

A presença das obras de Arthur Miller no Brasil: um estudo sobre as montagens de suas peças nos palcos brasileiros

The presence of Arthur Miller's work in Brazil: a research about the productions of his plays on Brazilian stages

Éwerton Silva de OLIVEIRA¹
Maria Sílvia BETTI²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo estudar as montagens das peças de Arthur Miller no Brasil, por meio da compilação e análise de textos críticos que falam sobre as produções de *A Morte do Caixeiro Viajante*, *As Feiticeiras de Salém*, *Panorama Visto da Ponte e Depois da Queda* no país. Todas estas peças tiveram suas primeiras montagens americanas entre os anos 40 e 60 – 1949, 1953, 1956 e 1964, respectivamente, e são, possivelmente, as obras mais famosas de Miller em solo brasileiro. Isto é comprovado pela imediatez com que os textos do dramaturgo norte-americano foram produzidos pela primeira vez nos palcos brasileiros: a diferença temporal entre a primeira produção nos EUA e a primeira encenação no Brasil de suas peças não chega a dez anos nos quatro casos citados. O estudo procura também relacionar estas montagens ao contexto histórico em que se inserem tanto o teatro nacional como o norte-americano (com fenômenos de perseguição política tal como o Macartismo e a ditadura militar), no intuito de detectar a importância dos textos de Miller para o teatro brasileiro, bem como para dramaturgos nacionais que discutem sua obra.

212

PALAVRAS-CHAVE: Arthur Miller. Teatro brasileiro. Contexto histórico. Crítica teatral.

ABSTRACT: This article has as an objective to study the productions of Arthur Miller's plays in Brazil. This is done by the compilation and analysis of critical texts which discuss the performances of *Death of a Salesman*, *The Crucible*, *A View from the Bridge* and *After the Fall* in the country. All these works had their first American presentations in the theater among the forties and the sixties (1949, 1953, 1956 and 1964 respectively), and they are, possibly, Miller's most famous plays in Brazil. The proof of this fame is that, after their first U.S. performances on stage, the Brazilian ones came soon after: the temporal difference between the first American and the first Brazilian production of his work is no more than ten years in the four plays mentioned. The research also tries to associate these productions with the historical context in which both Brazilian and American theater are inserted (with political persecution phenomena such as McCarthyism and the military dictatorship), in order to detect the importance of Arthur Miller's texts to the theater in Brazil, and also to the national playwrights who discuss his work.

KEYWORDS: Arthur Miller. Brazilian theater. Historical context. Theater criticism.

¹ Doutorando na área de literatura em língua inglesa, com especialidade em teatro norte-americano. Universidade de São Paulo - USP. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) - Departamento de Letras Modernas (DLM). São Paulo – SP - Brasil. CEP: 05508-010 - E-mail: ewertonc131@yahoo.com. Agradeço à minha orientadora, Prof. Dra. Maria Sílvia Betti, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo apoio em todo o meu processo de pesquisa.

² Professora doutora titular da Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (USP); atua na área de literatura em língua inglesa, com especialidade em teatro norte-americano. Universidade de São Paulo - USP. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) - Departamento de Letras Modernas (DLM). São Paulo – SP - Brasil. CEP: 05508-010 - E-mail: mariasilviabetti@gmail.com.

Introdução

O objetivo deste artigo é expor um estudo sobre as montagens das peças do dramaturgo norte-americano Arthur Miller (1915-2005) no Brasil, no intuito de verificar como, quando e sob quais circunstâncias os seus textos foram produzidos por companhias teatrais brasileiras. Além disso, discutir como as peças de Miller foram recebidas por público e crítica no país também faz parte desta análise, que se justifica por este ser um dos autores estadunidenses cujas obras mais tiveram impacto no Brasil e entre dramaturgos brasileiros.

Foram escolhidas, para o estudo, quatro peças de Arthur Miller encenadas em solo brasileiro: haverá o comentário sobre montagens de *A Morte do Caixeiro Viajante* (*Death of a Salesman*), produzida nos EUA em 1949, *As Feiticeiras de Salém* (*The Crucible*), de 1953, *Panorama Visto da Ponte* (*A View from the Bridge*), de 1956, e *Depois da Queda* (*After the Fall*), de 1964. Além disso, como dito, há também, durante as descrições das montagens, breves menções do que críticos e dramaturgos nacionais falam sobre a obra do autor norte-americano, tudo isto no intuito de contribuir para os estudos da presença de Miller no teatro nacional.

Este artigo procurou selecionar e analisar um *corpus* de textos que falassem de Miller e das montagens feitas no Brasil de *Death of a Salesman*, *The Crucible*, *A View from the Bridge* e *After the Fall*. Como Arthur Miller possui uma vasta produção, dos anos 30 até os anos 2000, havia a necessidade de se fazer um recorte temporal. Foi escolhida, então, a análise das suas principais obras da década de 1940, 1950 e 1960, por este período englobar as suas peças mais famosas em solo brasileiro. Também este foi um dos momentos da história do Brasil em que um sistema político democrático teve vigência (1945-1964), o que contribuiu para o florescimento de grandes companhias de teatro nacionais, como o TBC e o Teatro de Arena.

Abaixo se encontra a análise de montagens destas peças no Brasil.

213

Death of a Salesman/ A Morte do Caixeiro Viajante

Death of a Salesman foi produzida nos Estados Unidos em 1949. Esta obra de Arthur Miller discute a trajetória do caixeiro viajante Willy Loman, que teve o sonho de abrir seu próprio negócio, ganhar dinheiro e ser feliz com a sua família, mas foi, de certa forma, iludido pelo mito do *self-made man* presente no contexto norte-americano (com a ideia de que o sucesso financeiro depende única e exclusivamente do empreendedorismo e do esforço individuais). Quando já estava na idade de se aposentar, o caixeiro foi descartado por grandes corporações que não necessitavam mais de sua força de trabalho.

