois sabe que ele não se tornou o homem bem-sucedido, como previra nos seus tempos de colégio. Biff é descrito como alguém derrotado, a partir das impressões de Willy.

LINDA Você não devia ter feito aquelas críticas, Willy, principalmente na hora que ele acabou de descer do trem. Não devia ficar tão bravo com ele.

WILLY Quando eu fiquei bravo? Eu só perguntei se ele estava ganhando dinheiro. Isso é crítica?

LINDA Mas, meu bem, como ele pode ganhar dinheiro?

WILLY (*preocupado, bravo*) Ele esconde tanta coisa. Ficou um homem triste, Ele pediu desculpas quando eu saí hoje de manhã?

---

<sup>13</sup> Significa filhotes

LINDA Ele ficou abatido, Willy. Você sabe como ele te admira. Acho que, se ele encontrar o rumo dele, vocês dois vão ficar mais contentes e não vão brigar mais.

WILLY Como ele pode encontrar algum rumo numa fazenda? Isso é vida? Peão de fazenda? No começo, quando ele era moleque, eu pensei, bom, é moço, é bom ele trabalhar duro um pouco, ter uma porção de empregos. Mas faz mais de dez anos e ele ainda não ganha trinta e cinco dólares por semana!

LINDA Ele está se encontrando, Willy.

WILLY Não se encontrar aos trinta e quatro anos é uma desgraça (MILLER, 2009, p.174).

A percepção de sucesso na paternidade para Willy seria ter moldado o filho para ganhar dinheiro e ter um emprego o qual as pessoas considerassem relevante. Já que Biff se tornou um peão de fazenda e trabalhador braçal. Logo, o sonho americano não deu certo quando as expectativas de Willy eram as de que o filho se tornasse um homem de sucesso e popular, tal qual um jogador de futebol, carreira almejada por ele para o filho. No presente, Willy afirma: “O problema é que ele é preguiçoso, droga! [...] O Biff é um vagabundo!” (MILLER, 2009, p.174). Interpreta-se que Willy falhou em moldar a personalidade de Biff a sua semelhança, mas, assim como o pai, não obteve sucesso, motivo que o fez utilizar a mesma tática.

A criação do Willy representa uma função de tutor da masculinidade porque é induzido pela figura paterna a acreditar que a conquista da virilidade se dá mediante a uma visibilidade do corpo e da personalidade, isto é, “Porque o homem é que tem aparência no mundo dos negócios, o homem que desperta interesse pessoal, esse é o que chega na frente”. Em síntese, por ser um vendedor, Willy acredita que o filho não soube utilizar os atributos da aparência e a popularidade para vender a si mesmo como exemplo de sucesso e conquista (MILLER, 2009, p.187).

A respeito disso há a premissa de que, culturalmente, o menino só passa a ser aceito como homem por outros homens. A masculinidade é conquistada por embates físicos e emocionais, os quais a dor deve ser ignorada, pois ela é vista como algo feminino. Outra forma é a ausência paterna, ou seja, ao suportá-la, torna-se mais masculinizado (BADINTER, 1993, p.70).

Nos ecos do fracasso do filho, Willy também passou a perceber o quanto fracassou como pai. Quando Biff lembra das decepções que Loman provocou, sobretudo por perceber que as atitudes paternas daquele homem não condiziam com os ensinamentos proferidos, o primogênito de Loman julgou aquele hipócrita.

Aliás, esse movimento de autojulgamento é negado por Willy, porque tenta se livrar da culpa por ter prejudicado o próprio filho:

WILLY Não vou mais brigar com ele. Se ele quiser voltar para o Texas, que volte.

LINDA Ele vai achar o rumo dele.

WILLY Claro. Tem homens que só começaram mais tarde na vida. Como Thomas Edison, eu acho. Ou B.F. Goodrich. Um deles era surdo. (*indo para a porta do quarto*) Vou apostar no Biff (MILLER, 2009, p.176).

Willy faz esse movimento de acusar e incentivar o filho. Pode-se compreender essa atitude com a ideia machista do “homem duro”, baseado no conceito *the big wheel* (um “personagem importante”). Essa ideia foi criada por Deborah S. David e Robert Brannon, em *The Forty-Nine Percent Majority*, como contra-ataque a crise de masculinidade, publicado em 1976 (BADINTER, 1993, p.134).

Essa masculinidade se sustenta a partir de estruturas de uma “hegemonia do poder viril”, apenas imagéticas e impostas, enraizadas no patriarcado estrutural. Esse homem utiliza de uma linguagem agressiva e o porte físico para impressionar e intimidar, quando, na verdade, seriam frágeis e vulneráveis se forem questionados e colocados à prova (COURTINE; CORBIN, 2013, p.8).

Pode-se pensar em como Willy é um homem que projeta tanta virilidade ao se impor a esposa, ao vizinho, aos filhos, embora demonstre sempre oscilações para um estado de se sentir incapaz. Esses momentos de lucidez, os quais ele sempre arruma uma forma de tirar da frente de sua consciência, são problemas nos diversos setores da vida que se assomam no casamento, na amizade com o vizinho, na forma como educa os filhos.

Happy e Biff são um reflexo disso, descritos como dois adultos frustrados e cheios de incertezas. As frustrações são por não terem o sucesso e a prosperidade projetadas pelo pai, apesar de boa aparência e desenvoltura nas interações sociais. As incertezas quanto ao trabalho, de como conseguiriam esses empregos, como ter sucesso nas carreiras, além de uma postura e desenvoltura social, as escolhas deles foram guiadas pelas orientações do pai e agravadas diante da acomodação deles diante dos fatos de que essas orientações de aparência e prestígio não foram suficientes para viverem uma vida adulta satisfatória.

