



“Como é que vamos viver?”: alienação em a morte de um caixeiro-viajante de Arthur Miller

“How are we to live?”: the estrangement effect in Arthur Miller’s *death of a salesman*

Antonius Gerardus Maria Poppelaars¹

Resumo: Willy Loman, protagonista da *Morte de um Caixeiro-Viajante* (1949) de Arthur Miller, é alienado. Porque Willy será alienado? Como a alienação é expressa na peça? A alienação é expressa pelo diálogo, tempo, encenação e música. A alienação serve para que Willy entenda a origem dos seus problemas. A alienação não causa mal entendimento no público da peça: é exatamente pela alienação que o público entende peça e protagonista.

Palavras-Chave: Alienação, Arthur Miller, *A Morte de um Caixeiro-Viajante*.

Abstract: Willy Loman, protagonist of Arthur Miller’s *Death of a Salesman* (1949) is alienated. Why Willy is alienated? How is estrangement expressed in the play? Estrangement is expressed through the dialogue, time, staging and music. Estrangement makes Willy understand the origin of his problems. Estrangement does not cause misunderstanding of the play; it is exactly through estrangement that the public understands the play and protagonist.

Keywords: Estrangement effect, Arthur Miller, *Death of a Salesman*.

Introdução

Willy Loman, protagonista da peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante* (1949) de Arthur Miller é um vendedor fracassado de idade madura com muitos problemas financeiros, ele é demitido, seu casamento já viu melhores dias e seus filhos também fracassaram. É importante para o foco deste artigo: Willy sofre de delírios e alucinações. Por exemplo, ele fala consigo mesmo, fala com pessoas na vida real e imaginária e vive no presente e passado, ao mesmo tempo. Então, Willy parece alienado. Porque Willy será alienado? Como a alienação é expressa na peça? Estas são as questões centrais deste artigo.

A obra de Miller é considerada como drama social, o que Leonard Moss (1968, p. 9) confirma: “quase todos acreditam que Arthur Miller merece claramente o título de teatrólogo social”. Williams (1967, p. 314) acrescenta que o foco central do drama social “[...] encontra-se em uma concepção particular da relação do indivíduo com a sociedade, em que [...] ambos são vistos como pertencentes a um contínuo e em termos reais inseparável processo”². A sociedade influencia o indivíduo e *vice versa*. A sociedade no drama social é má, falsa e destrutiva e o herói se torna uma vítima desta sociedade falsa.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Aluno da pós-graduação da UFPB.

² “[...] lies in a particular conception of the relationship of the individual to society, in which [...] both are seen as belonging to a continuous and in real terms inseparable process”.

O drama social é principalmente importante para Miller porque refaz “[...] a questão antiga, como é que vamos viver?”³ (MILLER, 1994, p. 57). Para responder a esta questão, como Miller (1994, p. 53) defende, o drama social “[...] indica-nos um ataque, uma acusação aos males da sociedade [...]”⁴. Em suma, “a visão de Miller consiste em uma crítica da situação humana universal e uma dialética crítica das condições humanas e sociais de diferença e alienação nas quais se vive e se trabalha”⁵, (BARKER, 2010, p. 267). De fato, Miller quer mostrar que a injustiça social provoca alienação, foco deste artigo.

Brecht e a Alienação Teatral

Alienação (*Verfremdungseffekt*, em alemão) é um conceito teatral do dramaturgo Bertolt Brecht. Brecht (1961, p. 130) nota em seu ensaio que “no teatro chinês o efeito de alienação é conseguido da seguinte forma. O ator chinês [...] deixa claro que ele sabe que está sendo olhado. O público perde a ilusão de ser espectador invisível [...]”⁶.

Assim, Brecht tomou os princípios teatrais chineses para formar sua ideologia dramática, que deveria provocar no público uma alienação da ação e dos personagens para que o público se tornasse “[...] um observador. Desta forma uma atitude de observação e atenção é cultivada”⁷ (BRECHT, 1961, p. 131). Logo, o público poderia analisar a peça intelectualmente e tentaria mudar o mundo, o que era o objetivo sócio-político de Brecht. Para distanciar e alienar o público, o ator deve “[...] parecer alienado para o espectador. Alienado ao ponto de despertar surpresa. Isso ele provoca por ver a si mesmo e sua atuação como alienada. [...]”⁸ (BRECHT, 1961, p. 131).