A peça, que possui recursos épico-narrativos, como a simultaneidade entre memória e presente (sendo que as lembranças de Willy misturam-se no palco com este tempo presente), tem a sua primeira montagem expressiva no Brasil em 1951, ou seja, dois anos depois de seu lançamento nos Estados Unidos. Sob a direção de Esther Leão, e com Jaime Costa como o caixeiro viajante Willy Loman, a Companhia de Comédias Jaime Costa apresentou *A morte do Caixeiro Viajante* no Teatro Cultura Artística³, em São Paulo. Parecia, naquele momento,

³ Há também o registro de esta peça ter sido apresentada no Teatro Glória, no Rio de Janeiro. Na fonte encontrada, tal seria o elenco da peça: Cenografia: Santa Rosa; direção: Esther Leão; Elenco: Araçary de Oliveira (Letta), Aristóteles Pena (Benjamin [tio Ben]), Carlos Cotrin (Charley), Jaime Costa (Willy Loman), José Silva (Howard), Joyce Oliveira (Mulher), Norma de Andrade (Linda), Paulo Monte (Happy), Roberto Duval (Biff), Sílvio Soldi (Bernardo), Suely May (Jenny), Tereza Lane (Miss Forsythe), Walter Moreno (Stanley).
Fonte:

já haver uma aceitação boa das obras de Arthur Miller no Brasil, tal como é possível ver escrito num texto publicado na *Folha da Noite*, em 05/11/51:⁴

- Por que você fez isso, Willy? Por quê? Não posso entender! Justamente agora que tínhamos pago a última prestação, e a casa era nossa! E agora, Willy?
Nessas perguntas, ditas com profunda emoção por Norma de Andrade, está o cerne da maravilhosa peça de Arthur Miller que Jaime Costa nos apresenta no grande auditório do Teatro Cultura Artística.

O texto comenta que a peça de Miller não trata de “uma negação na esperança do homem”, mas sim de “uma recusa de aceitar o homem moderno, fundamentalmente materialista e por isso fadado à frustração em suas mesquinhas ambições”. Ressalta que “Willy Loman, ao morrer, sabe que foi derrotado pelo patrão que o dispensa como se jogasse fora uma casca de laranja”. Nesse sentido, o lado social da peça, como a crítica ao materialismo capitalista, que transforma as pessoas em seres descartáveis, parece já estar detectado aqui.

Nessa época, o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), uma das principais companhias de teatro do país, tinha, oficialmente, apenas três anos de funcionamento. Oficializada pelo engenheiro e amante de teatro Franco Zampari em 1948, e funcionando até 1964 (ou seja, atuou durante o breve período democrático que se instalou no Brasil entre o fim do Estado Novo e o início da ditadura militar), ela foi uma das principais fontes de produção de Arthur Miller no Brasil.

A companhia foi responsável por outra grande produção de *A morte do Caixeiro Viajante*, desta vez em 1962, onze anos depois da produção de Jaime Costa. Guzik (1986) comenta sobre a peça:

Como primeira estreia da temporada de 1962, em março sobe à cena *A Morte do Caixeiro Viajante*, tragédia de Arthur Miller (...). O mundo em extinção de Willy Loman é de casas espaçosas com hortas no quintal em plena Manhattan, um código de valores oriundo da virada do século, barbeiros com poste listrado à porta, ar despoluído e um vasto e maternal complexo de pequenas e acolhedoras cidades do interior para onde viajar e vender produtos fabricados por honestos cidadãos. O sistema que o derrota é o das impessoais sociedades anônimas, gigantescos complexos de interesses que superam os despojos de uma era ultrapassada, destruindo-os (GUZIK, 1986, p. 207).

Guzik ressalta que “no Brasil, depois de Jayme Costa, Dionísio Azevedo e Paulo Autran viveram a personagem em montagens sucessivas”. Dionísio a vivera no TBC, e Autran durante a década de setenta, por meio de sua própria companhia, sendo que Flávio Rangel foi o diretor em ambas as ocasiões. O crítico classifica a montagem de 1962 como “aguda e impetuosa”, e o elenco composto por um “time excepcional de atores”. Destaca o trabalho de Dionísio Azevedo e Cleyde Yáconis, comentando que a recepção da peça foi razoável:

Dionísio e Cleyde executam um extraordinário dueto. Com muita eloquência transmitem o registro abafado e obscuro dos perplexos protagonistas. As outras interpretações não formam um todo homogêneo, mas conseguem de forma geral manter o nível do casal central. A direção de Flávio Rangel, que sempre está mais à

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=468&cd_item=29>

⁴ In: SILVEIRA, 1976, p. 52.

vontade em criações velozes e bem-iluminadas, tem pulos suficientes para manter o interesse do espectador. Na produção do TBC não se chega a um número expressivo de espectadores. Mas as catorze mil pessoas que assistem às oitenta récitas impedem também que se fale em fracasso. A cenografia do espetáculo cabe a uma das mais expressivas artistas plásticas do país, Maria Bonomi, sendo a música de Damiano Cozzela e a tradução de Luís Jardim (GUZIK, 1986, p. 207-208).

Décio de Almeida Prado (2002, p. 231-233) comenta, num texto escrito em 1962, que “quatro admiráveis desempenhos conferem ao atual espetáculo do Teatro Brasileiro de Comédia uma categoria incomum”, destacando a atuação de Cleyde Yáconis, como Linda Loman (“com a sua presença humilde e firme, [ela] é este eixo de humanidade de que a peça necessita para o seu equilíbrio e em torno do qual gira a vida da família”), de Dionísio Azevedo, como Willy Loman (“ele possui todas as qualidades de ator para fazer o papel – força, delicadeza, vulgaridade, extroversão – mas falta-lhe ainda alguma experiência no palco”), de Leonardo Vilar (“Biff em nada se inferioriza às últimas e magníficas interpretações de Leonardo Vilar”), e de Juca de Oliveira (“Happy poderia parecer unicamente egoísta, desagradável, indiferente ao pai e ao irmão. Como foi interpretado, sem nada perder destes lados negativos, ganhou outra complexidade”), além de elogiar a montagem de Flávio Rangel (“não há melhor modo de elogiá-lo do que dizer que o seu trabalho quase só aparece através da maneira exatíssima com que cada personagem foi encarada”), embora destaque ressalvas, como a do cenário de Maria Bonomi, em que, segundo ele, até mesmo devido à proximidade entre platéia e palco, “a peça oferece-se a nós um tanto cruamente, agressivamente, quase que sem recuo poético de nenhuma espécie”.