O primogênito tenta ser diferente do patriarca, pois deseja trabalhar longe de escritórios e corporações. O momento de confrontação entre pai e filhos ocorre após Biff cometer mais um furto. Ele teria uma reunião com um homem de negócios com quem trabalhou e rouba uma caneta tinteiro. Este fato o faz entender como ele não quer ser aquilo que o pai projetou e não pertence mais àquele lugar. Acontece, então, o confronto:

BIFF Sabe por que eu fiquei sem endereço durante três meses? Eu roubei um terno em Kansas City e fui para cadeia. (*para Linda, que está chorando*) Pare de chorar. Eu não aguento mais.

WILLY E a culpa deve ser minha!

BIFF Eu fugi de tudo quanto era emprego que eu tive desde a escola!

WILLY E de quem é a culpa?

BIFF Eu nunca cheguei em lugar nenhum porque o senhor sempre me elogiou tanto que eu não consegui nunca aceitar ordens de ninguém! E aí que está a culpa! [...] Pai! Eu sou um zé ninguém. Igual ao senhor! [...] Eu não sou um líder, Willy, nem o senhor. O senhor nunca foi nada além de um trabalhador que acaba na lata de lixo como todo mundo! Eu valho um dólar por hora, Willy! Tentei em sete estados e nunca consegui mais do que isso. Um dólar por hora! Está me entendendo? Não vou mais trazer prêmio para casa e o senhor não vai mais esperar que eu traga! (MILLER, 2009, p.262).

Biff expõe o quanto o narcisismo do pai fez mal a ele, essa característica o fez perseguir uma posição de prestígio e o levou a cometer erros impensados. Os furtos aconteceram não por necessidade, mas como fuga por não conseguir ser o homem que o pai projetou. Ele cometia esses atos numa tentativa de zerar sua consciência e reiniciar sua vida.

Sua última tentativa de agradar ao pai é quando retornou para casa, tentou ser o que Willy acreditava ser o ideal. Com a pretensão de montar um negócio, associado com um empresário da sua cidade, mentindo para si e para sua família a respeito da abertura de negociação. Na verdade, ele saiu dessa empresa por ter furtado uma caneta tinteiro, em mais uma de suas atitudes impensadas. Isto é, quando a reunião com o tal empresário não aconteceu, ele mais uma vez furtou um objeto.

Biff compreende que os furtos sempre foram sua maneira de fugir do que o pai o ensinou como sucesso. Além disso, entende que ele nunca irá se encaixar nos sonhos projetados pelo seu patriarca, condicionado pelos ideais do sonho americano de prosperidade e sucesso. Ele tenta se reconciliar consigo próprio e com sua figura paterna falida. Isso tudo vem numa profusão de sentimentos e pensamentos, numa confrontação direta com Willy. Ele chega ao desespero de implorar ao pai para que o deixe ser como ele é:

BIFF (*chorando, arrasado*) O senhor me deixa ir embora, pelo amor de Deus? O senhor pega esse sonho falso e queima antes que alguma coisa aconteça? (*luta para se controlar, afasta-se, vai para escada*) Eu vou embora de manhã. Ponha... Ponha ele na cama (*exausto, Biff sobe a escada até seu quarto*) (MILLER, 2009, p.262).

Biff pede ao pai que afaste dele suas projeções, seu sonho de ter um filho bem-sucedido e brilhante. Pede isso porque percebeu não poder ser o homem que o pai idealizava. Esta

percepção é também libertadora, pois Biff agora sabe suas potencialidades e as aceita. Torna-se, assim, um homem reconciliado consigo mesmo. Willy infelizmente está com sua saúde mental debilitada, para entender o momento pelo qual seu filho está passando. Depois desse diálogo, o caixeiro isola-se em seus devaneios e morre num acidente de carro.

Miller descreve a relação entre pais (Willy e Charley) e filhos (Biff, Happy e Bernard) de forma concisa, quando os diálogos acabam por definir suas características e contradições, sem se ater a um aspecto moral de punição. Com efeito, Charley e Bernard não confrontam Willy e seus filhos, apesar da ameaça constante da reprovação de Biff. Na verdade, Bernard idolatra Biff e está disposto a ajudá-lo a melhorar suas notas, ao passo que Willy tem a necessidade de ridicularizar o filho *nerd* do vizinho.

Ao utilizar a representação teatral, o dramaturgo constrói uma sequência de ações e reações, sobretudo no plano discursivo, quando Willy e Biff colhem o que plantaram, sendo o resultado do seu fracasso, fruto de suas palavras e ações. Observa-se aqui as personagens como incapazes de tornar algo maior e melhor, pois a vitória de uma personagem (aqui entendida como herói) vai além do que diz sobre si mesma. Em outras palavras, descobre-se duas representações paternas nesse jogo de contradições: uma quando se tem a verborragia narcisista de Willy, e a outra, economia de palavras de Charley, assim como a consequência dessa educação sobre seus filhos.

### **3.2 JOAQUIM, O BARÃO DO CAFÉ COMO PATRIARCA DOMINADOR**

Joaquim, o patriarca de *A Moratória*, projeta nos filhos a continuidade da posição privilegiada das famílias patriarcais do Brasil. A hereditariedade desses privilégios para o Barão do Café provém de seus antepassados, logo, para ele, é natural que seus herdeiros, Marcelo e Lucília, terão as mesmas vantagens. Essa vantagem vai além dos latifúndios, do dinheiro e de outros bens. Ela está pautada num prestígio social e nos poderes de influência que famílias como a de Seu Quim exerciam nas cidades.

