

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

ISADORA CRISTINA GARCIA RODRIGUES

**CULTURA NA CONTRACORRENTE:**  
TEATRO POLÍTICO ESTADUNIDENSE EM TRÊS TEMPOS (1910, 1920 E 1930)

MARINGÁ

2022

ISADORA CRISTINA GARCIA RODRIGUES

**CULTURA NA CONTRACORRENTE:**

TEATRO POLÍTICO ESTADUNIDENSE EM TRÊS TEMPOS (1910, 1920 E 1930)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory

MARINGÁ

2022

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

R696c Rodrigues, Isadora Cristina Garcia  
Cultura na contracorrente : teatro político estadunidense em três tempos (1910, 1920,1930) / Isadora Cristina Garcia Rodrigues. -- Maringá, PR, 2022.  
246 f.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Teatro - Aspectos políticos. 2. Teatro moderno . 3. Teatro estadunidense . 4. Críticaliterária materialista. I. Flory, Alexandre Villibor, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 792.0973

ISADORA CRISTINA GARCIA RODRIGUES

**CULTURA NA CONTRACORRENTE:**

TEATRO POLÍTICO ESTADUNIDENSE EM TRÊS TEMPOS (1910, 1920 E 1930)

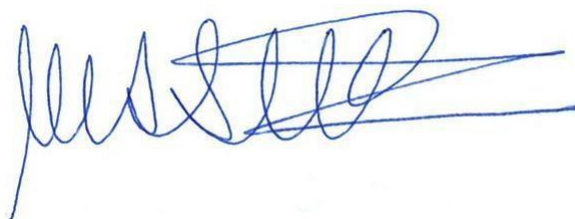
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em Maringá, **29 de novembro de 2022**.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado  
**Membro Titular - UEM/PLE**



Profª Drª Maria Silvia Betti  
**Membro Externo (FFLCH-USP – São Paulo/SP)**



Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory  
**Presidente – Orientador**

*Aos meus pais*  
*À minha companheira*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Alexandre Villibor Flory pela confiança depositada em meu trabalho, pela orientação cuidadosa e pelos diálogos produtivos, indispensáveis para minha formação humana e profissional. Sou grata pela mentoria de longa data, norteadora de um desenvolvimento intelectual crítico, por meio da literatura.

Ao professor Márcio Roberto do Prado, pelos questionamentos desafiadores e, por isso mesmo, fundamentais. Agradeço, especialmente, pela arguição realizada no momento inicial da pesquisa, cujas indagações contribuíram para o vislumbre de outra perspectiva de recorte. Também, pela leitura e pelas observações realizadas no exame de qualificação.

À professora Maria Sílvia Betti, pelas contribuições imprescindíveis no exame de qualificação. Agradeço pela partilha do extenso conhecimento, sobretudo no que concerne ao teatro estadunidense, e pelo compartilhamento de materiais fundamentais para a conclusão da pesquisa.

Às professoras Marisa Corrêa Silva, Luzia Berloff Tofalini e Maria Sílvia Betti, e aos professores Wesley Cândido e Eduardo Campos Lima, pelos ensinamentos e discussões ensejadas pelas disciplinas do mestrado. Agradeço por reproduzirem, virtualmente, o clima de “sala de aula” e, assim, construírem “espaços” de coletividade, apesar das circunstâncias de isolamento em que nos encontrávamos no período pandêmico.

Ao Grupo de Crítica Literária Materialista da UEM, que vem sendo peça-chave para a minha formação crítica, por me apresentar outra perspectiva de convívio na universidade. Agradeço por todos os diálogos e leituras conjuntas, bem como por todo o incentivo. A todos os integrantes do grupo: vocês me ensinaram que, juntos, vamos mais longe. Sou grata, em especial, às duas amigas que levo para a vida, Luana Paes e Karyna Bühler, às quais admiro enquanto pessoas e pesquisadoras. Obrigada pela inspiração e encorajamento.

Às amigas e amigos de longa data, ou assim tornadas(os) pela ocasião da pós-graduação: à minha amiga Laura, com quem compartilhei boa parte de minhas vivências na graduação; ao amigo Tarik, colega de iniciação científica, depois companheiro nas disciplinas do mestrado. Ao Cleber e à Victoria, dois dos presentes que o mestrado proporcionou. Agradeço pela parceria nas disciplinas: vocês tornaram a jornada de pesquisa mais leve.

Aos meus pais, Marcia e Guilherme, pelo amor e apoio incondicionais. Olhando em retrospecto, reconheço a importância do estímulo que me direcionou a uma formação nas ciências humanas. Pela valorização da universidade pública, obrigada. Dedico este trabalho a você, Mamãe, que pelas condições objetivas não pôde seguir o caminho que hoje tento trilhar.

Esta pesquisa é, também, sua realização.

Estendo meus agradecimentos a todos os meus familiares, em especial aos meus avós: Vovó Tereza, Vovô Antonio, Vó Matilde e Vô Joaquim (*in memoriam*), que se foi antes da conclusão deste percurso.

Às minhas amigas, pelo apoio e pelos momentos de descanso em que pude recarregar as energias.

À Suellen, minha companheira de vida, sem a qual este processo não teria sido levado a cabo. Sou imensamente grata pelo suporte em todos os momentos mais importantes de minha trajetória. Agradeço por toda a paciência, atenção e acalento nos momentos difíceis. Obrigada por sempre me lembrar dos motivos que nos impulsionam a fazer pesquisa no Brasil hoje, apesar de todas as adversidades.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro concedido por meio de bolsa de pesquisa.

*I learned something from analysing drama which seemed to me effective not only as a way of seeing certain aspects of society but as a way of getting through to some of the fundamental conventions which we group as society itself. These, in their turn, make some of the problems of drama quite newly active.*

Raymond Williams

*Tudo se transforma e é próprio apenas de seu tempo.*

Bertolt Brecht



## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo a análise de três peças do teatro político estadunidense e o estudo de aspectos dos momentos históricos a partir dos quais esses objetos teatrais são compostos, e para os quais respondem. O primeiro episódio constitui-se como um experimento político-teatral acontecido na cidade de Paterson, Nova Jersey, formulado para operar como instrumento na Greve de Paterson em curso no ano de 1913. Trata-se do *Pageant of the Paterson Strike*, ou *Paterson Pageant*, fruto da confluência entre grevistas, membros do *Industrial Workers of the World* (IWW) e a boemia de Greenwich Village, e meio de propaganda alternativa para o movimento social, a fim de arregimentar apoiadores. Além de dar expressão ao conteúdo social urgente, por meio de uma forma fundamentalmente coletiva, a experiência ressignificou a função do teatro naquela comunidade, tornando-o ferramenta para a tomada de consciência política dos envolvidos no processo. A segunda peça, *The Adding Machine*, de Elmer Rice, localiza-se no contexto da década de 1920, mais especificamente em 1923, ano em que foi encenada pela primeira vez, pelo *Theatre Guild*. Considerada uma obra-prima do expressionismo estadunidense, a composição dramática de Rice – cujos traços expressionistas foram amplificados pela cena –, é criticamente potente na medida em que expõe as contradições entre a marcha acelerada do capitalismo industrial, a mecanização da vida e o conformismo, ideologicamente marcado, de sujeitos atomizados socialmente. Em *Waiting for Lefty*, de Clifford Odets, o que se observa é o ímpeto de uma politização generalizada à esquerda, que movimentou parte da sociedade estadunidense, nos anos da Grande Depressão. Encenada em diversos contextos a partir de 1935, a peça mobiliza traços do teatro de agitprop, e constrói um painel de situações socioeconômicas em torno de uma greve de taxistas, por intermédio de uma assembleia sindical que tudo perspectiva. Enquanto repertório de trupes do teatro operário e material de trabalho para um dos expoentes do teatro de grupo no país, o *Group Theatre, Lefty* é síntese do diálogo entre linhas de força do teatro político na primeira metade dos anos 1930, isto é, entre um movimento do teatro operário, amador, e um teatro profissional, engajado. Apesar de próximos temporalmente, os três episódios teatrais possuem particularidades formais e temáticas, dinâmicas de produção e recepção distintas, plasmadas de momentos históricos específicos. Tudo isso engendra a construção de um percurso de pesquisa, orientado pela perspectiva materialista de crítica teatral, que vincula arte e sociedade com base na relação dialética entre processos históricos, conteúdo social e forma artística, e mobilizado por um constante movimento de pêndulo, entre processo social e objeto teatral, visando o delineamento de um fio condutor entre as três peças e momentos do teatro político nos Estados Unidos.

**Palavras-chave:** Teatro estadunidense; Teatro político; Crítica literária materialista.

## CULTURE IN THE COUNTERCURRENT: THREE MOMENTS OF NORTH-AMERICAN POLITICAL THEATRE (1910, 1920, 1930)

### ABSTRACT

The present work aims to analyze three plays of North-American political theater and to study aspects of the historical moments from which these theatrical objects are composed and to which they respond. The first episode is a political-theatrical experiment carried out in the city of Paterson, New Jersey, formulated to operate as an instrument in the Paterson Strike in progress in 1913. The *Pageant of the Paterson Strike*, or *Paterson Pageant*, was the result of the confluence between strikers, members of the *Industrial Workers of the World* (IWW), and the Greenwich Village bohemia, and an alternative means of propaganda for the social movement to harness supporters. In addition to giving expression to the urgent social content, through a fundamentally collective form, the experience reframed the function of the theater in that community, making it a tool for the political awareness of those involved in the process. The second play, *The Adding Machine*, by Elmer Rice, is situated in the context of the decade of 1920, more specifically in 1923, when it was staged for the first time through the agency of the *Theatre Guild*. Rice's dramaturgical composition, whose expressionist traits were amplified by the scene, is considered a masterpiece of North-American expressionism. Its critical power lies in the exposition of the contradictions between the accelerated march of industrial capitalism, the mechanization of life, and the ideologically marked conformism of socially atomized subjects. In Clifford Odets' *Waiting for Lefty*, the impetus of widespread politicization towards the left, which moved part of North-American society during the Great Depression, constitutes a significant force. The play was staged in various contexts from 1935 on, mobilizes traces of the theater of agitprop, and builds a panel of socioeconomic situations around a taxi drivers' strike through a union assembly that puts all in perspective. *Lefty* is a synthesis of the dialogue between political theater power lines in the first half of the 1930s, that is, between an amateur movement of workers' theater and a committed professional theater. I. e., it provided a piece of repertoire for the workers' theater troupes and offered work material for one of the exponents of group theater in the country, the *Group Theatre*. Although temporally close, the three theatrical episodes have formal and thematic peculiarities, different dynamics of production and reception, shaped by specific historical moments. All this engenders the construction of a research path driven by the materialistic perspective of theatrical criticism, which links art and society based on the dialectical relationship between historical processes, social content, and artistic form. Moreover, the trajectory is mobilized by a constant pendulum movement between social process and theatrical object, aiming to delineate a conductive thread between the three plays and moments of political theater in the United States.