Décio também ressalta a crítica social que há nesta peça: “Cada um por si, Wall Street por todos – Willy Loman surpreende-se que a regra do jogo seja essa” (p. 230), além do aspecto psicológico presente em *Salesman*:

O drama retrai-se assim ao psicológico. Mas, em compensação, como dizíamos de começo, expande-se para muito além do social e do político. O conflito que marca verdadeiramente os protagonistas passa-se, sobretudo, na esfera moral: não é um confronto entre homens, mas entre o homem e ele mesmo, entre o que ele é e o que imagina ou deseja ser (p. 230).

A revista *Dionysos* (nº 25/ set.1980, p. 125)⁵ comenta que a peça recebe boa acolhida, e destaca um comentário de Flávio Rangel sobre a escolha da obra e a relevância dela para o contexto brasileiro: “A escolha desta peça pelo TBC vem se coadunar perfeitamente com sua política de repertório: a alternância de textos nacionais⁶ com a dramaturgia estrangeira de qualidade, e que possua pontos de contato com a realidade brasileira”.⁷

⁵ PEREIRA, M.L. e GUZIK, A. (org.) *Dionysos. Especial: Teatro Brasileiro de Comédia*. Ministério da Educação e Cultura. SEAC-FUNARTE. Serviço Nacional de Teatro, nº 25, Setembro de 1980.

⁶ Recursos utilizados por Miller e presentes nesta peça, como a rememoração, são constantemente aproximados às obras do dramaturgo brasileiro Jorge Andrade. Rosenfeld comenta: “com frequência, [Jorge Andrade] transforma o palco em ‘espaço interno’ da mente das personagens (...). Todavia, os processos usados para evocar cenicamente as imagens da memória, embora inteiramente pessoais e de grande originalidade, são expressionistas provenientes de Strindberg, mais tarde adotados também de forma vária por Arthur Miller e Nelson Rodrigues” (In: ANDRADE, 1970, p.600). E Décio de Almeida Prado salienta: “Não é difícil perceber em *A moratória* [de Jorge Andrade] reminiscências estéticas de autores como Ibsen ou Tennessee Williams, Tchekov ou Arthur Miller” (2001, p. 97).

⁷ Ficha técnica da montagem de 1962: tradutor: Luís Jardim; diretor: Flávio Rangel; cenógrafa: Maria Bonomi; montagem: José Gomes Pupe; música: Damiano Cozzella; maquilador: Leontij Tymoszczenko; eletricitista: Aparecido André; elenco: Dionísio Azevedo (Willy Loman); Cleyde Yáconis (Linda Loman); Leonardo Vilar

Além desta montagem do TBC, outras apresentações de *A Morte do Caixeiro Viajante* foram em 1977 e 1986 em São Paulo, e 1986 e 2003 no Rio de Janeiro, além de ser encenada pelo Teatro de Amadores de Pernambuco em 1979 – o que mostra o interesse das companhias teatrais nacionais pelo texto de Miller.⁸

The Crucible/ As Feiticeiras de Salém

The Crucible foi produzida em solo norte-americano em 1953. A peça se baseia em relatos históricos sobre pessoas acusadas e condenadas por bruxaria no povoado de Salém, Massachussets, no século XVII. Miller utiliza o episódio para fazer uma analogia e uma crítica ao Macartismo – a perseguição feita pelo governo americano a seus opositores políticos nos anos 50, num contexto de Guerra Fria.

Nesta peça, “autoridades, baseadas na mistificação de uma jovem e na histeria de outras que com ela fazem coro, sacrificam por suposta prática de bruxaria muitas pessoas do povoado de Massachussets, no ano longínquo de 1692” (MAGALDI, 1989, p. 361-362). No Brasil, *The Crucible* tem como destaque a montagem de Antunes Filho, denominada *As Feiticeiras de Salém*, de 1960⁹. Décio de Almeida Prado (2002) ressalta o caráter polêmico desta representação: “Não estranhem os leitores, se começarmos polemicamente: é a própria direção de Antunes Filho, também ela deliberadamente polêmica, que a isso nos convida” (p. 185).

Num texto escrito em 1960, Décio chama a atenção de que, nesta montagem, as personagens mais simples se salientaram, tal como Elizabeth Proctor e Rebecca Nurse, interpretadas, respectivamente, por Lea Surian e Dina Lisboa. Este texto também descreve Mauro Mendonça, que interpretou Proctor, como um ator em evolução, cuja melhora podia ser vista a cada interpretação.

Outros aspectos também são apontados em sua crítica:

Marcus Vinícius, desservido por uma maquiagem que desmente o caráter da personagem, aparece com destaque como o Reverendo Hale; Felipe Carone (Reverendo Parris) e Paul Hatheyer (Danforth) saem-se regularmente. Outros bons desempenhos são os de Glória Menezes (Abigail Williams), Miriam Mehler (Mary Warren) e Jacyra Sampaio (Títuba). Como se vê, os papéis principais estão bem, de modo geral; os secundários, é que nem sempre se mostram à altura. Excelente cenário de Maria Bonomi, se excetuarmos as complicações do terceiro ato, a que já nos referimos (p. 190).

Na opinião de Décio, um dos principais problemas da montagem é o fato de Antunes Filho trazer ao palco uma estrutura épico-narrativa, próxima ao Teatro Épico do dramaturgo

(Biff Loman); Juca de Oliveira (Happy Loman); Stênio Garcia (Bernard); Maria Célia Camargo (Mulher); Xandó Batista (Charley) Elísio de Albuquerque (Tio Ben); Laércio Laurelli (Howard Wagner); Silney Siqueira (Garçon); Nilda Maria (Srta. Forsythe); Ruthinéia de Moraes (Letta); Carmem Silva (Jenny). Fonte: *Dionysos*, nº 25, set/ 80.

⁸ Fontes: <<http://www.itaucultural.org.br>>, <<http://www.tap.org.br/>>.