Essa última premissa tem muitos fatores variáveis, como a real situação econômica, já que isso afeta diretamente o prestígio social, ou seja, a influência aflora peculiaridades da personalidade dos herdeiros. Marcelo, o primogênito, não possui nenhuma das características necessárias para assumir as responsabilidades de um fazendeiro, e não quer estudar como a maioria dos filhos de barões do café.

Ademais, observa-se que a mulher aristocrata de 1929 era educada para ser uma boa esposa, desde cedo aprendia a administrar uma casa. Sabia cozinhar, limpar, cerzir e servir ao

marido com devoção. A esposa de Joaquim não fazia todas essas coisas, mas sabia como devia ser feito para exigir dos empregados. Lucília foi educada e sabia fazer tudo isso, mas sua fundamental diferença está no fato de ela acreditar ter o direito de fazer escolhas.

Joaquim tentará, em todos os diálogos, durante a peça transformar seu filho num herdeiro digno para o patrimônio da família. E com Lucília tentará suprimir toda e qualquer forma de independência dela, de pensamento a escolhas de vida. Joaquim não enxerga que seus problemas seriam menores se deixasse a filha ser como é. O patriarca, mesmo falido e diminuído em seu poder, tenta exercer sua dominação sobre a família e as pessoas ao seu redor.

### 3.2.1 Marcelo e Joaquim opostos sobre o que é ser homem

Jorge Andrade constrói o conflito entre Joaquim e Marcelo em dois pontos cruciais. O primeiro está situado nas ações que se passam em 1929, quando o fazendeiro ainda não perdeu a fazenda. Os diálogos entre pai e filho descrevem como Joaquim tenta impor como um homem deve ser a Marcelo:

JOAQUIM: Quero saber até quando pretende continuar nesta vadiagem?

MARCELO: Tenho feito o que é possível. [...] (Ligeira hesitação) Ontem... passei o dia todo assistindo à entrega do arroz nas roças. [...] Com o administrador, naturalmente.

JOAQUIM: Ainda bem. Bom, o arroz?

MARCELO: (Alegre) Achei bom.

JOAQUIM: Estou perguntando, meu filho, se o arroz é bom e não o que você acha. Que tipo de arroz é? [...] Quantas sacas foram entregues?

MARCELO: Não contei.

JOAQUIM: Ainda bem que o administrador estava junto. E você vem me dizer que assistiu à entrega do arroz nas roças?

MARCELO: (Ainda com bom humor) E não assisti?!

JOAQUIM: Você espareceu lá pelas roças, isto sim.

MARCELO: (Levanta-se) Está certo. Não sei fazer nada.

JOAQUIM: Sente-se. Não precisa me dizer isto; já sei.

MARCELO: Que posso fazer? Nunca trabalhei.

JOAQUIM: Outra coisa que não precisa me dizer. Podia, ao menos, se interessar mais.

MARCELO: O senhor nunca me ensinou nada sobre a fazenda.

JOAQUIM: Essas coisas não se ensinam: aprende-se observando. Tenho reparado em você. Anda pela fazenda com o pensamento no mundo da lua. (ANDRADE, 2013, dispositivo Kindle posições 3408-3424).

Num primeiro momento, Joaquim desmerece a atitude do filho de acompanhar a entrega do arroz. Isto é parte do processor onde o latifundiário começa a considera que seu filho é um

inapto em relação às atividades da fazenda. Demonstra o demérito na ação praticada pelo filho ao perguntar detalhes sobre a fiscalização. Nesse contexto, Marcelo tem sua masculinidade colocada em dúvida, mas devolve ao pai uma verdade: nunca ensinou ao filho como administrar a fazenda ou mesmo como se comportar.

Interpreta-se que, para Joaquim, a paternidade pode ser uma forma pessoal de reconhecimento, no qual ele fará as mais variadas associações. Se não há relação afetiva com o pai, um homem procura fazer isso em outros nichos sociais (NOLASCO, 1993, p.152). Marcelo faz isso com as noitadas regadas a bebidas e mulheres. Aproveitando o poder de influência do pai, sem se preocupar com o futuro, mas acima de tudo por não se identificar com aquele e suas funções de patriarca. Comporta-se como uma criança no corpo de um adulto. Para Joaquim, a ideia de reconhecimento é nula por não ter convivido com o pai e sem possibilidade de fuga como o filho, porque logo teve de assumir os negócios da família como patriarca.

Há uma clara condicionalidade em como as emoções masculinas surgem, sendo muitas vezes contraditórias. Os homens são reconhecidos por anular a parte emocional e seus conflitos. Ao tornarem-se pais, essa forma contraditória e nula torna a experiência paterna e miserável na maioria das vezes. O pai, muitas vezes, torna-se um provedor heroico e distante. Isso proporciona um destaque maior à maternidade (NOLASCO, 1993, 154).

Outro fator preponderante para a forma como Marcelo encara sua relação com o pai pode estar relacionado à transformação ocorrida quando houve uma desvalorização da figura paterna durante a transição da vida rural para a urbana. Os pais trabalhavam para prover aos filhos, criados pelas mães ou terceiros, o que gerava rapazes que gastavam as fortunas da família sem nenhum respeito à autoridade do pai. Até mesmo a forma como eram chamados os pais mudou, o pronome de tratamento “senhor” havia sido retirado da frente da palavra pai. O que para conservadores da época era sinal de falta de respeito e temor pelos patriarcas (PRIORE, 2013, p.179-180). Marcelo encaixa-se nessa descrição, ele é filho de um homem rico e influente que sabe tudo da fazenda, mas pouco se relaciona com os filhos. Logo, o rapaz gosta das mordomias da cidade e dos prazeres urbanos.