**Keywords:** American theater; Political theater; Materialistic literary criticism.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
------------------	---

### CAPÍTULO I:

<b>1 A história não contada: breve comentário sobre a formação e a atuação da classe trabalhadora estadunidense .....</b>	<b>24</b>
---	-----------

1.1 O cadinho da América do Norte ou: na terra da liberdade, a livre iniciativa não é universal .....	24
---	----

1.2 O cadinho dividido: fluxos imigratórios, revoluções tecnológicas e a (im)possibilidade de um movimento operário amplo.....	26
--	----

1.3 “ <i>An injury to one is an injury to all</i> ”: <i>Industrial Workers of the World</i> e a articulação dos desorganizados, desfavorecidos e indesejáveis .....	29
---	----

1.4 “ <i>The melting pot boiled over</i> ”: a Greve de Lawrence ( <i>The Bread and Roses Strike</i> ) .....	34
---	----

<b>2 A greve como conteúdo urgente, o <i>pageantry</i> como forma potencialmente revolucionária: <i>Paterson Pageant</i> e o momento radical de 1913.....</b>	<b>36</b>
---	-----------

2.1 A Grande Greve da Seda: “ <i>When the workers stopped being ‘hands’ and became ‘heads’</i> ” .....	36
--	----

2.2 A ponte Paterson/Nova Iorque: elos entre <i>Wobblies</i> , <i>Villagers</i> e grevistas .....	41
---	----

2.3 Considerações sobre o <i>pageantry</i> : das raízes populares à democratização da arte.....	47
---	----

2.4 <i>Paterson Pageant</i> como acontecimento político-teatral: “ <i>Life without labor is robbery, labor without art is barbarity</i> ”.....	52
--	----

2.5 Ecos da insurgência: efeitos, repercussão e esmaecimento do <i>Pageant</i> da Greve de Paterson .....	67
---	----

### CAPÍTULO II:

<b>1 Os Estados Unidos na década de 1920: teatro, sociedade, política e cultura .....</b>	<b>79</b>
---	-----------

1.1 A outra via do teatro politizado .....	79
--	----

1.2 A Primeira Guerra Mundial escancara as contradições: uma sociedade conservadora nos costumes e liberal na economia.....	85
---	----

1.3 Digressão pelo romance <i>Babbitt</i> , de Sinclair Lewis, e a representação de traços típicos da classe média estadunidense .....	94
--	----

<b>2 “<i>the subject matter compels the form</i>”: expressionismo e processo social estadunidense em <i>The Adding Machine</i>, de Elmer Rice.....</b>	<b>97</b>
--	-----------

2.1 Tópicos sobre a dramaturgia de Elmer Rice, o dramaturgo fora do lugar.....	97
--	----

2.2 A resistência limitada do <i>Theatre Guild</i> , “ <i>a little theatre grown up</i> ” .....	104
---	-----

2.3 Expressionismo como projetor do teatro socialmente engajado: notas a partir de ‘O teatro como um fórum político’, de Raymond Williams.....	107
--	-----

2.4 <i>The Adding Machine</i> e a mecanização do sujeito-já-máquina, engrenagem de uma materialidade encoberta.....	115
---	-----

2.5 <i>The Adding Machine</i> sobrevive, apesar da recepção crítica morna.....	134
--	-----

### **CAPÍTULO III:**

<b>1 O teatro como arma na luta para a transformação social .....</b>	<b>137</b>
1.1 De fontes autóctones e internacionais surge um teatro dos trabalhadores com potencial revolucionário .....	137
1.2 O colapso econômico como catalizador da radicalização do campo cultural .....	143
1.3 De Raymond Williams a Michael Denning: uma perspectiva sobre o engajamento .....	149
<b>2 A cultura norte-americana guina à esquerda: estrutura de sentimento (in)surgente e o teatro político .....</b>	<b>157</b>
2.1 “ <i>From traditional carry-overs and spontaneous single productions to the conscious efforts</i> ”: a formação do <i>Workers Theatre Movement</i> e do <i>New Theatre Movement</i> .....	162
2.1.1 Agitprop nos Estados Unidos: o <i>Prolet Buehne</i> e o <i>Workers Laboratory Theatre</i> .....	164
2.1.2 Recuo revolucionário: rumo ao teatro progressista .....	178
2.2 O alcance de <i>Lefty</i> : do movimento de teatro operário ao teatro moderno profissional (e vice-versa).....	187
2.3 Tentativas de superação da espera em <i>Waiting for Lefty</i> : o radicalismo como demanda do momento histórico.....	191
2.4 Recepção, repercussão crítica e supressão em <i>Waiting for Lefty</i> , a peça mais encenada – e a mais banida – dos anos 1930.....	217
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>225</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>228</b>

## INTRODUÇÃO

O presente estudo se insere na linha de pesquisa em Literatura e Historicidade do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá e objetiva investigar três experiências do teatro político nos Estados Unidos da primeira metade do século XX, a partir da mediação com seus respectivos processos sociais. A tríade dos episódios do teatro pela qual este trabalho se organiza é composta pelo experimento político-teatral de 1913, conhecido como *Pageant of the Paterson Strike*, criado a partir da colaboração entre a classe operária e os intelectuais engajados de um momento preambular da cultura moderna norte-americana; pela peça *The Adding Machine*, escrita em 1923 por Elmer Rice e referenciada como a primeira experiência de teatro expressionista em solo estadunidense (COSTA, 2001); e por *Waiting for Lefty*, de Clifford Odets, produzida em 1935 como um episódio do teatro de agitprop, sendo bastante representativa do período de politização generalizada nas artes e na cultura estadunidense da década de 1930. Como se vê, apesar da proximidade temporal, são três eventos teatrais muito diferentes entre si, seja em termos das formas teatrais utilizadas, dos grupos sociais envolvidos (produção e recepção) e da dinâmica cênica em seus respectivos contextos. Por esse prisma, além do interesse formal e temático, tentamos apreender as interações estabelecidas entre os objetos e formas de representação teatral de diversas matrizes e tencionamos compreender a posição de cada um deles na história do teatro estadunidense, tendo em vista aspectos de recepção e repercussão, bem como circunstâncias de apagamento e supressão.

### I

Antes de mais nada, convém pontuar uma particularidade fundamental para a compreensão do contexto teatral nos Estados Unidos, isto é: quando o teatro se desenvolve como uma atividade cultural capilarizada e alcança visibilidade social, ele já irrompe como um empreendimento comercial. Portanto, diferentemente de outros países, que possuem uma tradição teatral eclesiástica ou estatal – como no caso da Inglaterra –, e nos quais o teatro de cunho mercadológico se desenvolveu gradualmente, na medida em que se alteravam as condições econômicas, a atividade teatral estadunidense se desenvolveu quando as dinâmicas comerciais já estavam estabelecidas naquela sociedade. Isso significa que a motivação primeira desse teatro seria antes econômica do que estética ou social. Esse esquema fundante, que vincula a arte ao mercado, configura uma situação anômala e contraditória atualizada – e desmontada, como veremos – através da história (RICE, 1962, p. 109).

A expansão da atividade teatral no país decorreu em um período que vai da Guerra Civil Americana até a Primeira Guerra Mundial, momento de intensas transformações econômicas, sociais e políticas, tanto no território americano, quanto no Velho Continente. Com a unificação, o esforço anteriormente dirigido à expansão territorial e à exploração de matérias-primas é transferido para um projeto de industrialização em larga escala que transformaria os Estados Unidos em uma das principais potências mundiais dentro de poucas décadas. Aliás, as convulsões políticas e econômicas que assolavam a Europa na virada do século XIX para o XX, e o aumento na demanda por força de trabalho nos Estados Unidos, constituíam motivo duplo para o estabelecimento de um fluxo migratório cada vez mais intenso, que contribuiu para a consolidação dos centros urbanos organizados ao redor de fábricas, minas de carvão e entre as estradas de ferro que atravessavam o continente de leste à oeste (RICE, 1962).

Assim, a demanda por entretenimento se fez cada vez mais presente em um momento de efervescência social que oferecia um campo profícuo para um tipo de teatro motivado pelo êxito das bilheterias. A dinâmica da atividade teatral naquele contexto era baseada nas produções de Nova Iorque e no exercício de companhias itinerantes que percorriam o país realizando adaptações de romances ou encenações populares da cena inglesa, como as peças de Shakespeare, por exemplo. A propósito, a cidade de Nova Iorque é considerada, desde meados do século XIX, como o centro cultural do país, sendo reduto não só de produção como, também, de distribuição de peças, na medida em que sua localização ao leste de um território de proporções continentais dificulta o acesso de grande parte da população às produções profissionais; por isso a necessidade da atuação de grupos que viajassem o país disseminando o teatro. Além dos grupos volantes, companhias locais permanentes trabalhavam regionalmente – apesar de se orientarem pelo êxito de Nova Iorque – e, muitas vezes, auxiliavam os grupos em turnê. Esse movimento transcontinental, possibilitado pela expansão do transporte ferroviário a partir de 1850, promovia um entretenimento de amplo espectro, que incluía espetáculos de vaudeville e burlesco, revistas, circos, melodramas e farsas acessíveis ao grande público.

A “indústria de produção em massa do teatro”, composta por mais ou menos duzentas e cinquenta companhias que percorreram aproximadamente três mil e quinhentas cidades norte-americanas, entrou em declínio nas primeiras décadas do século XX, como consequência do aumento dos custos de locomoção ferroviária e do advento do cinema, um tipo de entretenimento muito mais acessível ao público (GASSNER, 2003). Nesse contexto, o teatro comercial estabeleceu-se em Nova Iorque, mais especificamente na Broadway, região da cidade

e instituição teatral representativa desse modo de produção artística, que tem seu apogeu na segunda década do século XX (BETTI, 2009). A derrocada daquele teatro produzido como “grande negócio”, ensejado em uma era de capitalismo industrial, abriu caminho para as tentativas de formação de uma cultura moderna apoiada por uma base cosmopolita, incentivadora de teatros “alternativos” e universitários, que efetivaram uma prática nos moldes daquelas que vinham sendo realizadas, dramaturgicamente e cenicamente, desde fins do século XIX, na Europa.

## II

As experiências dramaturgicas e cênicas desenvolvidas a partir da segunda metade do século XIX no contexto europeu – discutidas por autores(as) como Peter Szondi, Anatol Rosenfeld, Sérgio de Carvalho e Iná Camargo Costa, entre outros(as) –, lançam luzes às diversas facetas do processo de transição, historicamente mobilizado, percorrido pelos modos de expressão teatral que, retrospectivamente, constituem o percurso de formação (e formalização) do que se convencionou entender como teatro moderno. O fio que perpassa, e costura, esses episódios em uma teia histórica e estética tem no tensionamento da forma do drama burguês o seu aspecto condutor. Como argumenta Szondi (2011), o drama representava a situação objetiva da dramaturgia por volta de 1860 – situação que não perduraria livre de contradições, que viriam a ser expostas ainda nessa metade do século. Ou seja, naquela altura, não se tratava de uma predileção meramente subjetiva dos críticos (SZONDI, 2011), mas sim de uma preponderância da forma burguesa, como se os termos “drama” e “teatro” fossem sinônimos (COSTA, 2012, p. 55) – relação não raro percebida, ainda atualmente, dada a hegemonia persistente do padrão dramático (CARVALHO, 2002) que, aliás, demanda um acerto de contas em qualquer estudo sobre teatro (COSTA, 2001).

O drama, modo de representação burguês por excelência, não configura a única possibilidade de expressão de assuntos no palco, apesar de seus parâmetros terem sido sedimentados, tornando-se hegemônicos – sua expressão degradada viria a tornar-se receita integrante de manuais de escrita dramaturgica sob o termo ‘peça-bem-feita’, ainda modelo em voga nalguns contextos (COSTA, 2012, p. 56). De acordo com Costa (1998), essa forma histórica foi postulada pela burguesia e a ela se direcionava. Enraizada na França do século XVIII – portanto no momento de ascensão da burguesia e de declínio da aristocracia –, a forma dramática correspondia aos anseios da nova classe que se organizava em torno das atividades mercantis e industriais. A então detentora da fortuna e, por consequência, da cultura, encontrava no drama a expressão do princípio mercantil que estruturava as relações materiais: o da autonomia do indivíduo (COSTA, 1998). Histórica- e ideologicamente falando, trata-se de um

período transicional que parte de uma organização sócio-política e correspondente visão de mundo – na qual uma estrutura social fechada, orientada por um sistema político absolutista, dependia de uma entidade metafísica e respectiva instância de controle terreno (Deus e a Igreja) para sua naturalização – e desagua em um processo histórico, cuja ponta de lança foi revolucionária, no qual a organização social é supostamente aberta e acessível a todos os sujeitos, estes possuidores de liberdade e autonomia incondicionais. Mas tal abstração do indivíduo moderno, que generaliza os sujeitos e faz operar noções de mérito e força de vontade como motores de sociabilização – e que será formalizada esteticamente no drama burguês –, é igualmente produtora de naturalizações e, enquanto ideologia, funciona como névoa que embaça a concretude material.

Nessa operação, é possível observar como realidade e obra de arte estão dialeticamente relacionadas, na medida em que a sociedade é mostrada pela elaboração artística não somente por meio de seus conteúdos, que são mais facilmente remetidos à realidade, como também por meio de sua forma. Essa mediação explica a homologia estrutural entre um dado do processo social e da ideologia burguesa – a liberdade do sujeito – e o princípio organizador do drama: a autonomia, que o estrutura de modo absoluto, e faz com que este apresente apenas a si mesmo, sem se remeter ao passado, ao futuro – mesmo que o dos personagens –, e à história, que lhe é externa. O interesse restrito, derivado do aburguesamento engendrado pelo processo social, ao âmbito privado e às relações inter-humanas, entre as quais se instaura a ação, contribui para o estabelecimento da supremacia do diálogo, que, por sua vez, age como mediador – ao ser meio de exposição do entrechoques de vontades – e motor das relações de causalidade, pois instaura o tempo presente que contém, em si, o gérmen do futuro (SZONDI, 2011). A autonomia do indivíduo burguês é, também, manifestada pela construção de personagens que, para entrarem em embate intersubjetivo e assim assegurarem a ação mediada pelo diálogo, precisam da liberdade individual como pressuposto para a tomada de decisões. Na mesma toada, o enunciado do conteúdo orienta-se pelo tratamento de temas comuns à burguesia, relacionados ao ambiente familiar, doméstico e cotidiano, que não abrangem assuntos coletivos e considerados exteriores (à ação, ao palco), ligados à esfera pública, e não alcançam tópicos intrassubjetivos: a interioridade deve ser transformada em exterioridade para ser manifestada por meio do diálogo (COSTA, 1998).