Além disso, como Brecht (1961, p. 134-135) adiciona, “[...] o efeito da alienação é utilizado não só através dos atores, mas também através da música [...] e a encenação [...]”⁹. Consequentemente, o público não assiste a uma peça como mero entretenimento e é forçado a ser crítico e intelectualmente envolvido. Desta forma, pelo objetivo didático, socio-político e pela alienação, Brecht influenciou Miller, que também quis provocar uma atitude crítica pela alienação na sua peça.

³ “[...] the ancient question, how are we to live?”

⁴ “[...] indicates to us an attack, an arraignment of society’s evils such as [...]”

⁵ “Miller’s vision, then, consists of a critique of the universal human situation and a critical dialectic with the human and social conditions of difference and alienation within we live and work”.

⁶ “In the Chinese theatre the alienation effect is achieved in the following way. The Chinese performer [...] makes it clear that he knows he is being looked at. The audience forfeits the illusion of being unseen spectators [...]”.

⁷ “[...] an observer. In this manner an observing, watching attitude is cultivated”.

⁸ “[...] wishes to appear alien to the spectator. Alien to the point of arousing surprise. This he manages by seeing himself and his performance as alien. In this way the things he does on the stage become astonishing. [...]”.

⁹ “[...] the estrangement effect was employed not only through the actors but also through the music [...] and the decor [...]”.

Alienação e o Diálogo

Miller incorporou a alienação na *Morte de um Caixeiro-Viajante* pelo diálogo, o tempo, a encenação e a música. Para começar, a alienação no diálogo, que consiste no que uma personagem no drama não dialoga mais com os outros. Ela fala consigo mesmo em reflexões monológicas interiores, em um fluxo de consciência, devido à alienação do mundo e dos outros seres humanos (SZONDI, 2001).

Deste modo, como Centola (2007, p. 26) nota: “os ritmos peculiares da fala de Willy revelam [...] seu estado complexo e conturbado da mente”¹⁰. Além disso, “a família de Loman começou a notar que ele fala para si mesmo. Na verdade, ele está realmente falando com eles, não no presente real, mas no passado [...]”¹¹ (SZONDI, 2007, p. 8). Willy não consegue mais ter contato com sua família, por isso, fala com eles no passado para detectar de onde vêm os problemas na sua vida. Um exemplo de um monólogo interior de Willy é:

Cenouras...intervalo de um centímetro. Fileiras...de trinta centímetros (mede) Trinta centímetros. (coloca um pacote no chão e mede) Beterraba. (coloca outro pacote e mede de novo). Alface. (lê o pacote, coloca no chão) Trinta centímetros (cala-se quando Ben aparece à direita e vai devagar até dele) Que proposta, tch, tch. Incrível. Incrível. Porque ele sofreu, Ben, o que essa mulher sofreu. Você entende? Um homem tem que realizar alguma coisa. Não se pode, não se pode (Ben aproxima-se como para interrompê-lo) Você tem que levar tudo em conta. Não responde tão depressa. Lembre, é uma proposta garantida de vinte mil dólares. Agora olhe, Ben, quero que você pese os prós e os contras disso comigo, não tenho ninguém para conversar, Ben, e essa mulher sofreu, está ouvindo (MILLER, 2009, p. 246).

Esta cena acontece quando Loman volta do restaurante onde houve um confronto com seus filhos. No caminho para casa ele compra sementes que planta no quintal. Aparentemente, Willy conversa com seu irmão Ben, mas “[...] Ben é simplesmente uma [...] extensão da mente subjetiva de Willy”¹² (HUNT, 1978, p. 327). Ben só existe na mente de Willy nesta cena. Willy já teve anteriormente um monólogo interior no qual fala com pessoas, que, pelos outros personagens na peça, são consideradas imaginárias. Outro exemplo de um monólogo interior no qual Willy fala com pessoas consideradas imaginárias ocorre quando Willy está no escritório de Charley, seu vizinho:

BERNARD. Que barulho é esse? Quem é?
 JENNY. É o seu Willy Loman. Ele acabou de sair do elevador.
 BERNARD (levante-se). Com quem ele está discutindo?
 JENNY. Com ninguém. Não tem ninguém com ele. (MILLER, 2009, p. 229).