Marcelo é um rapaz protegido e mimado por todos da família, principalmente por sua mãe que sempre o protege dos rompantes de raiva do pai. Depois da discussão sobre acordar tarde e cuidados com a fazenda, Joaquim diz ao filho que não receberá dinheiro enquanto o jovem não resolver ser útil. Helena, mandando o filho ir buscar Lucília na cidade, cede aos caprichos do rapaz e dá dinheiro a ele (ANDRADE, 2013, posições 3506-3522).

Helena sabe do castigo de Joaquim, que é cortar as regalias dele; mesmo assim, ela não nega dinheiro para o rapaz. Marcelo exerce sua influência de filho protegido para viver sua adolescência típica dos filhos de fazendeiros da época. Esses jovens eram boêmios e não se interessavam pelos estudos, muito menos pela continuação dos negócios da família. Marcelo contava com a proteção da irmã também.

MARCELO: Lembro-me de que a mamãe...

LUCÍLIA: Já sei: você dava um abraço, um beijo, chamava de minha namorada, e pronto: o dinheiro saía. Não se esqueça de que não estamos mais na fazenda.

MARCELO: Será que você não pode compreender?

LUCÍLIA: Não, não posso.

MARCELO: Você é moça demais para bancar a solteirona.

LUCÍLIA: Não estou bancando nada.

MARCELO: Não vê que estou fazendo uma força danada?

LUCÍLIA: Força faço eu.

MARCELO: Lucília! Eu tenho tentado. Quero ajudar, mas não consigo me libertar. Tenha paciência. É questão de tempo.

LUCÍLIA: (Pequena pausa) É a última vez, entendeu?

MARCELO: (Sorri) Também espero que seja.

LUCÍLIA: (Tira o dinheiro da máquina) Espera, não: tem que ser. Não gosto de ver você nesta situação.

MARCELO: Tudo vai bem. Não se preocupe. Até amanhã. Até amanhã, papai. (ANDRADE, 2013, dispositivo Kindle posições 3560-3576).

Estes comportamentos tóxicos normalizados são estruturados pela dominação masculina, porque sempre haveria uma justificativa para as mulheres defenderem seus pais, maridos, irmãos e filhos. Como seriam “naturalmente” compreensivas e afetuosas, caberia às mulheres relevarem os erros e a imaturidade masculina na vida doméstica, segundo a perspectiva patriarcal (BOURDIEU, 2012, p.46). Ainda sobre essa ideia, pode-se interpretar que tanto Lucília quanto Helena vão ter sentimentos maternais por Marcelo e, é claro, identificam nele traços da personalidade de Joaquim, por isso não conseguem dizer não para ele.

Nem mesmo Joaquim escapa de ceder à fragilização que o primogênito se coloca. Ele comenta está com pena do filho pelo rapaz estar trabalhando num frigorífico. Apesar de demonstrar-se imaturo, Marcelo tem um segundo diálogo com Joaquim, quando expõe a masculinidade frágil do pai:

MARCELO: Aquilo não é emprego de gente.

JOAQUIM: Você não honra o nome que tem.

MARCELO: (Pausa) E o que é que vale este nome?  
JOAQUIM: Muita coisa. Ainda somos o que fomos.  
[...] MARCELO: (Pausa) Papai! Há dias  
fui à Casa Confiança comprar um par de sapatos. Pedi para pagar no fim do  
mês e o dono me perguntou: “Quem é o senhor?” “Sou filho de seu Quim”,  
respondi. Sabe o que ele me perguntou ainda? “E quem é ‘seu’ Quim?” [...]   
Vivemos num mundo diferente, onde o nome não conta mais... E nós só temos  
nome. [...] O senhor finge não compreender o que digo. Não me adapto a esta  
ordem de coisas.  
JOAQUIM: Servia para ajudar sua irmã até voltarmos para a fazenda. Mas, é  
melhor ficar na cama do que enfrentar a vida. MARCELO: O senhor me  
ensinou?  
JOAQUIM: Mostrei o caminho. Fiz minha obrigação.  
MARCELO: O caminho! É exatamente o que estou querendo provar: que o  
senhor mostrou o caminho errado. O caminho que para nós, principalmente  
para nós, não tem mais sentido. O senhor não me educou para ser operário.  
(ANDRADE, 2013, dispositivo Kindle posições 4166-4197).

A única identificação transmitida por Joaquim foi o orgulho de classe e eles não deviam exercer trabalhos braçais e conviver com pessoas de classes sociais mais baixas. Para um homem que foi criado para não exercer nenhuma função social para além de um aristocrata, Joaquim queria que o filho fosse um fazendeiro como ele e desse continuidade aos negócios da família. Nesse sentido, o diálogo acima demonstra como Joaquim está fragilizado pela sua condição financeira. Mesmo sendo, a maior parte do tempo, um homem forte para todos ao seu redor, permite-se falar para a filha sobre como se sente sobre o filho.

A infância dos meninos no século XX é marcada pelo universo doméstico dominado pelas figuras femininas. O que demandava esforço para o garoto sair da tutela materna, a fim de realizar a manutenção da virilidade (BAUBÉROT; CORBIN, 2013, p.192). Marcelo foi e permanece durante ações do drama com a constante superproteção da mãe, da irmã e do pai. Ele nunca precisou enfrentar realmente os trabalhos da fazenda ou mesmo as dificuldades após a perda dela.