A crise do mundo burguês, que tem início no século XIX e é aprofundada no decorrer do século XX, explicitou uma série de contradições fundantes da ordem liberal e, conseqüentemente, relativizou uma multiplicidade de verdades, tidas como absolutas, basilares para a organização ideológica da cultura ocidental. Uma vez que os pressupostos ideológicos do mundo burguês



são questionados pela materialidade histórica, as postulações formais do drama passam a ser, primeiramente, tensionadas e, mais tarde, conscientemente questionadas ou superadas. O que se observa nesse processo, entre outros aspectos, é um vínculo entre a crise da ordem liberal e a impossibilidade de realização do drama em contextos nos quais as dinâmicas do modelo econômico capitalista colidem com o ideal humanista burguês (CARVALHO, 2004), considerado universal pelos paradigmas dessa forma que é historicamente precipitada, não absoluta. Daí, como aponta Carvalho (2002), a relação tipicamente dramática, que pressupõe indivíduos bem constituídos, conscientes de si e capazes de agir, gira em falso num mundo marcado por processos de exploração e objetualização dos sujeitos.

Nessa relação dialética entre processo social e formalização estética é possível verificar como as práticas teatrais reagem e respondem às transformações do mundo material. Isso porque, na tentativa de captação de assuntos, a carpintaria dramaturgica dos autores tem em si imprimidas as tensões entre os novos conteúdos sócio-históricos, que surgem e demandam expressão, e formas de representação teatral já postuladas, que não necessariamente dão conta de expressar esses temas. Essas mediações, internas à obra, entre forma e conteúdo, e externas, entre a obra teatral e a concretude material, são como registros dos processos de transição das formas de expressão estética e do caráter histórico destes mesmos processos. Como explica Costa (1998) a partir de Peter Szondi (2011),

[...] todo conteúdo, proveniente da experiência comum, busca a sua forma. Enquanto o artista não a encontra, tende a adaptar seu conteúdo às formas pré-existentes, havendo uma relação dialética entre o enunciado do conteúdo e o enunciado formal. Quando forma e conteúdo se correspondem, a temática do conteúdo evolui sem problemas no interior do enunciado formal, mas, não havendo essa correspondência, o enunciado do conteúdo pode entrar em contradição com o formal. Neste caso, o conteúdo põe a forma em questão, na medida em que ele se torna um dado problemático no interior de um quadro que não é. Neste momento histórico, a forma entra em crise. (COSTA, 1998, p. 55-56)

Enquanto gênero da ideologia privatista por excelência, contrapartida estética e ideológica de um processo social e econômico de aburguesamento, o drama privilegia modos de sociabilidade privada (CARVALHO, 2004), não comportando, portanto, temas coletivos, de alçada épica – as condições de vida de trabalhadores inseridos nas relações de produção industrial, por exemplo, não podem ser representadas dramaticamente. É o que postulavam os manuais normativos que regravam os modos da escrita teatral – um exemplo é o manual sobre a técnica do drama escrito por Gustav Freytag e publicado na Alemanha em 1863 (COSTA, 1998). Em outra perspectiva, o trabalho com temas do âmbito da individualidade, que colocam a existência humana em questionamento, investigam identidades e pretendem expressar os

processos intrassubjetivos, de âmbito lírico, também não teriam espaço de expressão em moldes de construção dramaturgica nos quais as estruturas pressupõem a presença de um outro sujeito bem construído e bem resolvido subjetivamente para o funcionamento da ação. Esses conteúdos necessitam de formas capazes de manifestar processos que vão além da inter-relação entre os sujeitos, já que, na modernidade, o indivíduo está alienado do mundo e dos outros ou tem alguma consciência de si próprio a partir de sua relação com estruturas coletivas de organização social. Por um lado, implode a suposta autossuficiência subjetiva, por outro se expõe algum nível de determinação social e cultural ao sujeito. Isto é, o nível do agenciamento intersubjetivo é questionado pelo desmoronamento intrassubjetivo e pela consciência da influência extra subjetiva, coletiva.

Como se vê, a absolutização do drama burguês insere-se em um processo mais amplo, de normalização dos gêneros, cristalizados em decorrência da especialização da arte e da extinção da dialética entre arte e processo social (FLORY, 2010): é como se os gêneros se desenvolvessem apenas “internamente”, de acordo com operações puramente estéticas, sem ancoragem na materialidade histórica. Alternativamente, a perspectiva historicizante das formas é produtiva na mobilização de uma criticidade que interpreta formalizações estéticas como relacionadas aos processos sócio-históricos, reduzindo, assim, o risco de uma compreensão absolutista ou naturalizada (ideológica) das expressões artísticas (FLORY, 2010). Nesse mote, é justamente a crise do mundo burguês que implode as cristalizações dos gêneros, reverberando no processo formal que se convencionou teoricamente como crise do drama (SZONDI, 2011), e mobilizando estes mesmos gêneros “puros” como categorias de transição da forma dramática.

Falamos em *transições* (COSTA, 2012) pois não se trata de uma virada de chave a partir da qual a forma de representação teatral hegemônica rompe com sua herança burguesa. Trata-se de um processo, enquanto tal, gradativo. Costa (2012) diria que, quando o trabalho dramaturgico de Henrik Ibsen começou a narrar, na segunda metade do século XIX, uma guerra tácita se estabelecia na cena e na dramaturgia. Isso porque, quando não eram os elencos ou produtores dos circuitos teatrais convencionais resistindo aos novos experimentos, era a censura oficial que suprimia uma série de assuntos – para não falar sobre a crítica, defensora dos valores estéticos da classe dominante. Nesse cenário, dramaturgos bem estabelecidos e até consagrados nos círculos teatrais europeus, como é o caso de Ibsen – que, de acordo com Costa (2012) tentara escrever conforme a receita da peça-bem-feita por vinte anos – paulatinamente posicionaram-se na contramão do teatro realista – mas não necessariamente de modo programático.

Com *Casa de boneca*, encenada em 1879, Ibsen colocou em questão a própria noção de universalidade do indivíduo livre, um dos princípios organizadores do drama, ao demonstrar que a ideia gira em falso – ou melhor, não é sequer esperada – nas condições sociais que determinam os papéis de gênero femininos. Nora, que vive um casamento de aparência burguesa e ideal com Torvald, com quem tem três filhos, é “boneca” sem autonomia na casa do marido, como era antes, na casa do pai. No decorrer da peça, a situação privada e presentificada, que começa com harmonia superficial, vai sendo desvendada por personagens e elementos vinculados ao passado que, por isso mesmo, o esclarecerem. Nora, informada pelo médico de um possível colapso de saúde de Torvald, em um momento exterior à ação, consegue recursos com um agiota para uma viagem que o recomporia – sem que ele o saiba, diga-se de passagem. Ela afirma que o dinheiro veio de seu pai, de quem falsifica a assinatura. Mas o agiota Krogstad sabe de tudo, e a chantageia para conseguir uma posição melhor no banco onde Torvald agora é diretor. Assim, apesar de conflitos dramáticos serem instaurados – a chantagem de Krogstad sobre Nora, por exemplo –, são os fatos já decorridos que justificam a ação presente. Mais do que isso: quando Nora vê a reação violenta de Torvald contra ela, quando fica sabendo de tudo que ela fez por ele, ela percebe que não se trata da relação dela com ele, mas de homens e mulheres nessa sociedade burguesa, criados para ocuparem determinados papéis. Nesse mote, Rosenfeld explica (2008) que são justamente as peças referenciadas como burguesas (ou sociais), de Ibsen, que revelam a crise da Dramática pura, na medida em que tratam de temas essencialmente épicos, que operam em tensão com a mesma estrutura dramática – de acordo com a teoria dos gêneros mobilizada normativamente, somente o épico tem acesso ao passado, tempo acessível para tratamento pelo romance (COSTA, 2012). A peça, entre outras de Ibsen que viriam, a seguir, desafiar a forma hegemônica de modo mais explícito, conta com uma estrutura dramática que encobre a temática épica. E é precisamente esta última que torna a ação presente acessória, dependente daquela, passada e decisiva. Ao final, uma vez que Nora percebe o caráter socialmente determinado das situações em que se viu inserida, *Casa de boneca* termina por desmontar totalmente o ideal do casamento burguês, entre outros que vêm sendo desvendados em seu decorrer. Assim, a personagem decide deixar a casa – o marido, os filhos – em busca da formação de sua própria subjetividade – o final, em aberto, aponta para o futuro de Nora, portanto não há desfecho da ação presente. Os conflitos são históricos e coletivos, não presentes e individuais.

Em outra perspectiva, o que ocorre em uma peça representativa do drama burguês, como *Dama das camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho, é um percurso contrário: se na peça de Ibsen acontece a degradação das idealizações postas no início, em Dumas Filho o trajeto tem

início na degradação e é moralmente direcionado à idealização, que reorganiza o estado de coisas. Em termos sumários, Margarida é uma cortesã “resgatada” do lugar corrompido pelo amor ideal e recíproco, que tudo supera, por Armando Duval. A família deste, arruinada pela relação do filho com a prostituta, opera pressões para dissuadir Margarida do casamento – a moça aceita, sacrifica-se, e volta à vida de cortesã devassa, para que Armando acredite que ela não mais o ama. Posteriormente, tuberculosa e à beira da morte – como que castigada –, Margarida consente o perdão àquele que impediu a realização de seu amor (o pai de Armando) e sugere que o amado se case com uma moça virgem, como que para ser purificado. Como se vê pelo breve resumo, não há, na peça, alguma instância de crítica social a uma sociedade que transforma meninas em cortesãs, bem como não acontece o esclarecimento das motivações passadas que levaram Margarida àquela situação de mercadorização de si. O que opera é uma conformação de sua condição, como se esta fosse produto de suas próprias escolhas, dada sua independência e autonomia formais – incompatíveis com a realidade objetiva da França de meados do século XIX. Sendo uma representante das virtudes burguesas – apesar de estar em uma posição que lhe permitiria a exposição das hipocrisias e contradições da classe com a qual se relaciona –, a dama morre para apaziguar todos os conflitos (individuais, inter-humanos) e a ação finalmente termina em equilíbrio.

Ibsen é considerado um dos expoentes do naturalismo no teatro, corrente estética cuja concepção de sujeito assume como determinantes fatores biológicos e sociais que, enquanto tais, desestabilizam a noção da liberdade absoluta do indivíduo, cara ao drama burguês (ROSENFELD, 2008). Nesse mote, a síntese de Rosenfeld (2008) é esclarecedora, pois atenta para o fato de que

No fundo, o drama rigoroso não se ajusta à tentativa básica do naturalismo de pôr no palco a realidade tal qual ela se nos dá empiricamente. [...] A vida como tal não tem unidade, os eventos normais não se deixam captar numa ação que tem começo, meio e fim. Na medida em que desejam apresentar no palco apenas um recorte da vida, os autores naturalistas são quase forçados a “desdramatizar” as suas peças para tornar visível o fluir cinzento da existência cotidiana. (ROSENFELD, 2008, p. 90)

Digamos, então, que os dramaturgos que são pontas de lança do teatro moderno, na Europa do final do século XIX, testaram os limites do drama burguês não só por meio do tratamento de conteúdos que escapam a sua esfera entendida de modo puro, como também via rejeição de uma atitude formalmente compensatória que pretende resolver, na arte, questões sociais complexas não solucionáveis no âmbito meramente individual.