Jenny, a secretária de Charley, fica nervosa com a conversa de Willy com seu filho Biff, que é, nesta cena, uma pessoa imaginária; apenas Willy vê Biff. Por isso, “o subtítulo da *Morte de um Caixeiro-Viajante* é *Certas Conversas Privadas em Dois Atos e*

¹⁰ “Willy’s quirky speech rhythms [...] reveal his troubled state of mind”.

¹¹ “The family has recently begun to notice that he talks to himself. In fact, he is actually talking to them, not in the real present but in the past [...], which no longer leaves him alone”.

¹² “[...] Ben is simply an [...] extension of Willy’s subjective mind”.

um *Réquiem*. Essas conversas privadas são realizadas na mente de Willy Loman [...]”¹³, como Bigsby (2007, p. 66) evidencia a mente perturbada do protagonista pelos monólogos interiores.

Alienação e o tempo

Outro aspecto da alienação na *Morte de um Caixeiro-Viajante* consiste na importância enfatizada ao passado e à memória por Miller, já que a história determina o que somos hoje. Por isso, Miller “[...] curva o tempo na crença, por exemplo, de que a história, de fato, tem lições a oferecer”¹⁴ (BIGSBY, 2005, p. 128).

Abbotson (2007, p. 130) explica que este curvar do tempo também é usado por Miller porque “queria criar uma forma que exibisse o passado e o presente, como se estivessem ocorrendo ambos ao mesmo tempo. Desta forma, ele seria capaz de transmitir para o público exatamente o que estava acontecendo dentro da mente do seu protagonista”¹⁵. Conseqüentemente, com a mistura do presente e o passado, Miller achou uma “[...] maneira de contar um conto [...] tão louco como Willy [...]”¹⁶ (MILLER, 1994, p. 138).

A mistura do tempo na cabeça serve então para mostrar a mente perturbada do protagonista Willy Loman, alienando-se com suas recordações internas e subjetivas na sua mente enquanto dialoga ao mesmo tempo com os outros personagens. Logo, é pela alienação do tempo que os problemas com a realidade se expressam no mundo privado de Willy Loman.

O curvar do tempo é entendido por Szondi (2001) como *flashbacks*. Entretanto, Murray (1968, p. 24) defende que “[...] não é um *flashback*, entramos totalmente na mente de Willy, vendo sua construção [...] do passado”¹⁷. O próprio Miller (1994, p. 138) confirma que “não há *flashbacks* nesta peça, mas apenas uma simultaneidade móvel do passado e do presente [...]”¹⁸ Por isso, Murray (1968) defende que é melhor falar de recordações ou reminiscências, porque *flashbacks* mostram o presente e o passado separadamente, enquanto as recordações ou reminiscências ocorrem quando o presente encontra o passado ao mesmo tempo.

As recordações ou reminiscências não são imaginárias também: “Willy está em dois lugares ao mesmo tempo, [...] certamente não em um sonho [...]”¹⁹, como Guijarro-González & Espejo (2008, p. 75) afirmam. Willy conversa, vê e ouve pessoas e lugares como se fosse a realidade para ele e está no mesmo tempo no presente e no passado, o que revela a reconstrução do passado na cabeça de Willy Loman.

Um exemplo de uma recordação acontece quando Willy está jogando cartas com o vizinho Charley. Durante o jogo, Willy tem recordações de Ben, seu irmão

¹³ “The subtitle of *Death of a Salesman* is *Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem*. Those private conversations are conducted in Willy Loman’s mind [...]”.

¹⁴ “He bends time in the belief, for example, that history does, indeed, have lessons to offer”.

¹⁵ “He wanted to create a form that displayed the past and the present as if they were both occurring at the same time. In this way, he would be able to transmit to the audience exactly what was going on inside the mind of his protagonist [...]”