⁹ No site <<http://www.millarch.org/ler.php?id=4308>> é possível encontrar um texto, escrito por Aramis Millarch, datado em 10/07/90, que divulgava que o Teatro de Comédia do Paraná produziria “As Bruxas de Salém”, de Arthur Miller. O autor do texto ressalta a atualidade da peça, que, segundo ele, contém temas como a “intolerância política, a delação e mesmo um renascimento de bruxaria”, e comenta que “No Brasil, a peça até hoje teve apenas uma grande montagem, acontecida há exatamente 30 anos, com direção de Antunes Filho, em São Paulo, em cujo elenco, entre outros, estavam Miriam Mehler e, como uma das meninas endemoniadas, a estreada Glória Menezes”.

alemão Bertolt Brecht, no intuito de encenar o texto como teatro político (vale lembrar que *The Crucible* possui um narrador implícito, que é um traço sobremaneira épico-narrativo na peça). O crítico comenta que “o recurso a um elenco numeroso é sempre precário no Brasil, fazendo o espetáculo escorregar para o amadorismo” (p. 189). E acrescenta:

Encenar uma peça – se não estamos enganados – é descobrir o que ela tem de próprio, de intransferível; não é contrapor sobre o texto uma teoria dramática tomada de empréstimo a outro autor, por mais admirável que este seja, ainda que se chame Bertolt Brecht (p.190).

Não vamos discutir aqui tais idéias políticas, se estão certas ou erradas – mas que é que o nosso subdesenvolvimento tem de ver com o drama de Arthur Miller? Qual o nexó entre uma coisa e outra, entre a situação econômica do Brasil atual e as agitações religiosas que ocorreram na cidade norte-americana de Salém em fins do século XVII? (p. 186).¹⁰

No entanto, parece que a peça tem mais relação com a realidade brasileira do que o crítico poderia supor na época. Quatro anos depois de escrito este texto, inicia-se a ditadura militar em solo brasileiro, e uma repressão semelhante à do Macartismo americano denunciado por Miller se instaura no país. Tal comparação entre a ditadura militar e o Macartismo é feita por Dias Gomes (1998, p. 146) em sua autobiografia:

Repetia-se o que ocorrera em 47, com o agravante de que, agora, estávamos mesmo em pleno macartismo; nos Estados Unidos, o Comitê de Atividades Antiamericanas proibia de trabalhar todo e qualquer cidadão suspeito de simpatia pelos ideais socialistas, e Arthur Miller, um dos atingidos, escreveria mais tarde em sua autobiografia (...). Num arremedo caboclo (e a Cruzada Brasileira Anticomunista e o caricatural almirante Penna Boto tudo tinham a ver com o quadro pintado por Miller), fui incluído numa “lista negra”, juntamente com Cláudio Santoro, meu companheiro de viagem.

217

E ele próprio faz comparações entre a sua obra, *O Santo Inquirido*, e *The Crucible*:

O que importava, sobretudo, era que Branca Dias era uma personagem emblemática, simbolizava a criatura em defesa de sua integridade e seu direito de ser. E, como a peça se passava no século XVIII, a Censura não teria como a proibir. De tal artifício já lançara mão Arthur Miller, quando escreveu *The Crucible*, visando a condenar o macartismo (1998, p. 213).¹¹

¹⁰ Décio ainda critica as “vozes enrouquecidas, forçadas para o grave, que as personagens se acharam na obrigação de empregar, e pelo entusiasmo com que o maquiador se atirou ao seu mister, não deixando ninguém com o rosto que Deus lhe deu: ou cabeças glabras, sem um fio, ou vastas barbas e cabeleiras revoltas” (2002, p. 189-190). Diz que, embora a intenção destes efeitos fosse a de dar materialidade e historicidade à peça, “a realização contentou-se com os aspectos mais aparentes e superficiais”. No entanto, estes efeitos teatralizantes podem ser potencializados pela própria estrutura da peça, tal como é possível analisar no comentário de Magaldi, num texto escrito também em 1960 (1989, p.365): “se cumpre notar um defeito [na estrutura da peça], ele é de excesso e não de carência: a teatralidade contumaz, a preocupação de explorar a fundo todos os possíveis golpes cênicos, o fustigamento permanente dos nervos do espectador, por enredá-lo sem trégua nas malhas da intriga”.

¹¹ “O exemplo mais notável é o de *O Santo Inquirido* de Dias Gomes que, não só utilizou o mote da perseguição política, mas o fez também deslocando o tempo da peça (assim como Miller o fez em *The Crucible*) para escapar dos ‘inquisidores’ da ditadura militar” (LEME, 2007, p. 25).

Magaldi, por sua vez, aproxima *The Crucible* a *Vereda de Salvação*, de Jorge Andrade¹²:

A fim de evitar a referência a *The Crucible* (*As feiticeiras de Salém*), de Arthur Miller, Jorge Andrade amputou, na versão final, o rodopio das crianças, apelando para o recurso ao demônio quando foram pegas em falta, e que o relato sobre Malacacheta de início lhe sugerira.

Isto demonstra a proximidade entre obras de Miller (neste caso, *As Feiticeiras de Salém*) e peças de autores brasileiros – algo que ocorre, entre outras coisas, também devido à aproximação contextual e histórica entre Macartismo nos EUA e ditadura militar no Brasil.

A View from the Bridge/ Panorama Visto da Ponte

Para comemorar e homenagear os dez anos de criação do TBC, foram escolhidas três peças para serem produzidas. Entre elas, a tragédia de um estivador nova-iorquino, casado, de origem italiana, que se apaixona por uma sobrinha, e, depois de denunciar o namorado da moça ao serviço de imigração ilegal dos EUA, sofre a rejeição dos membros de seu bairro e acaba sendo assassinado:

As peças escolhidas, uma brasileira e duas estrangeiras são: *Panorama Visto da Ponte* (...), *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade e *Macbeth*, de Shakespeare. A escolha da peça nacional recaiu em *Pedreira das Almas* pelo simbolismo de que se reveste: a formação da grei paulista exatamente no momento de sua transição do período de mineração para o período agrícola do café. *Panorama Visto da Ponte* por tratar-se de um texto moderno e *Macbeth* por ser um texto clássico universal (Programa de *Panorama Visto da Ponte*)¹³.