Tchekhov é outro dramaturgo notável no processo de transição das formas de representação do teatro moderno. O autor russo questionou a própria função dramática do

diálogo, na esteira de Ibsen, que o refuncionalizou tornando-o meio de expressão de conteúdo épico (COSTA, 2012). Esse questionamento é observável em *As três irmãs*, peça de 1900 que retrata o cotidiano inativo e tedioso de Olga, Irina e Masha, e seu irmão Andrei, em uma cidade provinciana, na Rússia, para a qual se mudaram junto com o pai – já morto –, que assumira o controle de um regimento militar uma década antes. Ao invés de viverem – a agirem – no presente, essas personagens meramente relembram os tempos passados em Moscou e sonham com o retorno a esse contexto. Estão vinculadas, portanto, ao passado e ao futuro desejável, mas inalcançável, já que a família não possui meios de escapar à monotonia da cidadezinha após a morte do pai – monotonia adensada quando o regimento, que frequentava a casa da família, deixa o local. Como atenta Costa (2012), o que preenche a cena da peça são sonhos, desilusões e lembranças, pois os eventos de cunho dramático – casamentos, traições, nascimentos, mortes – acontecem fora dela, restando apenas seus efeitos na ação presente. Esse descolamento da atualidade em prol da reminiscência de um passado ou do sonho com um futuro utópico é, para Rosenfeld (2008), talvez, “o tema mais épico e menos dramático que existe” (ROSENFELD, 2008, p. 92). Como vimos, o drama instaura seu tempo presente por meio do desenvolvimento suscitado pela dialética do diálogo; este, meio de expressão e motor da ação. Porém, uma vez que não ocorrem desenvolvimentos em *As três irmãs* – mas, sim, a instauração de uma monotonia estática –, o decurso temporal deixa de operar como condição despercebida, embutida na sucessão dos acontecimentos, para virar, dado seu “congelamento”, tema central. Nessa perspectiva, o diálogo adquire outra função, distinta daquela dramática: torna-se mais expressivo – lírico, de efeito épico na estrutura dramática, pois retarda a ação – do que meio de expressão da ação inter-humana verificável nas circunstâncias de isolamento em que se encontram as personagens da peça (ROSENFELD, 2008). Daí, os personagens mais realizam monólogos paralelos, em presença do outro, do que propriamente dirigem-se ao outro: o mais notável exemplo, nesse mote, é o monólogo de Andrei na presença de Ferapont, surdo, e por isso mesmo destinatário daquele que só fala porque sabe que não será entendido (COSTA, 2012).

Ainda nesse processo histórico-estético, é Gerhart Hauptmann quem desenvolve o que veio a ser chamado de drama social, a partir de uma abordagem sociológica e naturalista que destaca as forças anônimas – incógnitas, mas determinantes na concretude vivida – e que perspectiva conteúdos da materialidade social que escapam às expectativas temáticas do drama rigoroso. Mas, estando ainda vinculado à forma dramática que focaliza situações e ações individuais e singulares,

O dramaturgo social tenta fazer a exposição dramática das condições políticas

e econômicas que passaram a ditar a vida individual. Cabe a ele indicar os fatores que, enraizados para além da situação e da ação singulares, não obstante as determinam. (SZONDI, 2011, p. 66)

Logo, é justamente a força desse ambiente determinante que tensiona a forma dramática rigorosa, pois, entre outros aspectos, a noção de sujeito manipulado por instâncias anônimas é incompatível com a tentativa de formulação de um personagem fundamentalmente autônomo e consciente.

Nesse sentido, o trabalho dramaturgico de Hauptmann provê mais um exemplo dos desafios impostos à forma dramática por meio do conteúdo. Como aponta Costa (2012), o dramaturgo alemão já está mais distanciado da forma do drama em uma peça como *Os tecelões* (1892), mesmo que ainda preze por uma estrutura com unidade de ação. A obra constrói um quadro social sobre uma revolta de trabalhadores que aconteceu na Silésia em 1844 – ou melhor, acerca das condições econômicas e sociais que engendraram a revolta. Para a estrutura da peça, a organização coletiva e a insurreição são as únicas ações possíveis na tentativa de solucionar problemas resultantes das condições de vida determinadas pela fome e pelo trabalho (SZONDI, 2011). A ruptura com o quadro estético então estabelecido já se deixa entrever pela sua cena inicial: na fábrica que paga pelo serviço realizado pelos tecelões em suas casas, estes se acotovela para receber o parco rendimento de seus trabalhos exaustivos. São dezenas, às voltas com um avaliador do trabalho entregue e com o responsável pelo pagamento, intermediário do capital, mas não responsável por decisões de nenhuma ordem. A impotência coletiva dos tecelões num espaço que expressa sua luta inglória contra o capital, que os explora até o limite, dá o tom desesperador (e insuflador) de sua penúria e da impossibilidade de solução no quadro institucional e jurídico dado. Não há comiseração ou empatia por parte do capital, apenas a razão irracional da acumulação do capital, em sua sanha alienante.

Uma vez que as condições materiais são determinantes do modo de vida dos tecelões e que, conseqüentemente, impedem a construção de personagens livres, prontos para o embate intersubjetivo mediado pelo diálogo, ocorre o travamento das possibilidades de criação de uma ação dramática. Por esse prisma, a peça é estruturada em quadros deliberadamente recortados da materialidade histórica e representativos de uma fatia da realidade vivida por aquele grupo social. O ponto chave, nesse mote, é que no tratamento de um conteúdo épico – uma revolta coletiva, por trabalhadores – por meio de uma tentativa de formulação dramática (cinco atos), com unidade de ação, o encadeamento da peça acontece mais via temática do que por meio das relações de causalidade derivadas das motivações que surgem intersubjetivamente. O que se vê é um painel sobre as condições de vida dos trabalhadores têxteis – não um microcosmo

autônomo e absoluto, com começo, meio e fim, que se desenvolve por meio de motivações internas –, que recorta essa realidade e faz com que a peça termine, também, deliberadamente: sem desfecho ou compensação simbólica para um processo que só pode ser resolvido no âmbito da história.

Esse breve comentário sobre o despontar do processo de epicização do teatro moderno, cuja ponta de lança foi o trabalho realizado por dramaturgos naturalistas do final do século XIX, tem como objetivo localizar, em uma trajetória histórica, estética e teórica, o teatro moderno de que estamos tratando no contexto estadunidense da primeira metade do século XX. A expectativa foi realizar um recorte, de caráter introdutório, que ilustrasse as etapas e respectivas peças que concretizam artisticamente as mobilizações estéticas e teóricas às quais nos referimos.

### III

Nos Estados Unidos, a articulação de um projeto de modernização das artes tem como linhas de força tanto o ímpeto de formação de um âmbito cultural questionador daquela sociedade, que superasse os limites estéticos impostos pelo lucro e abrangesse novos conteúdos sociais, quanto a apropriação de um influxo externo, formado pelos experimentos modernistas europeus, por parte dos filhos e netos da burguesia industrial (pós-Guerra Civil), que travavam contato com a efervescência das vanguardas em eventuais excursões à Europa. No teatro, esse ímpeto de modernização é representado de modo contundente pelo que ficou conhecido como *Little Theatres* – ou teatrinhos. O termo remete às casas de espetáculo de tamanho reduzido: 400 lugares em média, enquanto as do teatro comercial, na Broadway, contavam com 1500 a 2000 lugares. Os espaços teatrais menores tinham como consequência bilheterias modestas. Por sua vez, as bilheterias modestas implicavam uma receita também reduzida, produtora de experimentos de baixo custo. Era diferente, portanto, dos amplos espaços do teatro convencional que reuniam números elevados de espectadores e lucravam correspondentemente – lucros que, conseqüentemente, seriam investidos em produções espetaculares. Esses aspectos objetivos, que constituem modos de organização distintos, influem, por conseguinte, em modos de produção, de recepção e de função social de teatros possuidores de características específicas. Isto é, enquanto a estrutura do teatro comercial deveria dar conta dos grandes custos de produção – que envolviam cenários, adereços, grandes elencos, músicos, etc. – sendo, portanto, limitada às formas mais convencionais, “engessadas”, do fazer teatral – basicamente, o que “vendia”, já que não se poderia correr o risco com experimentos que potencialmente arriscariam os lucros e o funcionamento da engrenagem – os teatrinhos, com seus elencos fixos e pequenos, seu público restrito e apoiador da empreitada, possuíam maiores possibilidades de

experimentação – seja com repertórios modernos, europeus e nacionais, seja com o modo de inserção alternativa no cenário teatral. Pois apesar de localizarem-se na contramão do teatro comercial, as companhias – entre as quais estão o *Provincetown Players* (1916), do qual participou Eugene O’Neill e o *Washington Square Players* (1914), depois *Theatre Guild* (1919), que contou com a presença de Elmer Rice – resistiam ao sistema mercadológico por meio do objetivo nuclear de empenharem-se no trabalho com dramaturgias e formas cênicas que extrapolavam a alçada daquele circuito oficial.

É nessa conjuntura de modernização cultural que se insere a consolidação de um bairro boêmio, o Greenwich Village, em Nova Iorque, considerado o reduto de tudo o que havia de mais cosmopolita nas artes e na política. O bairro é notório por ser um espaço de confluência entre escritores, pintores, dramaturgos e jornalistas interessados na ressignificação da função da arte em sociedade, ou seja, na construção de relações que ultrapassassem a noção de arte como mercadoria a ser consumida de forma acrítica. Esses entusiastas buscavam a constituição de uma arte crítica da sociedade, formadora, que fosse mais do que mero entretenimento. Por esse prisma, dentre os diversos acontecimentos que compõem o esforço dirigido de modernização das artes nos Estados Unidos, talvez o mais notável seja o *Armory Show*. Trata-se de uma exposição de obras de vanguarda nacionais e europeias, organizada por grupos de artistas influentes no contexto cultural e integrantes da efervescência de Greenwich Village, acontecido em Nova Iorque entre fevereiro e março de 1913, com o objetivo de propor a renovação das artes plásticas nos Estados Unidos. À época motivo de escândalo (HOBBSAWN, 1995), a mostra é amplamente aceita pela crítica oficial – inclusive teatral – como o marco inicial da cultura moderna no país (COSTA, 2001). Nesse ponto, chegamos a um entrave crítico, político e estético, situado no cerne de um dos objetos desta pesquisa – cronologicamente, o primeiro –, o *Pageant of the Paterson Strike Pageant*, também de 1913. Sem menosprezar a importância do *Armory Show*, vale afirmar que ele foi *uma experiência entre outras* localizadas em um momento histórico de experimentações estéticas e de radicalismo político – dois âmbitos que caminhavam lado a lado, quando não se interseccionavam, à exemplo do próprio *Pageant*. Pensar em *marcos* e, mais ainda, eleger alguns acontecimentos em detrimento de outros, é ignorar a complexidade de *processos* que envolviam múltiplas dimensões da sociedade e nos quais se engajavam, praticamente, as mesmas pessoas que representavam o espírito daquele tempo.

O *Pageant* da greve de Paterson foi um experimento político-teatral realizado também em 1913, no antigo Madison Square Garden, em Nova Iorque, para representar os acontecimentos mais eloquentes de uma greve geral em curso na cidade de Paterson, Nova



Jersey. O espetáculo foi organizado pela boêmia radical de Greenwich Village, juntamente com os membros do IWW (*Industrial Workers of the World*), que lideravam a greve, e os trabalhadores das indústrias têxteis da cidade. Os objetivos estavam concentrados na divulgação do conflito por uma perspectiva alternativa à da imprensa liberal, que distorcia os fatos – isso quando os noticiava – e, conseqüentemente, na arregimentação de apoiadores que auxiliariam na arrecadação de fundos para a greve que, àquela altura, já durava aproximadamente seis meses. Apesar dos objetivos distintos e evidentes diferenças de concepção e produção, *Armory Show* e *Paterson Pageant* fazem parte do mesmo momento radical das primeiras décadas do século XX e podem ser relacionados na medida em que estavam próximos em termos locais e temporais e em que tiveram articuladores em comum.

A greve geral de Paterson é um exemplo do ápice da luta de classes entre industriais e operários. A cidade era uma das principais produtoras de seda dos Estados Unidos e as fábricas operavam em diversos setores, desde a tecelagem até o tingimento de tecidos. Os operários lutavam por melhores condições de trabalho, pelo aumento salarial, pelo expediente de oito horas diárias e se opunham às mudanças nos padrões de produção determinadas pela aceleração do ritmo. Durante o conflito, as manifestações dos trabalhadores foram reprimidas com violência, grevistas foram presos e a seus líderes foi negado o direito de discurso. Além dos objetivos imediatos de divulgação e suporte, a urgência da conjuntura política e social levou à busca por uma forma teatral que pudesse representar o conflito de classes, isto é, uma forma épica e coletiva, alternativa à forma dramática, individual e privada do drama rigoroso. O *Paterson Pageant* colocou mais de mil trabalhadores em cena e foi assistido por aproximadamente quinze mil espectadores. Composta por seis episódios curtos, descritivos e fragmentados, a peça sobre a greve rompe com as categorias hegemônicas de criação teatral, pois não se resume ao embate intersubjetivo, mediado pelo diálogo, entre sujeitos com a psicologia bem definida, mas é resultado da expressão de uma situação social mais ampla, localizada historicamente e com atores sociais mais complexos. Além disso, o elenco massivo, que aponta na direção da coletividade verificável na greve, que é tanto experiência vivida quanto conteúdo mobilizado pelo espetáculo, está na contramão da constituição de personagens dramáticos, direcionada pelo princípio da autonomia dos sujeitos.