¹⁶ “[...] way of telling the tale [...] as mad as Willy [...]”.

¹⁷ “[...] is not a flashback, we are wholly in Willy’s mind, viewing his [...] construction of the past”.

¹⁸ “There are no flashbacks in this play but only a mobile concurrency of past and present [...]”.

¹⁹ “Willy is at two places at the same time, [...] certainly not in the dream [...]”.

falecido que ganhou uma fortuna na África. Willy começa uma conversa em voz alta com seu irmão Ben, o que confunde Charley, que pensa que Willy está falando com ele:

CHARLEY: Não me chame de inútil Willy. *Tio Ben [...] entra [...] exatamente quando Willy fala.* WILLY: Estou morrendo de cansaço, Ben. *Ouve-se a música de Ben. Ben olha tudo em volta.* CHARLEY: Bom, continue jogando vai dormir melhor. WILLY: Você me chamou Ben? *Ben olha o relógio.* WILLY: engraçado. Por um segundo você me lembrou o meu irmão Ben. BEN: Eu só tenho alguns minutos. *passeia, inspecionando o lugar. [...].* CHARLEY: Você nunca mais soube dele, é? [...] WILLY: Linda não te contou? Um duas semanas atrás nós recebemos uma carta da esposa dele na África. Ele morreu. CHARLEY: É mesmo? BEN, *rindo:* Então isto é Brooklyn, há? (MILLER, 2009, p. 196).

Nesta citação pode-se perceber como, na cabeça de Willy, acontece uma recordação. Willy conversa com seu vizinho Charley no presente e ao mesmo tempo Willy tem uma conversa com uma recordação do seu irmão do passado. Estas recordações têm duas funções. A primeira função se refere às lembranças felizes, assim, “quando a realidade se torna muito dolorosa, Willy se refugia num mundo de [...] lembranças róseas do passado e de fantasias em que ele cumpre as aspirações, a realização do que lhe escapou na vida”²⁰, (HADOMI, 2007, p. 15).

Por exemplo, Willy está feliz de se (re)encontrar com seu irmão na sua mente, porque ele tem a chance de mostrar a Ben que também teve sucesso, assim, “embora suas memórias sejam baseadas em eventos reais, estes são falsificados em sua mente [...] como eles deveriam ter se realizado”²¹ (HADOMI, 2007, p. 15).

Na verdade, Willy não teve o sucesso tão desejado e, na sua mente, deforma a realidade triste do presente em um evento feliz do passado para se sentir melhor. “Por isso, na mente de Willy, a realidade [...] funde-se em sua consciência com a lembrança dos acontecimentos distantes para formar um contínuo e ininterrupto tempo no passado e presente”²² (HADOMI, 2007, p. 15).

A outra função das recordações se refere à tentativa de entender de onde vêm seus problemas. Por isso, como Miller (1994, p. 139) explica “[...] em seu desespero para justificar sua vida, Willy Loman tem destruído os limites entre agora e depois”²³. Um destes problemas é com Biff, seu filho mais velho, que, para o desespero de Willy, não consegue ter sucesso.

Por exemplo, Willy encontra com Biff e seu outro filho Happy em um restaurante para comemorar que Biff tiraria um empréstimo para começar seu próprio negócio. Entretanto, Biff falhou. Willy e seus filhos brigam e os filhos deixam Willy sozinho no restaurante. Lá, Willy tem uma recordação de quando Biff encontrou Willy com outra mulher em um hotel, causando em Biff uma grande decepção pelo pai e a perda da

²⁰ “When reality becomes too painful, Willy retreats into a dream world, consisting of his roseate recollections of the past and of fantasies in which he fulfils the aspirations, the attainment of which has eluded him in life”.

²¹ “Although his memories are based on actual events, these are falsified in his mind [...] about how they ought to have turned out”.

²² “Hence in Willy’s mind, reality [...] merges in his consciousness with his recollection of distant events to form a seamless continuum of past and present time”.