218

Com o rótulo de “texto moderno”, *A View from the Bridge* (sob o nome de *Panorama Visto da Ponte*) é pela primeira vez apresentada no Brasil, em 8 de junho de 1958, dois anos depois da montagem de Arthur Miller em Londres. Traduzida por R. Magalhães Jr e dirigida por Alberto D’Aversa, ela contou com o seguinte elenco: Oscar Felipe (Louis), Vinícius Salvatore (Mike), Sérgio Brito (Alfieri), Leonardo Vilar (Eddie Carbone), Elisabeth Henreid (Catarina), Nathália Timberg (Beatriz), Orlando Duarte (Tony), Eduardo Waddington (Marco), Egydio Eccio (Rodolfo), Francisco Cuoco (1º agente), Victor Jamil (2º agente), Ítalo Rossi, Fernanda Montenegro, Carminha Brandão e Vera Ferraz (Família Lipari), Alberto Nuzzo (1º submarino) e Luiz Carello (2º submarino), além de Armando Paschoal (assistente de direção), Mauro Francini (cenógrafo), Leontij Tymoszczenko (maquilador), Arquimedes Ribeiro (maquinista), Aparecido André (eletricista) e Sebastião Ribeiro (diretor de cena).¹⁴

A peça é muito bem acolhida, e tem sucesso de crítica e de público. Magaldi & Vargas (2000, p.221) comentam que, depois de apresentações não tão felizes do TBC (inclusive *Pedreira das almas*, que “deixou de atingir a platéia, pelo tom excessivamente declamatório e solene”), *Panorama* atinge os objetivos:

¹² In: ANDRADE (1970, p.643).

¹³ In: *Dionysos*, set/ 80, n° 25, p.113.

¹⁴ In: *Dionysos*, set/ 80, n° 25, p.252.

Mas o TBC voltou aos seus grandes dias, em 1958, com a montagem de *Panorama Visto da Ponte*, de Arthur Miller, um espetáculo em tudo feliz: o impacto do texto norte-americano, a enérgica direção de D'Aversa e um desempenho de qualidade, em que Leonardo Vilar impressiona como protagonista e Nathalia Timberg tem uma cena dramática marcante.

Em solo americano, *A View from the Bridge* teve um sucesso relativo de público, e não foi tão bem recebida pela crítica. Uma das razões pode ter sido a de que a peça trata do polêmico tema da delação, algo que fez parte do Macartismo em plena vigência nos EUA dos anos 50. No Brasil, ao contrário, *Panorama Visto da Ponte* teve ótima recepção, provavelmente devido, entre outras coisas, ao fato de que, em 1958, o país ainda vivia um período mais “democrático”, e temas como este podiam ser discutidos no palco abertamente.

A boa acolhida da obra pelos críticos nacionais, ao contrário do que aconteceu em solo americano, é comentada por Guzik (1986, p. 165)¹⁵:

Panorama visto da ponte foi apresentado em Nova York (...) e constituiu-se êxito de público, a despeito do massacre que o autor sofreu na imprensa. O mesmo aplauso será dado à peça na montagem da Major Diogo [TBC], só que também a crítica brasileira elogia a criação de Miller.

Segundo Guzik, “o teatro de Zampari dá a todos a impressão de ter-se apurado, de voltar aos grandes dias” com a peça (1986, p.168). Ele comenta que *Panorama* é mostrada 140 vezes em São Paulo, com 58 sessões de reprise, 213 no Rio de Janeiro e mais 24 no interior, totalizando 435 récitas, vistas por 100 mil pessoas.¹⁶

Com grandes atores compondo o elenco, entre os destaques estão Nathália Timberg, como Beatriz, e principalmente Leonardo Vilar¹⁷ como Eddie Carbone (segundo Guzik, atuação que o fez ganhar o prêmio Saci de melhor ator em 1958; Zampari também ganhou uma estatueta pelos dez anos de TBC, além do título de Cidadão Paulistano em novembro do mesmo ano). Décio de Almeida Prado (2002, p.86-88) classifica *Panorama* como “uma grande peça, uma grande representação e um grande desempenho individual”, e diz que “Leo Vilar encontrou, finalmente, o seu papel e a sua peça”:

Jamais esqueceremos o ar confuso e obstinado que Leo Vilar empresta a essa figura ao mesmo tempo abrutalhada e patética, o seu olhar de animal enfurecido e inocente¹⁸, que ataca porque julga que está sendo atacado, implorando a nossa compreensão e compreendendo tão pouco.

¹⁵ Sobre a recepção americana da peça, Leme (2007, p. 21) comenta: "Um dos pontos em comum quanto à recepção de *The Crucible* e *A View from the Bridge* é que ambas foram um relativo fracasso de público na produção original da Broadway, mas encontraram a simpatia de público e crítica dois anos mais tarde".

¹⁶ Guzik ressalta também o caráter de tragédia da peça: “Miller, dramaturgo ambicioso, não deixa por menos e, ao falar de *Panorama Visto da Ponte*, estabelece conexão com o gênero trágico e a tragédia grega. Por mais que isso tenha provocado a ira de um Eric Bentley, por exemplo, não se pode alegar que a aproximação seja descabida” (1986, p. 166).

¹⁷ Sobre as atuações de Vilar, Décio de Almeida Prado (2002, p. 232) ressalta que, suas personagens, “são, todas, estudos de intensidade emocional, mas sutilmente modulados pelo ator: intensidade selvagem, quase cega, em *Panorama Visto da Ponte* (...) e torturada, cheia de sentimento de culpa, em *A morte do caixeiro viajante*”.

¹⁸ O caráter rústico de Eddie também é comentado na revista *Anhemi* (nº 93, v. XXXI, agosto de 1958): “Chegamos ao grande vencedor deste grande espetáculo: Leo Vilar, intérprete quase perfeito de Eddie Carbone, o carregador boçal, mas profundamente humano e honesto” (*In: Dionysos*, set/ 80, nº 25, p. 113).

Décio diz também que Sérgio Britto (Alfieri) “é o narrador do drama, o *meneur du jeu*, num papel de advogado que justifica e valoriza inclusive essa tendência para a retórica que costuma ser o seu defeito”. Comenta que o cenário de Mauro Francini “dá a impressão de vida coletiva, de drama anônimo numa grande cidade”, com uma encenação “franca, simples, brutal – como a peça”, e que a direção de D’Aversa “parece-nos perfeita, exemplar, não caindo no melodrama, mas não se refugiando, por outro lado, num cômodo meio-termo, não tendo medo de ir ao ponto mais extremo da dramaticidade”.