De acordo com Costa (2001), os estudos culturais estadunidenses geralmente preterem a importância da classe trabalhadora, formada pelas ondas de imigração que contribuíram para o aumento da população e transformaram o caráter daquela cultura. Até o início da Primeira Guerra Mundial, que cortou a corrente imigratória, o número aproximado de pessoas que chegavam ao continente norte-americano ultrapassava um milhão e meio por ano. Segundo

Rice, “New York, o principal porto de entrada, tinha [...] tantos bairros ‘estrangeiros’ quantas as nações da Europa, além de algumas do Oriente Médio e do Extremo Oriente.” (RICE, 1962, p. 113). Esses imigrantes traziam consigo experiências com o Teatro Livre Alemão e com o Teatro Livre de Antoine, bem como tradições de teatro popular e de sindicalismo (COSTA, 2001). Entre o fim do século XIX e início do XX, teatros alemães, chineses, italianos e ídiches floresceram em Nova Iorque; comunidades alemãs e italianas, imbuídas de tradição musical, representavam óperas, além de outras obras musicais, e representações nas línguas maternas dos imigrantes não-assimilados eram prática cultural corrente (RICE, 1962).

Por esse prisma heterodoxo da história do teatro, que reconhece a classe trabalhadora, em sua multiplicidade, como um pilar da formação da cultura moderna estadunidense, o *Paterson Pageant* configura uma das expressões do teatro moderno nos Estados Unidos – mesmo que a historiografia que se debruce sobre o episódio seja, geralmente, aquela articulada em torno do mundo do trabalho e das experiências da luta de classes no país. Além de não ter sua importância enquanto experimento teatral reconhecida pela crítica, o *Paterson Pageant*, expressão da luta e dos modos de vida da classe trabalhadora, foi esmaecido pela história junto com os documentos do movimento operário veementemente apagados pela perseguição material e política centrada na primeira fase do *Red Scare*: um programa governamental instaurado após a Revolução Russa, ainda durante a Primeira Guerra Mundial, e que vigorou de 1917 à 1920. Esses dois fatores tornam, portanto, ainda mais necessária – e difícil – sua revisão crítica. Não obstante os esforços para seu apagamento, é possível encontrar indícios que permitem a (re)constituição de vínculos entre as experiências político-culturais do início do século e a efervescência da arte engajada em momentos posteriores.

É consenso entre a crítica que o teatro estadunidense não teve um desenvolvimento tão notável como a poesia e a narrativa nacionais ou como a dramaturgia europeia até a segunda década do século XX, fase de grande atuação dos grupos que compunham os *Little Theatres* e de correlatos dramaturgos, como Eugene O’Neill. Depois da Primeira Guerra Mundial, momento em que a nação se encontrava na “privilegiada posição de credora do mundo” (GASSNER, 2003, p. 327), as práticas teatrais receberam novo estímulo proveniente da expansão econômica derivada da guerra. Conforme Hobsbawn (1995), os Estados Unidos já eram a maior economia mundial em 1914, quando do início da guerra, apesar de não serem a nação mundialmente dominante em termos culturais, por exemplo. A distância em relação aos conflitos do front e a capacidade econômica de organização e produção, a ponto de se tornarem o arsenal dos aliados, garantiram a preponderância global do país norte-americano à medida em que a guerra enfraquecia seus concorrentes no Velho Continente.

As reações contra a Primeira Guerra Mundial estavam na ordem do dia durante a década de 1920. No teatro, temas como a opressão de minorias e de grupos marginalizados eram recorrentes e peças de caráter anticapitalista, que se manifestavam contra a automatização da vida, tornaram-se cada vez mais frequentes, acompanhando e reforçando o fluxo de politização generalizada que desaguardaria nos Anos Vermelhos – como ficou conhecida a década de 1930 após a guinada à esquerda da sociedade norte-americana, operada como consequência da crise do sistema capitalista que se seguiu ao *crack* da Bolsa de 1929. Por outro lado, com o crescimento econômico do país, algumas das peças produzidas no início da década declaravam suporte aos grandes negócios capitalistas (WAINSCOTT, 1993 apud HERR, 2014), correspondendo à confiança no caráter sólido da economia liberal – que, por sinal, logo se desmancharia – e ecoando o temor em relação ao “espectro vermelho” que desde os anos do *Red Scare*, e ainda antes, rondavam o território norte-americano. Alternativamente, as peças anticapitalistas respondiam aos excessos infundados daquela sociedade de consumo e, inclusive, identificavam contradições latentes que seriam escancaradas com a crise econômica iminente (WAINSCOTT, 1993 apud HERR, 2014).

Uma das primeiras e mais eficientes peças políticas do período entreguerras é *The Adding Machine*, escrita em 1922 por Elmer Rice e produzida pelo *Theatre Guild* em 1923. Considerada a obra-prima do expressionismo estadunidense (COSTA, 2001), a peça é o segundo objeto de análise sobre o qual esta pesquisa se debruça. Rice é um importante nome da cultura moderna nos Estados Unidos. Para ficar entre poucos, mas abrangentes exemplos: o dramaturgo criou um grande número de peças – aproximadamente cinquenta, das quais trinta estão publicadas –, assim como escreveu contos, novelas, roteiros para audiovisual e um livro de teoria teatral, *The Living Theatre*, baseado em aulas que ele próprio ministrou a partir da sua experiência com o teatro, em 1958, na Graduate School of Arts and Sciences da New York University. Esteve presente no *Washington Square Players*, inserido nos esforços dos *Little Theatres*, e foi encarregado da divisão de Nova Iorque do *Federal Theatre Project*, já nos anos 1930, até demitir-se quando os limites políticos do financiamento governamental atingiram a liberdade de expressão dos artistas incluídos no programa. Porém, apesar da extensa atuação na cultura, Rice não é amplamente aceito nos Estados Unidos, de acordo com Costa (2001): a ala conservadora da arte renega o dramaturgo devido a suas convicções de esquerda e o lado esquerdo do espectro lhe cobra posições mais firmes e programáticas.

Deixadas as indicações biográficas de lado, o fato é que o trabalho dramaturgicamente de Elmer Rice conta com inovações temáticas e formais de extremo interesse desde *On Trial*, peça experimental de estreia do autor, encenada em 1914, que rompeu radicalmente com os

parâmetros dramáticos e elaborou uma revolução cênica. A propósito, é justamente a cena de *The Adding Machine*, com cenário de grandes proporções assinado por Lee Simonson, que recebe as atenções da crítica. A sátira expressionista, composta por oito cenas, acompanha a rotina de um trabalhador de colarinho branco, ou melhor, um contador, chamado Zero, que foi substituído por uma máquina de somar e demitido do seu emprego de longa data. Após a demissão, o protagonista mata seu chefe, é condenado à morte e atravessa uma série de experiências no pós-morte, que nada têm de transcendentais, até ser lançado novamente na engrenagem material da mecanização da vida e da anulação do homem.

O texto relata a falta de convicções do trabalhador de classe média, conformista e sem consciência de classe, que sonha em ter seus méritos reconhecidos, e expõe as contradições existentes entre as inovações tecnológicas do capitalismo industrial – sua consequente ameaça às funções desempenhadas socialmente pelos sujeitos – e o desejo de acesso, por parte desses sujeitos, aos bens de consumo que são resultado do mesmo processo de produção (COSTA, 2001). Sobre a especificidade do conteúdo sócio-histórico e a respectiva busca por novas formas de expressão, Rice comenta o quão

penetrante foi o efeito dos assombrosos e arrasantes fatos que estavam transformando a face do globo. O ritmo sempre crescente da industrialização e o holocausto da guerra tinham, no entender de muitos, desumanizado o homem reduzindo-o a uma engrenagem na máquina industrial e à carne de canhão na máquina de guerra. [...] Este conceito do homem como mecanismo social, inapelavelmente preso nas redes de forças que ultrapassavam seu entendimento, iria encontrar expressão de uma forma ou de outra, em numerosas peças americanas do pós-guerra. (RICE, 1962, p. 152)

Elmer Rice se apropria da estética expressionista, de origem alemã, e a torna produtiva como forma de expressão do contexto local. Apesar da constatação da existência de esquemas de composição semelhantes entre *The Adding Machine* e uma peça de Georg Kaiser, como *De manhã à meia-noite*, de 1916, Rice recusa a noção de que o expressionismo estadunidense seria uma cópia do alemão e argumenta que “como frequentemente acontece quando as condições sociais e psicológicas são semelhantes, tendências artísticas idênticas desenvolvem-se espontaneamente em diferentes lugares” (RICE, 1962, p. 153-4). Ainda assim, é digno de nota que Eugene O’Neill já estava trabalhando com recursos expressionistas em peças como *The Emperor Jones* (1920). Portanto, mesmo asseverando que a ideia para a organização da peça lhe tenha vindo despreziosamente em sonho, não há como descartar a probabilidade de Rice estar atento tanto às produções do dramaturgo conterrâneo quanto às contribuições alemãs (UMARAS, 2008). No entanto, pouco importa se houve ou não influência consciente ou inconsciente, e sim que, de fato, a conjuntura americana formalizada na obra pedia

experimentações que são análogas ao expressionismo.

Na Alemanha, o expressionismo no teatro nasce de demanda material similar, que enseja a busca por novas formas de representação para dar conta das tensões subjetivas (psicológicas) que são instauradas pelas situações objetivas (sociais). Essa vertente surge na contramão da estética naturalista que, a partir de um objetivismo determinista, desenvolve práticas teatrais alheias a um interesse mais profundo no homem isolado, em sua frágil arquitetura psicológica. As tentativas de investigação da interioridade humana tiveram início ainda no século XIX, com o trabalho de August Strindberg, mas a efervescência política, ideológica, econômica e social das duas primeiras décadas no século XX constituíram um quadro complexo ensejador do aprofundamento dessas tentativas e do alcance de resultados. De acordo com Szondi (2011), a dramaturgia expressionista alemã permanece em atividade pelo período que vai de 1910 à 1925. É nesse mesmo período em que o mundo assiste a/participa de transformações nunca antes vistas e dificilmente imaginadas. Entre guerras e revoluções – Revolução Russa e Revolução Alemã – em território europeu, os assuntos e contradições da moderna sociedade burguesa em crise tornavam-se explícitas e, por meio da mediação entre arte e sociedade que também atravessam a subjetividade, eram expressos pela experiência expressionista.

A vanguarda alemã, que vincula arte e política produtivamente, faz parte do influxo cultural trazido por imigrantes europeus e se insere no trabalho de autores e companhias teatrais que atravessavam o globo estabelecendo diálogos transnacionais. Como pretendemos demonstrar, o teatro nos Estados Unidos das primeiras décadas do século XX mobiliza as esferas estéticas e políticas ao estabelecer múltiplas relações entre os dois âmbitos. Essa dinâmica pode ser claramente percebida em uma experiência inovadora em diversos níveis como o *Paterson Pageant*, espetáculo teatral resultante de um movimento social e realizado justamente para supri-lo, e é evidente em *The Adding Machine*, de Rice, que não só trata de assuntos urgentes daquela realidade, como o faz pela mediação de uma forma que contém, em seus pressupostos, a articulação entre teatro e política – ao menos no que concerne ao expressionismo social, conceituado por Williams (2011). Ou seja, mesmo sendo escrita por um dramaturgo que está localizado no circuito do teatro oficial e produzida por uma companhia de pretensões politicamente neutras, como é o caso do *Theatre Guild* – não há vínculo estreito com um movimento social, por exemplo –, a peça está inserida em uma circunstância na qual o teatro caminha a passos acelerados em direção à politização da cultura como mecanismo de transformação social.