²³ “[...] in his desperation to justify his life, Willy Loman has destroyed the boundaries between now and then”.

motivação de lutar na vida. Assim, a recordação ajuda Willy a entender a vida fracassada do filho.

Então, Loman “[...] volta na sua vida pela memória, buscando o momento em que ele traiu a vida ou ela o traiu. [...] Willy Loman [...] volta a uma época que [...] transportou as sementes da sua consternação atual”²⁴ (BIGSBY, 2005, p. 101). Em suma, Willy volta em sua mente para o passado, tentando reconstruir o passado para entender o que aconteceu na sua vida e a de Biff.

Alienação e o encenação

A alienação se expressa na peça também pelo cenário no palco. O cenário tem um papel substancial para realçar a ação e acentuar e expressar os sentimentos dos personagens. Sofer (2008, p. 97) enfatiza que *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, “[...] demonstra um salto enorme no domínio da tecnologia do teatro de Miller [...]”²⁵.

Este uso da tecnologia cênica por Miller se expressa na maneira em que “[...] a peça modula entre a vida de sonho interior de Willy Loman e sua realidade cotidiana graças ao uso fluido de Miller de um cenário altamente simbólico e transparente [...]”²⁶ (SOFER, 2008, p. 97).

O cenário funciona também para mostrar a oposição entre o passado e o presente e permite evidenciar que os eventos do passado e do presente acontecem ao mesmo tempo na mente de Willy, “[...] para mostrar uma progressão contínua entre Willy no presente, interagindo com as pessoas em seu ambiente e Willy em sua memória interagindo com pessoas [...] no passado”²⁷, como Murphy (2006, p. 419) explica.

Por exemplo, na peça encontra-se a seguinte rubrica: “todo o cenário é [...] parcialmente transparente” (MILLER, 2009, p. 171), porque as recordações de Willy também não têm limites físicos. As paredes também dizem respeito ao uso do tempo:

sempre que a ação é no presente os atores obedecem às linhas imaginárias das paredes, entrando na casa apenas pela porta à esquerda. Mas nas cenas do passado essas convenções são quebradas e as personagens entram ou saem de um quarto passando “através” da parede para o proscênio (MILLER, 2009, p. 171).

Então, quando Willy está nas suas recordações, as paredes não precisam ser respeitadas, porque recordações não conhecem limites físicos. Da mesma forma, as paredes, quando a ação está no presente, devem ser respeitadas, porque no tempo presente há limites físicos e espaciais; o presente acontece agora no limite físico espacial e não acontece na cabeça de um personagem.

²⁴ “[...] tracks back through his life in memory, restlessly searching for the moment when he betrayed life or it betrayed him. [...] Willy Loman [...] returns to a time which [...] carried the seeds of his current dismay”.

²⁵ “[...] demonstrates a quantum leap in Miller’s mastery of theatre technology [...]”.

²⁶ “[...] the play modulates between Willy Loman’s inner dream-life and his present-day reality thanks to Miller’s fluid use of a transparent, highly symbolic set [...]”.

²⁷ “[...] to show a seamless progression between Willy in the present interacting with the people in his environment and Willy in his memory interacting with people [...] in the past”.

Pelo uso de alienação no cenário, de acordo com Szondi (2001, p. 173), Miller se destacou por “introduzir o passado em uma esfera além do diálogo” na *Morte de um Caixeiro-Viajante*, porque a peça usa o cenário para mostrar o jogo entre o passado e o presente e não apenas por via do diálogo.

Alienação e a música

A música também pode acrescentar tons ao espírito de uma cena ou comentários irônicos. No segundo ato, uma rubrica menciona que “ouve-se música, alegre e brilhante” (MILLER, 2009, p. 215). Neste dia, Willy Loman vai visitar seu chefe para pedir um emprego no escritório e Biff vai pedir um empréstimo. Há esperança em um futuro melhor para pai e filho.

Por isso, esta cena é acompanhada por “música alegre e brilhante”. Mas a alegria e a esperança estão prestas a mudar para a decepção e a ira. Biff não tem coragem de pedir o empréstimo e Willy é demitido e humilhado, ele pede dinheiro emprestado a Charley. Ao deixar o escritório de Charley, “de repente, música áspera é ouvida” (MILLER, 2009, p. 216). A “música alegre e brilhante” agora é “música áspera”, porque as esperanças de Willy estão desfeitas. Nesta maneira, a música acrescenta ironia a esta cena.