Marcelo só ouvia o pai emitir preconceitos de classe e dizer como alguém da família deles deveria se comportar:

MARCELO: Não pretendo mais acusar o senhor.  
JOAQUIM: Acusar?! Uma pessoa como você não pode acusar ninguém de nada. E a mim muito menos. [...] Você se atreve?  
MARCELO: Atrevo porque é verdade. Foi o senhor quem vendeu o café a prazo e contraiu dívidas e mais dívidas.  
JOAQUIM: Marcelo!  
MARCELO: Reconheço, sou um fraco. Não assumi a responsabilidade. E o senhor? O senhor que só pensa na sua fazenda, no seu processo, nos seus direitos, no seu nome. Enquanto pensa em si mesmo, na sua honra, não pode

sentir o que sinto. O senhor não sai à rua para saber o que os outros pensam de nós. O senhor finge não perceber que não fazemos mais parte de nada, que o nosso mundo está irremediavelmente destruído. Se voltássemos para a fazenda... [...] tornaríamos a perdê-la. As regras para viver são outras, regras que não compreendemos nem aceitamos. O mundo, as pessoas, tudo! Tudo agora é diferente! Tudo mudou. Só nós é que não. Estamos apenas morrendo lentamente. Mais um pouco e ficaremos como aquele galho de jabuticabeira: secos! secos! (ANDRADE, 2013, dispositivo Kindle posições 4166-4197).

Marcelo expõe a fragilidade de sua masculinidade e a toxicidade da figura paterna dele. A imagem da figura central do pai como alguém que tudo fornece, como um poder regional, um chefe de vilas, pequenas cidades, trazem algo nobre e poderoso. A personagem que se impõe ao filho. Ao olhar mais analítico percebe-se que não é bem assim. Esse pai, na verdade, está longe de oferecer um aprendizado ao filho, pois, mesmo essa aproximação de suas atividades são uma forma de violência, sobretudo quando pode-se afirmar que ele (o pai) não faz nada direito. Em outros termos, é acusado pelo filho por não ser realmente presente e nunca ter sido paciente para o ensinar (NOLASCO, 1993, 151-152).

Marcelo assume sua fraqueza, mas coloca o pai contra a parede para fazer o mesmo. Joaquim é questionado pela primeira vez pelos seus erros como administrador da fazenda, tudo porque nunca aceitou ajuda de ninguém e sempre silenciou os que tentavam. Quando o primogênito faz esse questionamento ao pai, expõe todo o sentimento de abandono e temor pelo destino que a maioria dos filhos sentem.

Apesar dos questionamentos sobre a paternidade serem recentes, a compreensão de dramas como de Joaquim e Marcelo geram a compreensão dessas relações no início do século XX. A falha na dimensão afetiva das figuras paternas pode ser vista como um efeito em cadeia sobre o comportamento masculino. Pode-se pensar que foi nessa época a ideia sobre as relações paternas e como se tornaram cruciais para o funcionamento da sociedade. A ideia do protetor e provedor familiar não resume mais a simples fatores materiais, mas envolvimento emocional.

### 3.2.2 Lucília uma mulher independente frente ao pai conservador

Lucília aparece costurando, seu pai aparece curvado, um sinal inconsciente de que foi derrotado, as primeiras falas ocorrem de maneira casual. Ele não deixa de observar a irritação de Lucília logo pela manhã, mesmo tendo razões para isto, pois está costurando o vestido da tia com a qual ela está ressentida, pede desculpas ao pai. Após isso, a sua irritação acontece pela sugestão do pai de que ela não precisa trabalhar (ANDRADE, 2013, posição 3012).

A primeira impressão é que Joaquim, mesmo falido, quer que a filha se mantenha como alguém que não precisa trabalhar, numa atitude de proteção. A verdade é que ele quer controlar a vida dela desde os menores aspectos, mas como perdeu seu poder financeiro, ele não age de forma tão incisiva (ANDRADE, 2013, posição 3031). Pode-se interpretar que Joaquim pratica uma desqualificação insidiosa, quando de forma persistente, os homens de pequenos a grande gestos ignoram a sua qualificação profissional (HAROCHE, 2013, p. 20).

Lucília é descrita como uma mulher burguesa pronta para preservar o ideal de pureza, submissão e esposa adequada para a sociedade (SANTOS, 2013, p.107). Isto é, ela se opõe ao pai e ao irmão, mas ao mesmo tempo cede às vontades e caprichos de ambos. Sente-se livre para falar o que pensa a Olímpio, mas também é sensível ao que ele fala e sente. Esse papel ornamental das mulheres foi algo praticado desde as civilizações clássicas, ou seja, a classe alta sempre permitiu que mulheres fossem instruídas, mas sem relevância social (STEARNS, 2018, p.33).

O censo de 1920 trouxe a estatística de que as mulheres brasileiras eram mais de cinquenta por cento da mão de obra nas fábricas têxteis e de tecelagem no Brasil, com salários baixos, assediadas sexualmente, péssimas condições de trabalho no local de trabalho e na legislação trabalhista. Vivam em um cenário de resistência e de perseverança por tudo que sofriam (PRIORE, 2020, p.193). Sendo assim, a atitude preconceituosa de Joaquim com a filha trabalhando, mesmo dentro de casa, era mais uma prova de sua paternidade longe das mudanças sociais.

Pelos aspectos mencionados acima, Lucília é uma mulher moderna em um meio arcaico. Ela é mais uma mudança que seu pai não aceita e não entende:

JOAQUIM: Não se afobe, minha filha.

LUCÍLIA: E que faço do meu serviço?

JOAQUIM: Que importância tem? Você não é obrigada a costurar. Até prefiro que...

LUCÍLIA: (Corta) Ora, papai! (Pausa. Lucília olha para Joaquim e disfarça) Tia Elvira vem experimentar o vestido e ainda tenho que acabar o de dona Marta. (ANDRADE, 2013, dispositivo Kindle posição 3036).