A expansão do movimento de teatro operário a partir da segunda metade da década de 1920 é representativa dos rumos desse engajamento. Estamos tratando de uma circunstância

marcada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque e subsequente depressão econômica que, aliada aos efeitos da Primeira Guerra Mundial, culminou no colapso da estabilidade social e econômica, bem como na decadência de instituições políticas e de valores intelectuais pertencentes à sociedade liberal burguesa (HOBBSAWN, 1995). O acirramento da luta de classes decorrente da crise financeira encontrou nos ecos das experiências revolucionárias europeias e na organização política e sindical nacional a possibilidade de ação concreta, empenhada na transformação social. Nesse quadro, o teatro tomou parte no processo à proporção em que deu fôlego aos outros âmbitos engajados na luta para a organização cultural. Assim, grupos de teatro operário foram fundados por trabalhadores interessados no tratamento e no direcionamento de temas da esfera do operariado. Estima-se que em 1933 mais de 400 trupes estavam em operação no país, um número que só pode ser comparado ao período revolucionário mais intenso da Alemanha na década de 1920 (BUSTAMANTE, 2019b). Alguns exemplos de grupos são o *Prolet Buhne*, radicalmente “atualizado” em 1928 e formado por operários de origem alemã; estava empenhado na produção de peças de agitprop próprias para serem apresentadas em manifestações e assembleias. Já o *Workers Laboratory Theatre*, primeiro grupo de teatro operário em língua inglesa a atuar nos Estados Unidos, também estava articulado em torno dos experimentos com a forma do agitprop. Este contribuiu, junto ao colega alemão, para o surgimento de um movimento nacional de teatro operário posteriormente consolidado como a *League of Workers Theatre*, em 1931. O grupo foi o primeiro responsável pela edição da revista *Workers Theatre*, decisiva para a disseminação de peças e discussões teóricas que serviriam de suporte para o surgimento e para a atividade de outras trupes em todo o país (BUSTAMANTE, 2019b).

A revista, rebatizada de *New Theatre Magazine* em 1933, publicou a peça *Waiting for Lefty*, escrita em 1934, por Clifford Odets, para participar de um concurso de peças cujo prêmio seria a publicação. Quando estreou nas matinês do Civic Repertory Theatre em 1935, produzida pelo *Theatre Union* com elenco do *Group Theatre*, portanto, a peça já havia atravessado o país sendo encenada por cerca de cem grupos de agitação e propaganda que tiveram acesso ao texto por meio do periódico. A peça de Odets, que não pode ser totalmente compreendida fora da atmosfera de efervescência dos primeiros anos de 1930, é o terceiro e último objeto de análise deste trabalho. O dramaturgo foi projetado pelo *Group Theatre*, conhecido como o “filhote esquerdista” do *Theatre Guild* (COSTA, 2001) e é um dos que melhor consegue expressar, por meio de seu trabalho dramaturgico, a guinada da cultura estadunidense à esquerda durante os Anos Vermelhos. Isso porque as peças de Odets não tratam simplesmente da situação financeira precária decorrente da Depressão, mas expõem situações em que a dificuldade econômica é

apenas um dos sintomas incrustados em uma estrutura na qual o maior conflito é o perigo constante de destruição que perpassa uma sociedade organizada nos termos do sistema capitalista (CLURMAN, 1993).

*Waiting for Lefty* retrata a luta de trabalhadores por melhores condições de trabalho e de vidas mais dignas: é uma chamada pela união entre taxistas que, inevitavelmente, acaba em greve (CLURMAN, 1993). Além de apresentar as condições precárias de trabalho e de vida, e discutir as tensões existentes no interior dos movimentos sindicais, a peça constrói um quadro complexo daquele tempo histórico, na medida em que destaca aspectos prementes da sociedade norte-americana e da conjuntura global, como a ascensão do nazismo e a iminência da Segunda Guerra Mundial. Em termos formais, *Waiting for Lefty* faz uso de recursos de *flashback* e rompe com a divisão entre palco e plateia – sem, no entanto, eliminá-los por completo (COSTA, 2001). Odets torna a audiência parte da assembleia para a deliberação da greve em curso no palco, de modo que os espectadores não assistem à encenação de modo passivo, mas são incitados a tomar parte no debate – teatral, mas também social – e a agir concretamente na sociedade.

#### IV

Olhando em retrospecto, parece ser possível estabelecer relações entre os três objetos de interesse da pesquisa – *Paterson Pageant*, *The Adding Machine* e *Waiting for Lefty* – e seus respectivos tempos históricos – 1913, 1923 e 1935 – na contramão da história oficial do teatro estadunidense. Como comenta Iná Camargo Costa, ao tratar do *Paterson Pageant*, “não há razão para supor que uma história do teatro escrita de acordo com os valores estéticos da classe dominante abra espaço para um episódio de militância revolucionária.” (COSTA, 2001, p. 47). Daí a importância de escovarmos a história a contrapelo, para falar como Walter Benjamin (1987). Michael Denning (2000), por exemplo, entende que o *Pageant* da greve de Paterson, fruto da cultura radical da década de 1910, foi um prenúncio do que viria a ser consolidado pela cultura de esquerda nos anos da crise econômica, na medida em que as duas circunstâncias tornaram possível a conexão entre a comunidade artística e a esquerda política. Em perspectiva semelhante, Costa (2001) argumenta que uma peça como *Waiting for Lefty*, de Clifford Odets, realiza uma espécie de síntese entre as experiências do teatro de agitprop – iniciadas em 1913 e aprofundadas no decorrer dos anos do pós-guerra – e os experimentos estéticos de um dramaturgo como Elmer Rice, que torna a vanguarda expressionista produtiva em solo estadunidense, no caso de *The Adding Machine*.

Em termos cronológicos, o recorte deste trabalho se encerra antes do declínio da onda de teatro político de cunho anticapitalista. Alguns indícios desse processo estavam latentes à

época da produção de Odets, visto que *Waiting for Lefty* já se inseria no movimento antifascista adotado como norte para o teatro político estadunidense antenado nos acontecimentos europeus desde a ascensão de Hitler em 1933. A hegemonia das técnicas realistas no país e o fim do estímulo soviético, que elegera o realismo socialista como a forma revolucionária, são alguns dos motivos que contribuíram para o esgotamento do teatro operário. Além disso, a criação do *Federal Theatre Project* – divisão teatral da *Works Progress Administration*, núcleo da segunda fase do *New Deal* –, programa que financiou a criação de postos de trabalho para trabalhadores do teatro à medida em que contribuiu para a continuidade da atividade teatral empregando artistas e disseminando um grande número de espetáculos, cerceou a livre expressão do teatro (BUSTAMANTE, 2019a). O esforço de conciliação de classes, ensejado pelas políticas de Frente Popular em prol da democracia antifascista, lança luz ao processo de aclimação do teatro político anticapitalista.

Esperamos que tenha ficado explícito, ainda que em níveis introdutórios, que nosso percurso consiste na mobilização de momentos históricos e políticos, contextos sociais e movimentos estéticos, motivada pelo procedimento imanente de leitura das peças teatrais. De fato, trata-se de um movimento dialético que, neste caso, parte da organização interna do texto dramaturgic e vai em direção à materialidade da vida social e vice-versa, uma vez que a própria concretude material é organizada esteticamente no interior da forma de representação teatral. Isso significa que nossos objetos são os mediadores entre as esferas material e estética, e servem como bússolas tanto para a compreensão de suas próprias constituições internas quanto para o entendimento dos processos histórico-sociais aos quais respondem temática e formalmente. Como nos ensina Adorno, a interpretação social de um objeto artístico deve considerar o todo da sociedade – tomada em si como unidade contraditória – formalizada na obra: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p. 66). Nos guiamos, portanto, pelo método dialético de crítica artístico-literária, de orientação materialista, para a qual a forma é central na obra de arte, uma vez que reorganiza, em níveis estéticos, as estruturas e significados da sociedade. Nesse sentido, partimos de um entendimento de cultura como concretizadora de relações históricas e sociais na contracorrente da crítica hegemônica que rejeita as ligações formativas entre produção artística e seus respectivos contextos. A partir dessa perspectiva crítica, as práticas analíticas devem ultrapassar a mera descrição do objeto, a fim de decifrar os vínculos entre as formas da arte e a história que elas concretizam (CEVASCO, 2010).

Este estudo faz coro aos esforços direcionados à valorização dos estudos teatrais no contexto da pesquisa em Letras, para a qual o teatro vem sendo coadjuvante. Além do teatro ser



pouco estudado, no geral, o teatro estadunidense é ainda menos referenciado na área das Literaturas em Língua Inglesa, por exemplo. Quando o é, o foco gira em torno de questões que, se olharmos para (o outro lado da) a história, percebemos que são secundárias. Estamos pensando em informações de caráter biográfico ou em interpretações de perspectiva psicologizante que dominam as críticas nacionais (sobre obras estadunidenses) e que, muitas vezes, são as únicas às quais temos acesso em contexto brasileiro. A situação fica mais grave quando lembramos que o teatro estadunidense constitui um influxo externo importante para a modernização do teatro brasileiro, seja via Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), seja pelas pesquisas e desenvolvimentos práticos de Augusto Boal no contexto do Teatro de Arena ou da influência sobre dramaturgos como Jorge Andrade, entre outros. Por esses e outros motivos é que se faz necessário conhecer uma narrativa alternativa à da história dominante. As perspectivas oficiais da crítica literária dificultam o acesso a vertentes e linhas decisivas em determinados contextos históricos, já que estas são desprezadas por questões estéticas, políticas, sociais e econômicas. Tais vertentes merecem estudo para que a compreensão do funcionamento dos sistemas literário e ideológico seja efetivada; para que entendamos a arte a partir de uma visão politizada e percebamos sua função fundamental para o entendimento crítico da sociedade. A retomada de experiências e abordagens teatrais que estão na contramão da história oficial tornam possível, entre outros aspectos, a perspectivação e, portanto, a desnaturalização de critérios de análise estética hegemônicos – como é o caso dos parâmetros dramáticos de prática e crítica teatral – que não são o único ponto de vista para a reflexão a respeito das complexidades do teatro. A supressão direcionada a experiências artísticas que se relacionam explícita e diretamente com a sociedade é sintomática em um país no qual a arte do circuito dominante é determinada pela indústria e visa o lucro, como é o caso dos Estados Unidos. É, portanto, por meio desse movimento na contracorrente que alguns episódios do moderno teatro estadunidense (re)ganham seus significados complexos e politizados.

Cada um dos três capítulos que integram o percurso desta dissertação é norteado por um objeto teatral e por seus respectivos tempos históricos – *Paterson Pageant*, 1913; *The Adding Machine*, 1923; *Waiting for Lefty*, 1935 – sendo estruturados de forma semelhante, isto é, divididos em duas partes, e ordenados cronologicamente. As segundas partes de cada capítulo têm como núcleo as peças teatrais: estas, focos de tentativas de análises imanentes, no sentido adorniano do termo, por meio das quais observamos a organização de aspectos da materialidade social não só nos termos do enunciado temático, como também no do enunciado formal, que plasma o conteúdo, sedimentando-o em sua forma. Orbitam ao redor das peças teatrais outros elementos sem os quais não as compreendemos. Quer dizer, as peças estão localizadas no centro

de uma teia articulada por grupos/dramaturgos socialmente localizados, que atuaram em contextos social- e historicamente determinados, guiados por objetivos artísticos e políticos distintos. Esses grupos são impulsionados por necessidades de expressão teatral de assuntos urgentes, a ser realizada por meio de formas que estabelecem vínculos com matrizes estéticas múltiplas, locais e externas ao contexto estadunidense, que resultam em composições teatrais que repercutem crítica-, social- e historicamente. Esses quadros abrangem aspectos das experiências teatrais em cada momento histórico, o que pressupõe o esclarecimento de pontos chave em cada uma dessas décadas – 1910, 1920, 1930. Isso significa que os objetos teatrais, em suas especificidades e complexidades, motivam os preâmbulos históricos e conjunturais que introduzem suas discussões contextuais e análises.

No primeiro capítulo, o ponto de partida é o comentário sobre a formação da força de trabalho, amplamente adensada pelos fluxos imigratórios que desaguavam nos Estados Unidos. Desse assunto decorre a reflexão sobre as tentativas de articulação dos grupos que compunham a população trabalhadora em uma classe politicamente orientada, ainda no início do século XX: aqui, os *Industrial Workers of the World*, importantíssimos para o *Paterson Pageant*, são uma exceção à regra, como vemos em alguns exemplos de sua organização, grevista, sobretudo. Sumariamente, esses aspectos introdutórios abrem caminho para a discussão sobre a efervescência do experimento político-teatral em suas particularidades materiais (pré e pós *Pageant*), sociais, de luta política, culturais, estéticas, ideológicas, enfim, que tentamos contemplar.