A flauta faz também um papel importante na peça, porque “há uma melancolia na flauta que fala [...] para um mundo perdido [...]”²⁸, como Bigsby argumenta (2005, p. 116). Este mundo perdido consiste da infância feliz de Willy. A música da flauta “[...] relembra tanto o pai de Willy que tocava esse instrumento e o sonho pastoral que poderia ter sido melhor para a natureza de Willy do que o mundo cruel de negócios que ele escolheu”²⁹ (ABBOTSON, 2007, p. 136).

Willy sente a falta do pai e a flauta relembra-o dos tempos felizes, o que pode ser detectado por esta conversa entre Willy e seu irmão Ben: WILLY. [...] a gente sentada em volta do fogo e com uma música tocando. BEN. A flauta. Ele tocava flauta. WILLY. Claro, a flauta, isso mesmo! *Ouve-se música, uma melodia aguada, movimentada* (MILLER, 2009, p. 199).

Esta lembrança feliz do pai, representando a vida pastoral, caberia mais em Willy que a vida urbana de negócios que frustra e por fim mata Willy. Por isso, a peça começa com “ouve-se uma melodia, tocada em flauta. É pequena e delicada, evocando grama, árvores, o horizonte” (2009, p. 171). Esta frase alerta Willy sobre qual caminho teria sido melhor para ele.

A música também representa seu irmão Ben: “ouve-se música, a música de Ben, primeiro distante, depois cada vez mais perto” (2009, p. 225). Toda vez que Ben aparece, sua música é ouvida, principalmente quando Willy perde a confiança. O aparecimento de Ben e sua música serve para Willy enganar-se a si mesmo, fazendo-o permanecer e acreditar na sua vida de negócios.

Outra função da música é enfatizar a falsidade de Willy. Ele traiu a esposa Linda nas suas viagens de negócios e os filhos fracassaram na vida pela educação errada de

²⁸ “there is a melancholy to the flute that speaks [...] to a lost world [...]”

²⁹ “[...] recalls both Willy’s father who played such an instrument and the pastoral dream that may have suited Willy’s nature better than the harsh world of business that he chose”.

Willy. Por exemplo, quando Willy não está seguro da sua aparência física, Linda diz: “[...] você é o homem mais bonito. Poucos homens são idolatrados pelos filhos como você” (2009, p. 190).

No mesmo momento, “ouve-se música, atrás de um painel, à esquerda da casa, a Mulher, semivisível, está se vestindo” (2009, p. 190). Esta mulher é a mulher com quem Loman traiu Linda. Ela volta nesta cena para mostrar a falsidade de Willy no casamento e na educação errada dos filhos. É esta mulher que Biff encontra no quarto do hotel com seu pai e que faz o jovem entender a falsidade do pai, suas mentiras e suas crenças falsas.

Considerações finais

A alienação em *A Morte de um Caixeiro-Viajante* não provoca no público ou nos leitores a incompreensão da peça. Pelo contrário, é exatamente pelo uso da alienação que o público entende a peça e seu protagonista Willy Loman. Murphy (2006, p. 419), acrescenta-se que “esta linguagem cênica deu ao público uma maior simpatia pelo “verdadeiro” Willy, provocando uma compreensão da sua vida interior”³⁰.

As recordações, a ensenação, o diálogo e a música mostram a mente perturbada de Willy ao público. Desta forma, “o resultado é uma produção cujo público [...] entende Willy Loman muito melhor do que qualquer um dos personagens da peça o entende, permitindo uma apreciação completa da sua tragédia”³¹ (MURPHY, 2006, p. 419). Sendo assim, a alienação inovadora de Miller provoca no público uma compreensão mais profunda de Willy Loman.

Ainda mais, a peça de Miller ensina uma lição que a sociedade no drama social é capaz de destruir os indivíduos, mas paradoxalmente é preciso levar em conta que esta mesma sociedade é feita por estes indivíduos; somos todos responsáveis por esta sociedade intolerante e gananciosa.