Joaquim não aceita a filha trabalhar com costura para sustentar a família, pois acredita no poder do nome da família para mantê-la. Lucília sabe que as coisas não funcionam mais assim, porque ela passou a viver na cidade e procurou se adaptar em um lugar, onde nomes de família não tinham importância. Dessa forma, o êxodo rural já se caracterizava nas primeiras

décadas do século XX, quando a decadência desse modelo rural de ostentar uma tradição arcaica, faz com que as pessoas passem a viver em centros urbanos, em busca de melhores condições de trabalho.

Lucília entende que o pai foi responsável pela falência da fazenda, mas como atitude escapista responsabiliza sua tia Elvira que, após a falência deles, ajuda-os financeiramente, com alimentação e principal compradora dos vestidos feitos por Lucília. Elvira diz ajudar o irmão e sua família de bom grado, mas não deixa de dar indiretas. Lucília percebe e não poupa a tia de críticas quanto ao seu comportamento arrogante. O orgulho aristocrata a faz dizer tudo que pensava da tia. E termina com as seguintes declarações:

LUCÍLIA [...] Vocês podiam ter ficado com a fazenda, papai teria onde morrer. Depois, era só vender, não a queria para mim.

ELVIRA: Você é uma mal-agraçada.

LUCÍLIA: Se a senhora merecesse respeito, teria tido um pouco de amor por seu irmão, piedade ao menos. Gostaria que tivesse assistido à chegada deles, quando vieram da fazenda. Só aí poderia compreender até que ponto sofreram! Com o relógio, os quadros e esse... esse galho de jabuticabeira nas mãos... pareciam duas crianças assustadas, com medo de serem repreendidas. Atrás de cada gesto, de cada olhar, havia um pedido de perdão, como se eu pudesse censurá-los em alguma coisa. [...] (ANDRADE, 2013, dispositivo Kindle posição 4780).

Lucília expõe toda sua mágoa para com a tia, apesar do pai ser responsável pela ruína da família. Ela acreditava numa atitude mais misericordiosa de Elvira, porém Lucília percebe o desamparo no qual os pais se encontram. Pode-se interpretar que, para a filha de Joaquim, a tia traiu a preservação da linhagem e da honra familiar, mesmo que a família patriarcal paulista não tivesse extensas camadas familiares, com filhos legítimos, ilegítimos e parentes. Essa premissa de preservação é algo em comum entre as duas estruturas familiares (SAMARA, 2004, p.12).

Lucília ama seu pai, mesmo ele tenha tornado sua vida infeliz e miserável, pois, ela compreende que ele fazia aquilo por achar ser o certo. Joaquim criticou seu curso de costura, proibiu seu noivado com Olímpio e, por fim, criticou a filha constantemente por estar trabalhando como costureira. Essa compreensão nasce das semelhanças dela com o pai. Afinal, ela recusa-se a casar com Olímpio, mesmo depois do consentimento do pai, por não suportar a ideia de ser esposa, porque o pretendente sentiu pena da sua situação. Na verdade, seu orgulho revela-se tão grande quanto o do pai.

### 3.3 UM PAI SONHADOR E O PAI FALIDO

As primeiras semelhanças perceptíveis sobre *A Morte de um Caixeiro Viajante* (2009), de Arthur Miller e *A Moratória* (2013), de Jorge Andrade é a forma como dividem o palco e contam a história em dois momentos distintos, mas generalizáveis por presente e passado das personagens. Algo mais perceptível é que os protagonistas são dois homens de personalidade explosiva, violentos e que insistem no que acreditam.

O temperamento de Willy comprova-se pelas impressões de sua esposa: “[...] mais que amá-lo, ela o admira, como se a natureza volátil, o temperamento, os sonhos imensos e as pequenas crueldades de seu marido servissem apenas como duros lembretes dos turbulentos desejos que vivem dentro dele [...]” (MILLER, 2009, p.172). A inconstância da personalidade do caixeiro e essas pequenas crueldades podem ser associadas a ele constantemente, por anular suas opiniões e as falas durante os diálogos com os filhos; aliado a isso, anula a voz participativa dela e há uma agressividade verbal mordaz.

Joaquim possui as mesmas características de ser rude com as figuras femininas na peça, mas bem menos sutil que Willy. Em 1932, não gosta da filha costurando, mesmo que seja isso parte do sustento deles, agora que estão sem a fazenda. Ademais, critica o fato de a mulher estar sempre na igreja, e a mania da irmã de comprar muitos vestidos. Um pouco antes, em 1929, Joaquim não deixava a mulher participar das decisões para as tentativas de salvar a fazenda, impediu o noivado da filha com Olímpio alegando que quem manda na família é ele.

Willy e Joaquim compartilham as projeções de que os seus primogênitos sejam continuidades deles. Para Willy, a expectativa é bem maior que a do patriarca brasileiro, pois Biff poderia ser a passagem de um patamar social para outro. Afinal, ser atleta universitário é alcançar muito prestígio social. Para Joaquim, a expectativa era que seu filho fosse parecido com ele, um bom fazendeiro ou mesmo estudasse para seguir uma carreira longe da zona rural. Outro fato é que os dois não acreditam que os estudos superam o poder do prestígio social.

Outra semelhança entre os dois protagonistas são suas ilusões sobre suas vidas. Willy Loman agarra-se ao sonho de ser prestigiado, ser um vendedor de sucesso e que os filhos possam receber um legado.

A verdade está bem longe disso, pois a velhice e o cansaço levaram sua sanidade. Demitido, entrega-se ao plano de conseguir o dinheiro do seguro com sua morte, não conseguindo ultrapassar as condições humanas. E para Joaquim, sua ilusão consiste em agarrar-

se à esperança da moratória para ter de volta suas terras, fato que ele traz à tona sempre que alguém menciona a condição financeira ou mesmo quando se sente ofendido.