De modo análogo, mas num contexto histórico e teatral totalmente diverso, apontamos alguns traços constitutivos da sociedade estadunidense na década de 1920, da qual parte, e para a qual responde, a expressionista *The Adding Machine*. Nessa etapa, importa a compreensão de um contexto teatral articulado enquanto tal – ou seja, não se trata mais de um episódio teatral singular, como o de 1913, mas sim de um cenário já institucionalizado –, não menos pungente, em termos críticos, para aquela sociedade. Importa, também, a atuação de um dramaturgo cuja a produção é extensa e variada em suas fontes estéticas, como Elmer Rice, vinculado ao grupo que produziu sua peça e é notável para a história do teatro estadunidense, o *Theatre Guild*.

Por fim, o terceiro capítulo demandou uma apresentação mais extensa que, para além do momento de crise do capital, marco da virada da década, lançasse luz ao processo efêmero, mas consequente, de formação de um movimento do teatro operário nos Estados Unidos. Este, que é o outro lado da moeda do teatro político dos anos 30, dá perspectiva ao trabalho dos grupos, como o *Group Theatre*, no teatro profissional. *Waiting for Lefty*, de Clifford Odets, projetado pelo *Group*, operou nos dois contextos – no teatro operário, amador, e no teatro de

grupo, profissional – desde sua formulação, com modos de produção, funções sociais, objetivos e recepções diversas, mas sem perder de vista a perspectiva de agitação política, herança do agitprop, cujos traços aparecem na peça. Talvez essa amplitude mesma justifique os episódios de supressão direcionados à peça, para além de sua boa recepção. Com certeza, seu caráter sintético, de peça política aglutinadora das muitas linhas de força que estruturam também este trabalho, faz de *Lefty* um encerramento significativo para o nosso recorte de pesquisa.

## CAPÍTULO I

### **1 A história não contada: breve comentário sobre a formação e a atuação da classe trabalhadora estadunidense**

A história oficial do teatro estadunidense não auxilia na compreensão das origens e do desenvolvimento do teatro assumidamente político no país. No caso do *Pageant* da Greve de Paterson, por exemplo, o enfeitamento crítico pode estar primeiramente relacionado ao fato de que o movimento operário das primeiras décadas do século XX sofreu uma intensa perseguição material baseada na condenação e prisão de líderes sindicais, na invasão de sedes de organizações trabalhistas e na destruição de documentos e evidências que permitiriam uma reconstituição melhor delineada do período. A esse dado junta-se a constatação de que uma experiência de objetivos imediatamente políticos, produzida no olho do furacão de um conflito de classes, para representar conteúdos urgentes por meio de uma forma popular, e recepcionada por um público engajado, está na contramão da perspectiva crítica dominante que, enquanto tal, não reconhece valor estético na dita “arte interessada”.

Mas essa mesma história não ajuda a entender o surgimento de dramaturgos exponenciais que, apesar de à esquerda – ou justamente por este aspecto –, estão localizados no circuito do moderno teatro estadunidense da primeira metade do século. É como se o trabalho de autores empenhados na expressão de questões sociais e na busca por novas práticas para fazê-la surgisse ao acaso, apartados do processo histórico que configura uma das linhas de força em jogo na mediação com as formas estéticas. O desenvolvimento do teatro político nos Estados Unidos é uma prova de que relações de determinação recíproca são estabelecidas entre as formulações artísticas e a materialidade histórica. No entanto, para que esse fenômeno amplo, múltiplo e complexo seja compreendido, o percurso histórico-estético deve ser realizado na contramão do discurso hegemônico, a partir de um aspecto geralmente deixado de lado pela crítica: a formação da classe trabalhadora estadunidense pelo fluxo imigratório diverso (COSTA, 2001).

#### **1.1 O cadinho da América do Norte ou: na terra da liberdade, a livre iniciativa não é universal**

As ondas de imigração adensadas a partir da segunda metade do século XIX foram constituídas por povos provenientes de diversas regiões da Europa, que se deslocavam em direção ao continente norte-americano para escapar dos efeitos da modernização agrícola e

industrial, do crescimento demográfico e da miséria. O influxo dessas populações estrangeiras atendia à demanda, cada vez mais crescente, pela formação de uma força de trabalho que viria a ser tragada por complexos industriais sustentados pela conjunção entre extensa mão-de-obra e ampla disponibilidade de matérias-primas no território norte-americano. Os avanços tecnológicos, a consolidação de um mercado e a existência de políticas estatais favoráveis, bem como o fortalecimento do centro financeiro de Wall Street, em Nova Iorque, são alguns dos elementos constituintes da base de fundamentação de grandes corporações, que combinavam o poder industrial ao poder financeiro, e funcionavam conforme as dinâmicas do capitalismo monopolista (PURDY, 2020), nos âmbitos da produção de aço e do refinamento do petróleo, por exemplo, como é o caso da United States Steel e da Standard Oil, respectivamente.

Como é de se esperar, as condições do operariado que movimentava essa engrenagem contrapunham o ‘progresso’. Entre péssimas condições de trabalho, salários ínfimos e nenhum benefício trabalhista, o chão de fábrica das grandes corporações era totalmente suscetível às oscilações do mercado, ao arrocho salarial frequente nas recessões, ou à perda do emprego (PURDY, 2020). Esse cenário complexo contraria a ideologia liberal vigente à época, para a qual não existiriam distinções de classe no berço da democracia ocidental, por conta da mobilidade social ‘infinita’ dentro de um território com uma grande disponibilidade de terras. Essa seria uma das explicações para a configuração apolítica da classe trabalhadora estadunidense, que não se filia às doutrinas revolucionárias, como o faz o proletariado europeu – em que se pese diferenças regionais. Para o pensamento liberal, a inexistência de uma tradição aristocrática, que restringiria o desenvolvimento econômico e a mobilidade de classe, bem como a amplitude de um território que serviria de válvula de escape para grupos descontentes com as condições de vida das grandes cidades, justificariam a ausência de buscas por soluções revolucionárias para problemas como a pobreza e o desemprego (ARONOWITZ, 1992).

No entanto, os processos históricos e econômicos estadunidenses demonstram que na terra da liberdade, a livre iniciativa não é meritocrática nem universal. A expansão das ferrovias em direção ao Oeste engendrou o crescimento de complexos industriais e a criação de grandes centros urbanos nos quais os típicos problemas de habitação, alimentação e saúde estavam na ordem do dia. A produção agrícola, por sua vez, não estava amplamente disponível como supunha o pensamento liberal, na medida em que passou a estar concentrada nas mãos de poucos após a instauração de aparatos tecnológicos inacessíveis ao pequeno agricultor. Ou seja, a maioria dos trabalhadores, imigrantes ou não, estava confinada à classe trabalhadora uma vez que o capitalismo, enquanto tal, tem na estratificação social um de seus elementos constitutivos – ainda que a neblina ideológica proponha o disfarce da materialidade.

Mas se a estrutura contraditória do sistema capitalista engendrava padrões de crise recorrente devido ao crescimento econômico espasmódico e ao monopólio industrial, por que a classe trabalhadora não respondia combativamente à exploração, considerando que na Europa as teorias marxistas e anarquistas estavam em plena efervescência entre o fim do século XIX e o início do XX, assim como a organização sindical estava em ascensão nos países capitalistas centrais? E mais: se a primeira grande onda de imigração proveniente de países nos quais a industrialização e a urbanização já tinham se estabelecido e, portanto, já tinham concretizado uma conjuntura que possibilitava a formação política – inclusive em níveis artísticos – dos trabalhadores, por que essa parcela do operariado que emigrou para os Estados Unidos não reproduzia o ímpeto revolucionário? Quais as bases de fundamentação de um movimento operário moderado – e quais são as exceções que fogem à regra?

## **1.2 O cadinho dividido: fluxos imigratórios, revoluções tecnológicas e a (im)possibilidade de um movimento operário amplo**

Como ficou dito, um dos obstáculos para a articulação da população trabalhadora estadunidense nos termos de classe foi posto pela potência do pensamento liberal, para o qual a livre iniciativa como motor da mobilidade social estaria acessível a todos, por meio do mérito e da força de vontade. Nesse ponto, vale lembrar que, se é verdade que os Estados Unidos não possuem uma tradição aristocrática que ‘bloqueie’ as possibilidades de mobilidade social infinita, também é verdade que têm um histórico significativo de escravização da força de trabalho que torna qualquer ideia de liberdade universal deslocada em relação à materialidade histórica – fora do lugar em seu próprio lugar, para falar como Schwarz (2000). Esse obstáculo, isto é, a ideologia liberal, era validada por um território de grandes proporções – onde as terras pareciam estar mesmo disponíveis para a apropriação –, no qual se estabelecia um país majoritariamente agrário – este, outro ponto importante. Renshaw (1968) pontua que as áreas urbanas passaram a concentrar a maioria da população estadunidense só a partir de 1920 – o censo de 1900, quando do início do século XX, indica que 60% da população vivia nas áreas rurais (RENSHAW, 1968, p. 7). Ou seja, enquanto na Inglaterra a Revolução Industrial tivera seu contraponto na ebulição das organizações sindicais urbanas, por exemplo, ainda não se formara uma base que sustentasse esse tipo de articulação nos Estados Unidos. Nesse contexto agrário, portanto, o sonho americano da igualdade parecia, de fato, realizável; a expansão das fronteiras do Oeste é um exemplo das oportunidades ‘intermináveis’ para a livre iniciativa. Com efeito, essa combinação apelava à população como uma espécie de válvula de escape do

trabalho assalariado – e, conseqüentemente, de afastamento da organização trabalhista. Além disso, quando o movimento era contrário, o apelo em prol da solidariedade proletária encontrava pouca simpatia entre agricultores em êxodo rural que buscavam trabalho nas cidades.

Outro entrave para a articulação da classe trabalhadora nos Estados Unidos está mais especificamente relacionado à heterogeneidade dos grupos que compunham a força de trabalho. Entre diferenças culturais e religiosas, que dificultavam a união sindical, e barreiras linguísticas, que limitavam a comunicação em múltiplos níveis, as organizações, se existentes, estruturavam-se por aspectos étnicos e raciais, não classistas. Nesse quadro, em que as condições da heterogeneidade cultural já são desafiadoras, a hierarquização do trabalho funciona como catalisadora que potencializa essa desconexão. De acordo com Stanley Aronowitz (1992), a classe operária industrial da segunda metade do século XIX era composta por trabalhadores de mão-obra-especializada, que ocupavam posições cruciais na indústria manufatureira antes da Revolução Americana, e por um pequeno número de fazendeiros do Sul que migraram para os grandes centros urbanos ao invés de integrarem a Marcha do Oeste entre 1830 e 1840. Esses grupos autóctones – os *native-born* americanos – eram constituídos por aqueles cujos pais nasceram nos Estados Unidos ou chegaram ao território antes de 1850. Além desses, imigrantes provenientes da Alemanha, França, Escócia, Irlanda, Inglaterra e País de Gales, especializados no trabalho em indústrias têxteis e siderúrgicas, bem como com experiência em minas de carvão, e camponeses irlandeses – que emigraram do Sul depois da fome da batata na segunda metade da década de 1840 – e chineses eram parte constitutiva da classe operária formada a partir da industrialização acelerada no país. Os imigrantes irlandeses e chineses, por sinal, constituíam o primeiro proletariado genuíno do país, segundo Aronowitz (1992), na medida em que não possuíam propriedades, capital ou qualificação, e estavam empregados em funções que requeriam uma ampla mão-de-obra não-especializada, como é o caso das ferrovias.

A emigração de populações provenientes de países de capitalismo tardio, localizados ao Sul e ao Leste da Europa, não começou até 1880. Esse fluxo, que dominou a última grande onda migratória antes da Primeira Guerra Mundial, era composto por imigrantes italianos, poloneses, húngaros, eslovenos, croatas e gregos, de origem camponesa e católica – alguns com experiências no âmbito do comércio. Tais grupos encontraram difíceis condições de vida em um país predominantemente protestante e em processo de industrialização, e eram ainda mais apartados das dinâmicas em construção do *American way of life* por sua raça, religião, língua e costumes (RENSHAW, 1968). O movimento imigratório intenso respondia às dinâmicas de

substituição de mão-de-obra especializada por não-especializada ou semiespecializada nas indústrias que constituíam a matriz econômica do país e que estavam em processo acelerado de mecanização. As revoluções tecnológicas que reduziam os postos de trabalho tinham como consequência a diminuição do poder técnico dos trabalhadores especializados, na medida em que a organização mediante especialidade se tornou um anacronismo em face das produções em série. Por esse viés, o declínio do poder econômico e político dos trabalhadores qualificados configura um dos motivos que justificam as políticas de segregação dos imigrantes de mão-de-obra barata, vistos como uma ameaça às condições de trabalho e de vida conseguidas a duras penas pela força de trabalho organizada com base nas especializações (ARONOWITZ, 1992).