Entre os temas apontados, o crítico destaca: “o tema da delação, da solidariedade social, da fidelidade a um organismo e a um código de honra, entrelaça-se com o da intolerância”¹⁹.

Décio ainda comenta que “Fernanda Montenegro e Ítalo Rossi prontificaram-se a aparecer como figurantes. O gesto é dos mais gentis, mas não temos a certeza se conviria chamar assim a atenção do público para silhuetas apenas recortadas, cujo papel é permanecer mesmo na sombra e no anonimato”.

Numa entrevista para o 14º Festival Universitário de Teatro de Blumenau-SC, Sérgio Britto também fala sobre a presença de Rossi e Montenegro como figurantes:

Então era uma companhia teatral profissional de alta qualidade: Cacilda Becker, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Cleyde Yáconis, Ziembinski, Carlos Vergueiro, e vai por aí a fora, Elisabeth Altenreid [sic], Maria Della Costa, os melhores atores dessa época estavam todos lá. Leonardo Vilar. Mais tarde chega a Fernanda Montenegro, o Ítalo Rossi e eu também estive lá; era esse o elenco habitual no TBC. Houve momentos em que o TBC tinha tantos atores empregados que no *Panorama visto da Ponte* do Arthur Miller, Fernanda Montenegro e Ítalo Rossi entravam de figurantes. Precisavam de dois figurantes lá para dizer uma frase, botaram os dois então. E eles entraram e fizeram, não havia problema mas atrapalhava a peça; no terceiro dia tiramos porque quando entravam, as vezes, o público aplaudia e atrapalhava tudo. Os dois entravam para dizer: -“Ted e Caboni [sic] são assassinados” e iam embora, só diziam isso.²⁰

220

Elisabeth Henreid, que atuou como Catarina na peça, comenta em outra entrevista sobre a liberdade que tinha na montagem:

O [diretor] mais livre de todos era o D’Aversa, que foi com quem eu trabalhei por último, eu fiz o *Panorama Visto da Ponte*, que também sempre me deu a sensação de que ele não me dirigiu no Panorama. Ele me deixou livre e solta. Tanto que toda a marcação do 2º ato do Panorama, onde eu entrava, foi feita por mim. De modo que esse talvez tenha sido o mais livre. Ele gostava de assistir a gente, sabe? Botava o pessoal em cena e mandava largar brasa e assistia a gente²¹.

Sobre o contexto em que a peça foi encenada, Siqueira (1995, p. 63-64) diz que “a época não podia ser mais propícia para sonhar”: com o modelo político-econômico do presidente Juscelino Kubitschek, “o Plano de Metas estava a pleno vapor”. Apesar da corrupção que surgia com a construção de Brasília, “o fato é que o país vivia, pela primeira

¹⁹ Sobre a temática da peça, Magaldi (1989, p.362) também comenta: “Verbera a peça outro aspecto dos enfeitiçamentos coletivos: a delação. Supondo preservar o bem público, os regimes que a incentivam permitem apenas que afluam as paixões torpes. O sistema das denúncias anônimas é desmontado na sua irremediável covardia e injustiça. O grande suporte das ditaduras encontra no texto uma das críticas mais honestas e frontais”.

²⁰ Fonte: <<http://www.furb.br/especiais/download/805773-520163/Sergio%20Brito%202014%20FUTB.pdf>>.

²¹ In: *Dionysos*, set/80, nº 25, p.157.

vez em muitos anos, um clima de confiança e serenidade, com efetivo crescimento econômico”, e a vida cultural “fervilhava”, “gozando de uma liberdade há muito desejada”. Siqueira também fala sobre o caráter polêmico de *Panorama*:

Alberto D’Aversa, que viria a ser o último diretor estrangeiro do TBC, apresentou *Panorama visto da Ponte*, de Arthur Miller, no TBC, com uma temática explosiva, uma cena em que dois homens se beijavam na boca e o primeiro palavrão dito com todas as letras num palco sério.

Isso mostra que a questão da homossexualidade, presente em *A View from the Bridge*, foi abordada na montagem brasileira, e que a linguagem popular (própria da peça) também se manifestou no palco – entre outras coisas, por meio de palavrões.

Panorama visto da Ponte volta a ser montada em 1960, numa turnê que o TBC faria pelo sul do País:

O programa de viagem compunha-se de três peças: *Panorama visto da ponte*, de Arthur Miller, originalmente dirigida por Alberto D’Aversa, refeita sob a supervisão de Armando Paschoal que havia sido seu assistente; uma nova versão de *Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams, dirigida por Benedito Corsi e *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, que Adolfo Celi tinha realizado em 1954 e que caberia a Flávio [Rangel] dar nova direção, exclusivamente para a temporada gaúcha (SIQUEIRA, 1995, p. 87).

Siqueira diz que a turnê “alcançou sucesso”, sendo esta opinião compartilhada por Guzik (1986, p. 178): “Em fevereiro, o elenco de São Paulo embarca numa excursão para Porto Alegre, onde permanecerá até maio, encenando *Leonor de Mendonça*, *Panorama Visto da Ponte* e *O Anjo de Pedra* com grande sucesso”.

221

Depois de encerrada a primeira temporada de *O pagador de promessas*, *Panorama* volta a ser montada, no mesmo ano, refeita por Armando Paschoal e com José Pupe como diretor de cena. Guzik (1986) comenta sobre a montagem:

O elenco, em relação à montagem de 1958, foi quase completamente reformulado, o que indica a instabilidade da equipe. Da produção original permanecem Leonardo Vilar, Nathália Timberg, Egydio Eccio, José Pupe e Aflíio Del Fiore. Oscar Felipe é substituído por José Egydio, Vinícius Salvatore por Gustavo Pinheiro e Sérgio Britto por Elísio de Albuquerque. Amélia Bittencourt entra no papel criado por Elisabeth Henreid (...). Stênio Garcia vive a personagem feita antes por Orlando Duarte, Jorge Chaia a de Eduardo Waddington e Victor Jamil a de Francisco Cuoco. Na pele da família Lipari, desempenhada na estréia por Ítalo Rossi, Carminha Brandão e Fernanda Montenegro, estão agora Yola Maia, Lita Albuquerque e Sérgio Dantas. Em cinquenta e oito récitas, o drama milleriano é visto por perto de dez mil pessoas, o que acentua a relatividade do êxito financeiro da tragédia de Dias Gomes (p. 189).