Joaquim, ao saber que não irá recuperar sua fazenda, não parte para o lado trágico da morte, suicídio ou exílio. Ele senta-se e começa a desfiar um pano, simbolizando a derrota do avô do dramaturgo no palco. A peça termina no ano de 1929, com o dia em que o barão do café precisa deixar sua casa. Jorge Andrade cria uma metáfora poética sobre a história tornar-se um murmúrio na história, algo efêmero.

Sócrates Nolasco afirma que a paternidade é uma bigorna nas costas dos homens, um peso imperceptível para eles, já que os estereótipos não diferem da função pai. Esse é visto como chefe, líder, autoridade, entre outros, por impingir modelo paterno capitalista às famílias (NOLASCO, 1993, p.163). Tanto Willy Loman, perseguidor do sonho americano, quanto Joaquim, um homem falido com esperanças, vão ser pais que vivem suas vidas sem estabelecer uma conexão afetiva com os filhos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verificou-se as relações dos patriarcas que falharam ao manter suas posturas conservadoras, frente às mudanças sociais pelas quais eles passaram. Suas posturas violentas e dominadoras não dão certo. Willy Loman e Joaquim de *A morte do caixeiro viajante*, de 1949, e em *A Moratória*, de 1955, respectivamente exemplificam as dificuldades masculinas em reconhecer as mudanças sociais ou mesmo nas suas vidas particulares.

Depois da Quinta Feira Negra, em 1929, várias vidas foram afetadas por essa crise. Os jornais da época não conseguiam dimensionar completamente o sofrimento causado pela pobreza, miséria e tragédias pessoais causadas pela quebra da bolsa. Tempos depois, durante a retomada, com a precarização do trabalho, a “solução” começou a aparecer em forma de empregos informais. No Brasil, a crise cafeeira foi determinante para homens orgulhosos de seu poder e influência, pois não conseguiam vender seu café.

Os problemas pessoais e particulares foram bem retratados nos dramas vividos por Willy Loman, em *A Morte de um Caixeiro Viajante* e *A Moratória*, de Arthur Miller e por Joaquim em *A Moratória*, de Jorge Andrade. Isto é, homens envelhecidos, sem sucesso naquilo que acreditaram serem bons. Willy torna-se um homem fatigado e mergulhado em lembranças que trazem os erros e as más escolhas do passado. Joaquim, destituído das suas terras por não conseguir vender o café, tornou-se um homem amargurado e crente em um governo com problemas mais urgentes para serem resolvidos.

Em outras palavras, são personagens que podem ser vistos e interpretados pela ótica dos estudos dos homens. O feminismo trouxe essa preocupação sobre as reformulações acerca do comportamento dos homens e sua paternidade.

A busca por conhecimento das origens de como os homens interagem com outros, as mulheres e seus filhos, trouxe o benefício de se poder analisar figuras paternas como as retratadas pelos dois dramaturgos das peças mencionadas.

Analisou-se, assim, a capacidade desses pais para enxergarem suas vidas particulares e sobre como agiam com os filhos diante dessas dificuldades, ou seja, do quanto estes obstáculos sociais afetaram ou foram determinantes para os seus relacionamentos paternos. São amostras de que ações masculinas e de afirmação dessa masculinidade são bem diferentes das afetivas da paternidade.

As obras estudadas são exemplos de como os homens enxergavam a paternidade. Como uma transmissão de macheza e ideais daquilo que consideravam correto para os filhos. Mesmo

Lucília recebia essas noções com o duplo fardo de ser uma mulher ideal para sua época. O prover material cerceado pela crise socioeconômica e o quanto isso expôs suas fragilidades, fazem suas crenças sobre sua boa paternidade ruírem diante do comportamento de seus primogênitos.

Ademais, observou-se que foram expostos pontos de vista sobre a paternidade dos patriarcas das peças. percebeu-se que os valores da palavra de um homem valia mais que os contratos e os papéis são valores perdidos. A mudança vem para eles como uma ação desagregadora do tempo e dos problemas sociais da modernidade. São peças reconhecidamente importantes do público norte-americano e brasileiro, fundamentais para o início da carreira de seus autores.

O sonhador Willy Loman projetou sobre sua vida o sonho de ser um vendedor tão popular e cheio de prestígio que seu enterro pararia uma cidade. O caixeiro viajante nunca alcançou esse objetivo e passou a colocar o peso desse sonho nas costas de seus filhos, mas, principalmente, no seu filho mais velho: Biff. O patriarca com setenta anos, no entanto, não entendeu como o filho fracassou na vida, nunca relacionou as tentativas e erros do filho com o trauma de ser descoberto numa infidelidade, que transformou a visão do filho para ele, numa desconstrução dos sonhos do pai.

Por sua vez, Marcelo cresceu ouvindo sobre a longevidade de sua linhagem, do poder, da influência de seu pai, o que o fez querer usufruir disso e dar pouco valor às chances de estudar ou de até mesmo substituir o pai nos deveres administrativos da fazenda. Sem ter causado identificação no filho, Joaquim tornou-se um fazendeiro orgulhoso de sua classe social e sabedor do poder que seu nome tinha. Quando ele perdeu a fazenda, todos os seus erros como administrador e como pai foram expostos pelo seu primogênito.

Sendo assim, os pais das peças são dois homens criados num sistema que afirma cotidianamente que o mundo lhes pertence. Dois homens dedicados ao trabalho que os distanciou das esposas e dos filhos. Logo, ofereceram aos filhos aquilo que receberam como comportamento correto. Ser provedor e nunca exercer afetividade aos filhos para que seguissem seus exemplos.