Logo, respondendo à questão posta por Miller: “como é que vamos viver?”, a resposta seria por entender e estudar o drama social de Miller somos alertados para os excessos da sociedade, como a queda de um indivíduo. É um processo de retroalimentação: o drama social pode ensinar como melhorar a sociedade e a sociedade pode ensinar os indivíduos a serem melhores.

Bibliografia

- ABBOTSON, S. **Critical Companion to Arthur Miller**: a literary reference to his life and work. New York: Facts on File, 2007.
- BARKER, S. Critic, Criticism, Critics. In: BIGSBY, C. (Org.). **The Cambridge Companion to Arthur Miller**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 259-272.

³⁰ “This scenic idiom gave the audience a greater sympathy for the “real” Willy by drawing them into an understanding of his inner life”.

³¹ “The result is a production whose audience [...] understands Willy Loman far better than any of the characters in the play do, enabling a full appreciation of his tragedy”.

- BIGSBY, C. **Arthur Miller: a critical study**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- _____. Arthur Miller: poet. In: BLOOM, H. (Org.). **Bloom's Modern Critical Interpretations: Death of a Salesman**. New York: Chelsea House Infobase Publishing, 2007. P. 57-66.
- BRECHT, B. Alienation Effects in Chinese Acting. **The Tulane Drama Review**, Cambridge, MA: The MIT Press, v 6, n. 1, sep. 1961. p. 130-136.
- CENTOLA, S. Family Values in *Death of a Salesman*. In: BLOOM, H. (Org.). **Bloom's Modern Critical Interpretations: Death of a Salesman**, updated edition. New York: Chelsea House Infobase Publishing, 2007. P. 25-34.
- GUIJARRO-GONZÁLEZ, J. I, ESPEJO, R. Capitalist America in Arthur Miller's *Death of a Salesman*: a re-consideration. In: STERLING, E. (Org.). **Arthur Miller's Death of a Salesman**. Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V., 2008. P. 161-180.
- HADOMI, L. Rhythm Between Fathers and Sons: *Death of a Salesman*. In: BLOOM, H. (Org.). **Bloom's Modern Critical Interpretations: Death of a Salesman**. New York: Chelsea House Infobase Publishing, 2007. P. 13-24.
- HUNT, A. Realism and Intelligence: some notes on Arthur Miller. In: WEALES, G. (Org.). **The Crucible. Text and Criticism**. New York: The Viking Critical Library, 1978. P. 324-332.
- MILLER, A. **A Morte de um Caixeiro-Viajante**. In: **A Morte de um Caixeiro-Viajante e Outras 4 Peças de Arthur Miller** Trad Siqueira, José Rubens. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. P. 169-268.
- _____. Tragedy and the Common Man. In: MILLER, A. **The Theatre Essays of Arthur Miller**. London: Methuen Drama, 1994. P. 3-7.
- MOSS, L. **Arthur Miller**. Trad: Silvia Jatobá. São Paulo: Lidador, 1968.
- MURPHY, B. Theatre. In: BIGSBY, C. (Org.). **The Cambridge Companion to Modern American Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 411-429.
- MURRAY, E. **Arthur Miller, Dramatist**. New York: Frederick Ungar Publishing Company, 1968.
- SOFER, A. From Technology to Trope: Miller's prismatic drama. In: BRATER E, (Org.). **Arthur Miller's America: theatre and culture in a time of change**. Ann Arbor: The University of Michigan, 2008. P. 94-107.
- SZONDI, P. Memory: Miller. In: BLOOM, H. (Org.). **Bloom's Modern Critical Interpretations: Death of a Salesman**. New York: Chelsea House Infobase Publishing, 2007. P. 7-12.
- _____. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Título original: *Theorie des Modernen Dramas (1880-1950)*. Trad: Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- WILLIAMS, R. The Realism of Arthur Miller. In: WEALES, G. (Org.). **Death of a Salesman: text and criticism**. New York: The Viking Press, 1967. P. 314-319.