Segundo Guzik, *Panorama* saiu de cartaz, mas voltou, e ficou até fevereiro de 1961:

O teatro é fechado por algumas semanas e reabre com *Panorama visto da ponte*, em temporada a preços reduzidos. Com minguardas casas, o espetáculo é mantido até fevereiro de 1961, enquanto Zampari tenta encontrar meios de financiar a produção do espetáculo seguinte, *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri (p. 190).

Neste momento, o TBC sentia os reflexos de uma crise financeira já presente em 1958, mas que se tornou cada vez mais expressiva, até vir em sua totalidade em 1964.

É possível verificar que *Panorama visto da Ponte* também foi montado pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) em 1959, três anos depois da encenação londrina e um depois do TBC (e chama a atenção a imediatez da montagem, já que *A morte do caixeiro viajante*, por exemplo, só foi montada pelo TAP em 1979, trinta anos depois da produção americana). A companhia pernambucana, fundada em 1941 por Valdemar de Oliveira²², produziu a peça em 30 de Abril de 1959, no Teatro de Santa Isabel, em Pernambuco, tendo na direção o próprio Valdemar de Oliveira, e como texto-base a tradução de R. Magalhães Jr (a mesma utilizada pelo TBC). O elenco era o seguinte: Alderico Costa – Alfieri; Neslon de Sena – Louis; Antônio Brito – Mike; Adhelmar de Oliveira - Eddie Carbone; Violeta Claudia Torreão – Catarina; Diná de Oliveira – Beatriz; Fernando Menezes – Tony; Otávio da Rosa Borges – Marco; José Maria Marques – Rodolfo; Reinaldo de Oliveira - 1º agente; Roberto Navarro - 2º agente; Fernando de Oliveira - 1º imigrante; Romildo Xavier - 2º imigrante; Valdemar de Oliveira – Lipari; Vicentina Freitas do Amaral - Sra. Lipari. E ainda: cenário: Valdemar de Oliveira (Prêmio melhor cenário); Luz e som: Reinaldo de Oliveira; Contrarregra: Francisco Miranda; Maquinaria: Alceu Domingues Esteves / Jair Miranda / Aluísio de Santana; Eletricidade: Aníbal Mota; Cenografia: José de Almeida²³.

After the Fall/ Depois da Queda

Entre os textos de Miller dos anos 40, 50 e 60, *After the Fall* (em que o advogado Quentin narra e atua em sua história de turbulência política e conjugal, sendo a obra muitas vezes associada à vida de Miller, e especialmente ao seu casamento com Marilyn Monroe) parece ter sido o que mais rapidamente veio dos EUA para o Brasil: no mesmo ano da produção americana, 1964, a peça se transformou, em solo brasileiro, em *Depois da queda*. Sobre o período vivido, Flávio Rangel comenta o seu gosto por Miller e compara a realidade brasileira à americana:

O Arthur Miller é um dos meus autores preferidos e eu tenho muito fascínio por ele, por causa das suas atitudes morais e tudo (...). Não era difícil ver no momento brasileiro um estrito paralelo com o período de perseguições políticas por atividades antiamericanas, promovido pelo senador McCarthy nos Estados Unidos, que resultara no expurgo de alguns grandes artistas e em vergonhosas delações de colegas (p.147).²⁴

Rangel comenta também sobre a perseguição política que se inicia em 64:

Cacilda Becker, em virtude da sua liderança dentro da classe teatral paulista, foi, logo depois do golpe, chamada a prestar depoimento e ouviu a advertência de que

²² Valdemar de Oliveira dizia que sua companhia procurava “não empanturrar o público de tragédias, mas, diversificar a produção de modo a alternar emoções de diversa natureza, fazendo teatro com seriedade, mesmo ao abordar a peça cômica, o drama exigindo as mesmas atenções da farsa e jamais nos tornado veículo de ideologias ou palanque de comícios eleitorais. Com o quê, fomos conseguindo notável versatilidade das diferentes figuras do elenco, que hoje aborda peças de qualquer gênero teatral”. In: CADENGUE, 1989, p.54.

²³ Fonte: <http://www.tap.org.br/htm/repertorio/052panorama_ponte.htm>. A título de curiosidade, encontramos tal informação no site <http://www.artistaseartes.com.br/sub_paginas.php?pagina=7626&menu=56>, com data em 24/04/2008 : “O ator Tato Gabus será o convidado de terça, dia 29 de abril, às 19h, do projeto ‘CAIXA Cênica’, ciclo de leituras dramáticas da CAIXA Cultural (Praça da Sé, 111) que reúne atores profissionais e estudantes de teatro e que nesta temporada tem curadoria do ator Francisco Cuoco. Tato Gabus fará a leitura do texto ‘Panorama Visto da Ponte’, do dramaturgo norte-americano Arthur Miller. A direção é de Maria Eugênia de Domênico. A entrada é franca”.

²⁴ In: SIQUEIRA (1995).

três pessoas corriam risco: Flávio Rangel, Juca de Oliveira e Gianfancesco Guarnieiri (p.145-146).²⁵

Foi nesse ambiente que Flávio Rangel produziu *Depois da Queda*. Entre os atores, estavam Paulo Autran (Quentin, personagem normalmente associado a Miller) e Maria Della Costa (Maggie, personagem normalmente associada à Marilyn Monroe). Embora a imprensa tenha criticado e polemizado a obra em outros países, por muitos verem nela alusões a Marilyn Monroe apenas dois anos depois de sua morte, a peça parece ter tido boa recepção no Brasil. Houve a estreia em 23/7/1964, voltada para a crítica, jornalistas e convidados, e depois uma temporada que “resultou num grande sucesso de crítica e de público” (p. 149)²⁶. Flávio comenta que, “do ponto de vista artístico, eu às vezes penso que talvez tenha sido o meu espetáculo mais importante”.