A experiência paternal deles é anulada diante do fato de que os filhos são opostos a sua masculinidade. Biff quer ser um homem livre do peso de ser alguém importante e Marcelo não quer ser fazendeiro ou nem mesmo estudar, ele quer viver sua juventude sem regras.

## REFERÊNCIAS

ADAMS, James T. **The Epic Of America**. Internet Archive, 2015. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.262385>. Acessado em: 30 de abril de 2020.

ALVES, Roosenberg Rodrigues. **Família Patriarcal e Nuclear**: Conceito, características e transformações. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/IISPHist09\\_RoosembergAlves.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/IISPHist09_RoosembergAlves.pdf). Acessado em: 05 de maio de 2019.

ANDRADE, Jorge. **Ciclo Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Editora Descaminhos, 2013.

BAECQUE, Antoine. Projeções: a virilidade na tela. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade**: a virilidade em crise? O século XX e XXI. Tradutores: Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago e Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade, Volume 3**: a virilidade em crise? O século XX e XXI. Tradutores: Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago e Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BADINTER, Élisabeth. **XY**: Sobre a identidade masculina. Tradutora: Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BERTAUD, Jean-Paul. O exército e o brevê de virilidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade, Volume 2**: o triunfo da virilidade: o século XIX. Tradutores: João Batista Kreuche e Noéli Correia de Mello Sobrinho. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BICCA, Angela D. Nunes; CUNHA, Ana P. de Araújo; ROSTAS, Márcia H. S. Guimarães; JAHNKE. **Identidades Nerd/Geek na web: um estudo sobre pedagogias culturais e culturas juvenis**. *Conjectura: Filos. Educ.*, Caxias do Sul, v. 18, n. 1, p. 87-104, jan./abr. 2013.

BIGSBY, Christopher. **Arthur Miller (1915-1962)**. Grã-Bretanha: Weidenfeld & Nicolson, 2008.

BIGSBY, Christopher. **Modern American Drama**. Reino Unido: Cambridge University Press, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradutor: Maria Helena Khuner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CARVALHAL, Tânia F. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, Tânia F; COUTINHO, Eduardo F. **Literatura Comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHOMSKY, Noam. **Réquiem para o sonho americano [recurso eletrônico]**: os dez princípios de concentração de riqueza e poder. Tradutor: Milton Chaves de Almeida. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

CONNEL, Robert; MESSERSCHMIDT, James W. **Masculinidade hegemônica**: repensando o conceito. **Revista Estudos Feminista**, Florianópolis, nº21, p.241-277, janeiro-abril, 2013.

CORRÊA, Lilian Cristina; DIMITROV, Luciana Duenha. **Variáveis de crítica política, social e histórica em peça e filme The Crucible, de Arthur Miller**. Disponível em: <http://oohodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/12/21lilianluciana.pdf>. Acesso em: 30 de julho de 2021.

COSTA, Iná C. **Panorama do Rio Vermelho**: ensaios sobre o teatro americano. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

CULLEM, Jim. **A Short History of an Idea That Shaped a Nation**. New York: Oxford University Press, 2003.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Jorge Andrade**. Enciclopédia Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349682/jorge-andrade>. Acesso em: 22 de agosto de 2020.

FLORES, Fulvio Torres. **Da depressão econômica às raízes do macartismo**: um análise histórico-crítica de American Blues, coletânea de peças curtas de Tennessee Williams. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2015.

FREYRE, Gilberto. **Interpretação do Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2015.

GAZIER, Bernard. **A Crise de 1929**. Tradução: Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2009.

HAROCHE, Claudine. Antropologia da virilidade: o medo da impotência. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade**: a virilidade em crise? O século XX e XXI. Tradutores: Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago e Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LOURO, Guacira L. Pedagogias da sexualidade. In: **Corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, n.p.

LUNZ, Leandro da S. Mulher e história: os usos da memória pela conquista do espaço feminino. **Congresso Internacional UFES/Paris-Est Culturas Políticas e Conflitos Sociais**, 6. 2017, Paris.

MILLER, Arthur. **A Morte de um Caixeiro Viajante e outras 4 peças**. Tradutor: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MUSZKAT, Malvina. **O homem subjugado**: o dilema das masculinidades no mundo contemporâneo. São Paulo: Summus, 2018.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERROT, Michelle. **A minha história das mulheres**. Tradutora: Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

PRIORE, Mary D. **Sobreviventes e guerreiras: uma breve história das mulheres no Brasil de 1500 a 2000**. São Paulo: Planeta, 2020.

PRIORE, Mary D. **Histórias da gente brasileira**. Volume 3. República – Memórias (1889-1950). Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

PRIORE, Mary D; AMANTINO, Marcia. **História dos homens no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ROCHA, Andréa A. **Em Apontamentos sobre a tragédia moderna nas peças Death Of A Salesman [A Morte de um Caixeiro Viajante] de Arthur Miller e A Moratória de Jorge Andrade**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2018.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr; MARSHALL, Francisco (Colaborador). **Filosofia & Literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SAMARA, Eni de M. **A família brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SILVA, João C. J. A história das políticas migratórias dos Estados Unidos. **Textos & Debates**, Boa Vista, nº20, 2013. p.7-21

SILVA, Lajosy. **Olhares: teatro, cinema e literatura**. São Paulo: Livrus, 2015.

STEARNS, Peter N. **História das relações de gênero**. São Paulo: Contexto, 2018. Tradutora: Mina Pinsky.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. Tradutor: Luiz Sérgio Repa.

TIBURI, Marcia. **Delírio do poder: psicopoder e loucura coletiva na era da desinformação**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

WATKINS, Glória (bell hooks). **The Will To Change: Men, Masculinity, And Love**. Nova York: Atria Books, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Tradutora: Betina Bischof.