Marx (2004, p. 129) diz que “o Brasil foi o segundo país do mundo a produzir a peça”, embora as pressões da ditadura militar²⁷ já começassem a aparecer: o crítico comenta que Maria Della Costa, assim como Flávio Rangel, foi convocada a depor no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), para explicar sobre suas viagens a países comunistas (p. 130).

Considerações finais

Neste pequeno *corpus* sobre as principais peças de Miller entre 1949 e 1964, foi possível perceber a presença milleriana no teatro brasileiro, sendo que vários críticos e autores nacionais falam sobre as suas obras. Chama a atenção também a imediatez com a qual suas peças foram trazidas dos Estados Unidos para o Brasil (*A morte do Caixeiro Viajante*: 2 anos entre a montagem americana e a primeira brasileira; *As Feiticeiras de Salém*: 7 anos; *Panorama*: 3 anos; *Depois da Queda*: no mesmo ano).

Do mesmo modo, é possível perceber que o sucesso de *A morte do Caixeiro Viajante* nos EUA, em que a figura de Willy Loman e o conflito que se passa em sua mente acabaram se tornando centrais para a crítica e parte do público, também chegou ao Brasil, produzindo várias montagens ao longo da história do teatro nacional. Por outro lado, provavelmente devido à forma da peça e o seu conteúdo político, *As Feiticeiras de Salém* não teve tantas produções assim no país. Vale lembrar que esta obra de Miller, com seu conteúdo de crítica social, foi encenada em 1960 e teve uma recepção polêmica (vide os comentários de Décio de Almeida Prado sobre a peça), devido ao fato de Antunes Filho ter tentado uma montagem sobremaneira baseada num teatro político e épico, próximo ao de Bertolt Brecht.

No caso particular de *Panorama Visto da Ponte*, ao contrário do que aconteceu nos Estados Unidos, a crítica nacional recebeu a peça bem, possivelmente pelo fato de a obra se referir a questões que, naquele momento da encenação (1958), não atingiam diretamente a situação nacional, ao contrário do que acontecia nos Estados Unidos, em que o Macartismo era algo vivido na pele.

²⁵ In: SIQUEIRA (1995).

²⁶ In: SIQUEIRA (1995). Neste livro de Siqueira, Paulo Autran comenta que Flávio Rangel fez alterações na peça de Miller e que, algum tempo depois, Miller, sem saber disso, fez alterações que se assemelharam em noventa por cento às modificações de Flávio – o que é mais um indício da proximidade entre as realidades brasileira e americana.

²⁷ Feldman (2002) comenta que, em *After the Fall*, ao lado de assuntos como a depressão econômica dos anos 30, a bomba de Hiroshima e o Holocausto, estão referências históricas explícitas ao Macartismo.

É necessário ressaltar que, se os anos 50 foram anos de conservadorismo nos Estados Unidos, ao contrário, no Brasil, era onde se vivia o curto período democrático entre a era Vargas e a ditadura militar. Isso fez com que ideias das peças de Miller pudessem ser discutidas, percebidas e até mesmo utilizadas de forma mais intensa no teatro brasileiro nessa época. Estas décadas democráticas, por sinal, foram as que deram origem a companhias que, de alguma forma, revolucionaram o cenário do teatro nacional, como o TBC e o Teatro de Arena.

No entanto, a repressão vivida por Miller nos Estados Unidos chegaria ao país em 1964, e, neste ano citado, nomes do teatro como Flávio Rangel e Maria Della Costa já começam a ser perseguidos, e a própria *Depois da Queda* tem a sua apresentação ameaçada. Tal conservadorismo seria também comentado por autores como Dias Gomes, com um *Santo Inquérito* muito inspirado em *As Feiticeiras de Salém*.

O estudo demonstrou que as encenações de Miller no país não se restringiram somente ao eixo Rio-São Paulo, chegando também ao Sul (a excursão de *Panorama Visto da Ponte* feita pelo TBC) e ao Nordeste (as montagens das peças do dramaturgo americano feitas pelo TAP). Como havia sido dito, este curto período democrático do país (1946-1964), que fez com que várias grandes companhias teatrais surgissem e se consolidassem, teve uma presença muito grande da obra de Miller. Posteriormente, suas peças também passaram a fazer parte das discussões de autores nacionais, sobretudo num período semelhante ao Macartismo nos Estados Unidos, que foi o da ditadura militar no Brasil.

Referências

ANDRADE, J. Marta, *a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

224

CADENGUE, A. E. *TAP: Anos de Aprendizagem: O Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1947)*. São Paulo, 1989. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

FELDMAN, A.D de S. *A Representação do Holocausto na peça After the Fall, de Arthur Miller*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

GOMES, D. *Apenas um Subversivo. Autobiografia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GUZIK, A. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LEME, V.M. *A concepção da tragédia moderna em The Crucible e A View from the Bridge de Arthur Miller*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MAGALDI, S. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MAGALDI, S. & VARGAS, M.T. *Cem anos de Teatro em São Paulo*. São Paulo: SENAC, 2000.

MARX, W. *Maria Della Costa. Seu teatro, sua Vida*. São Paulo: Fundação Padre Anchieta/ Imprensa oficial do Estado, 2004.

PEREIRA, M.L. e GUZIK, A.(org.) *Dionysos. Especial: Teatro Brasileiro de Comédia*. Ministério da Educação e Cultura. SEAC-FUNARTE. Serviço Nacional de Teatro, nº 25, Setembro de 1980.

PRADO, D. de A. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno. Crítica teatral de 1947 a 1955*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SILVEIRA, M. *A outra crítica*. São Paulo: Editora Símbolo, 1976.

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

(*Sites consultados*)

<http://www.artistaseartes.com.br/sub_paginas.php?pagina=7626&menu=56> . Acesso em: 26 jul. 2008.

<<http://www.furb.br/especiais/download/805773-520163/Sergio%20Brito%2014%20FUTB.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2008.

<<http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 06 out. 2008.

<<http://www.millarch.org/ler.php?id=4308>>. Acesso em: 19 out. 2008.

<<http://www.tap.org.br/>>. Acesso em: 14 ago. 2008.

225

Recebido em 04/07/2015
Aprovado em 19/12/2015