O movimento sindical hegemônico, representado pela atuação da *American Federation of Labor* (AFL), estava alinhado a esse esquema estratificado. A AFL foi fundada em 1886 sob um ímpeto de reação contra outra organização, a *Knights of Labor*, de 1869, primeiro sindicato a romper com a segregação racial e a ultrapassar os limites que dividiam os trabalhadores em termos de especialização da mão-de-obra. Combinando meios conservadores para atingir fins radicais, os interesses desta organização estavam alinhados ao direito à terra e a educação, bem como à criação de uma cooperatividade que estava na contramão do sindicalismo estadunidense, avesso a qualquer forma de ação política direta e solidária. Em oposição aos objetivos coletivistas, a AFL enfatizava demandas imediatas que seriam conquistadas pela ação sindical organizada e pela barganha coletiva (RENSHAW, 1968). Formada por trabalhadores especializados nascidos nos Estados Unidos ou provenientes da Europa Ocidental, a organização estava assentada sobre fundamentos segregacionistas que excluía grande parte da classe trabalhadora formada pelo afluxo imigratório diverso – daí a expressão irônica, “*American ‘Separation’ of Labor*”, como passou a ser referenciada por alguns (HAYWOOD, 2015).

Como explica Stanley Aronowitz (1992), a hostilidade do sindicalismo estadunidense frente à imigração estava enraizada na deterioração da posição econômica de trabalhadores especializados depois da Guerra Civil. A ascensão da indústria moderna, ao contrário da crença popular, não resultou no desenvolvimento das habilidades técnicas, mas em sua degradação, fazendo com que o efeito do crescimento do maquinário tecnológico permitisse que trabalhadores semiespecializados e não-especializados ocupassem posições cruciais dentro do processo de produção, que antes eram restritas àqueles detentores da técnica. A revolução tecnológica lançou massas de trabalhadores, então obsoletos, ao desemprego. Mas, ao invés de direcionarem a luta às engrenagens do sistema capitalista, os trabalhadores organizados sob a égide da AFL combatiam os grupos étnicos pertencentes à segunda onda de imigração, ou seja,



aqueles vindos de países pré-industriais e, portanto, indesejáveis do ponto de vista da organização sindical.

### 1.3 “*An injury to one is an injury to all*”<sup>1</sup>: *Industrial Workers of the World* e a articulação dos desorganizados, desfavorecidos e indesejáveis

A grande parcela da classe trabalhadora composta por mulheres, trabalhadores imigrantes, desqualificados e itinerantes, situada às margens do tipo de movimento sindicalista proposto pela *American Federation of Labor*, encontrou formas para contornar a falta de representatividade política e cultural no interior da sociedade estadunidense. Para os imigrantes, da impossibilidade de filiação às instituições tradicionais da classe trabalhadora surgem fraternidades no interior das comunidades, criadas como círculos de apoio e proteção aos grupos estrangeiros e como ferramentas na luta pela sobrevivência em um contexto urbano e industrial. Além do ensejo às práticas artísticas e culturais inscritas na bagagem que os imigrantes carregaram ao Novo Continente, as organizações comunitárias atuavam na reivindicação de benefícios sociais e, por esse viés, tornaram-se centros para a luta étnica e industrial (ARONOWITZ, 1992).

Em proporções mais abrangentes e diretamente relacionadas à luta operária, ainda que a partir do mesmo intuito de organizar os marginalizados, o *Industrial Workers of the World* (IWW) é fundado em Chicago, em 1905, na convenção intitulada *The Continental Congress of the Working Class* – ou Congresso Continental da Classe Trabalhadora (BUHLE, 2013). Essa organização operária industrial e revolucionária é formada a partir da confluência entre sindicalistas experientes, veteranos do *Socialist Labor Party* (SLP), socialistas em geral, anarquistas e trabalhistas radicais (RACHLEFF, 1990). Tal configuração diversificada, que reúne grupos provenientes de diferentes âmbitos localizados no interior do espectro da esquerda, sugere que a concepção do IWW acerca do sindicalismo industrial não reflete o comprometimento com uma única posição ou fonte ideológica, apesar de estar embasada no princípio marxista da luta de classes e receber influência do anarcossindicalismo europeu e norte-americano, para citar alguns exemplos. Esta última vertente pode ser percebida tanto na forma industrial de organização do trabalho, quanto no desejo de criação de uma autoridade plural e de uma solidariedade internacional (SALERNO, 1990). O fato é que o IWW se propôs

---

<sup>1</sup> Um dano a um é um dano a todos. Lema dos *Industrial Workers of the World*. Autoria atribuída a David C. Coates, segundo William Haywood (2015). (As traduções incluídas no curso deste texto são de nossa autoria. Indicaremos quando este não for o caso).

a oferecer representatividade política aos oprimidos, estrangeiros e discriminados pelos trabalhadores qualificados, isto é, aqueles que, acreditavam, constituíam o núcleo da ordem vindoura.

A organização se colocava tanto como o embrião da nova sociedade quanto como o instrumento revolucionário necessário para atingi-la e, apesar do curto tempo de vida eficiente – a ebulição diminuiu por volta de 1924 –, causou certo impacto em países falantes de língua inglesa (Canadá, Grã-Bretanha, Austrália, Nova Zelândia, África do Sul), assim como em países como o México, alguns escandinavos e outros sul-americanos (RESNHAW, 1968). Mesmo possuindo propósitos ambiciosos, o IWW pouco contribuiu, objetivamente, para a melhoria das condições salariais ou para disseminar a causa da revolução mundial – com algumas exceções, como veremos. Além da perseguição material levada a cabo pelo *Red Scare* de 1917-18, que condenou mais de cem líderes por sabotagem e subversão – o que diminuiu as chances da organização se reerguer posteriormente –, conflitos ideológicos internos ao movimento, entre anarquistas e sindicalistas, por exemplo, eram bastante comuns e contribuíram para o seu fim.

No entanto, em seus “dias de glória”, o IWW foi temido como uma conspiração entre estrangeiros, anarquistas e bolcheviques contra o *American Way of Life*, sendo a organização que sofreu a maior repressão nos tempos da Primeira Guerra Mundial (ARONOWITZ, 1992), em parte por ter assumido uma posição pacifista, chegando a organizar greves entre os trabalhadores da indústria bélica (COSTA, 2001). Nesse contexto, a obsessão do governo e de grupos reacionários para com o IWW estava conectada a um movimento geral contra a imigração, fortalecido desde 1910, que culminou em uma legislação supressora do fluxo migratório da Europa do Sul e do Leste depois de 1920, justo quando a demanda por essa força de trabalho diminuiu com o declínio das taxas de crescimento econômico. Apesar de tudo isso, a atuação política dos *Wobblies*, apelido de seus membros, foi responsável por estimular as investigações acerca do problema das migrações recorrentes no trabalho agrícola, por lançar luz às condições das prisões e campos de trabalho forçado, bem como ensejou movimentos que conferiram senso de dignidade às sessões inferiores da classe trabalhadora e destacou as dinâmicas de perseguição aos dissidentes nos Estados Unidos.

Como ficou dito, a formação do *Industrial Workers of the World* atende à necessidade de organização dos marginalizados, explorados por um sistema industrial em processo de mudança verificável na ação das grandes corporações da indústria pesada, que alinhavam as novidades técnicas e os métodos fordistas de redução de custos para atingir ganhos de produtividade (COSTA, 2001). Logo, tais tentativas de articulação se inserem no contexto de

efervescência dos movimentos trabalhista e socialista da virada do século XIX para o século XX. Entretanto, as transformações contraditórias e aceleradas acontecendo em níveis materiais e superestruturais naquele período foram sentidas não apenas pela classe trabalhadora, mas também pela classe média – agora deslocada socialmente (RENSHAW, 1968). Sean Purdy (2020), ao comentar o impulso progressista, sugere que

As desigualdades e a miséria evidenciadas pelo drástico crescimento econômico e urbano no período 1900-1920 provocaram acirrados questionamentos e protestos. Nessa “era progressista” surgiram numerosas correntes e movimentos intelectuais, sociais, culturais e políticos, afirmando que a gerência estatal da economia e da sociedade era necessária para construir um mundo melhor e prevenir o conflito social. As campanhas reformistas, porém, foram extremamente diversas e frequentemente contraditórias, contando, em um lado do espectro, com socialistas que queriam transformação social e política profunda e, no outro lado, com empresários e políticos de partidos tradicionais incomodados com o mal-estar provocado pelos descontentamentos nos meios industriais. (PURDY, 2020, p. 185)

Esse descontentamento implica a constituição de um movimento progressista amplo por parte da classe média que, mesmo seguramente localizada no interior da sociedade norte-americana, não possuía mais o poder de arbitrar socialmente – como o tinha nos tempos da Guerra Civil. O progressismo nasceu da depressão econômica de meados de 1890, como um ímpeto de mudança e renovação disseminado em diversos círculos que compartilhavam da crença de que melhores condições de vida eram possíveis para os estadunidenses por meio da cidadania engajada, da mobilização de conhecimentos relevantes e de soluções específicas para problemas pontuais. Em termos abrangentes, esse esquema visava uma política de justiça social e de comprometimento civil para resistir às políticas de clientelismo e ao poder em voga no sistema de monopólios. Nesse sentido, os historiadores estadunidenses reconhecem vários progressismos, na medida em que as agendas reformistas e de engajamento eram variadas e defendidas por diversos setores sociais. O espectro de defensores dos ideais moderados de mudança social ia desde Republicanos até socialistas, passando por Democratas e Progressistas – filiados ao *Progressive Party*, fundado em 1912 (MADSEN, 2010). Aliás, o Partido foi formado por Republicanos dissidentes, que apoiaram Theodore Roosevelt na eleição de 1912, e operou como um epítome do movimento. A expectativa, conforme a visão do Partido Progressista, era restaurar o individualismo econômico e a democracia política, que, acreditava-se, teria existido anteriormente nos Estados Unidos, antes de ser destruída pelos monopólios, pelos políticos corruptos e pelos sindicatos sempre clamando por mais. O governo, por sua vez, deveria proteger o bem-estar de seus habitantes, o que mobilizava um esforço de proteção de interesses comuns a serem assegurados por maior intervenção do Estado. Entre as décadas de

1890 e 1910, por exemplo, o suporte por regulamentação estatal aumentou, colocando o capitalismo sob um nível de supervisão federal elevado (MADSEN, 2010). A questão é que, em nome da sociedade, os progressistas agiram por alguns, não pela maioria. Afinal, tratava-se de ideais reformistas, que ulteriormente preservam as estruturas, não de posições radicais. Com efeito, a configuração da corrente ampla- e democraticamente progressista suscita, no mínimo, algum ceticismo questionador de suas motivações, localizadas no contexto de uma trama política bem orquestrada. Talvez não passasse de um esforço oficial, institucionalizado, para mitigar ebulições sociais potencialmente revolucionárias e, portanto, ameaçadoras daquele estado de coisas – daí o empenho para a liberação de direitos sociais e para transformação do contexto trabalhista, por exemplo.

Se o movimento progressista da virada do século é uma resposta dos deslocados e despossuídos pelo desenvolvimento do capitalismo monopolista, a resposta do IWW provinha, justamente, de uma grande parcela da sociedade cuja revolta poderia ser articulada em termos ameaçadores, isto é, das esferas à margem – se não, submersas: os trabalhadores migrantes e imigrantes, os não-especializados, não-organizados e indesejáveis, as sessões mais pobres e fracas da força de trabalho – os “*unskilled, unorganized and unwanted*” (RENSHAW, 1968, p. 5). Para esse estrato social, os descontentamentos eram direcionados a um sistema que encorajava o aumento de lucro e de poder por parte de poucos e, na mesma proporção, contribuía para a pobreza generalizada. O desafio do *Industrial Workers of the World* era, precisamente, o de formar uma organização sindical que reunisse um amplo espectro de trabalhadores, ou seja, uma ampla concentração de forças de trabalho para lutar contra uma grande concentração de propriedade privada – i.e. as companhias que detinham o monopólio industrial.

Alguns dos líderes fundadores do IWW – tais como William D. (Big Bill) Haywood, Vincent St. John e Charles H. Moyer – possuíam formação política radical derivada das experiências proporcionadas pelo conflito de classes agudo nas minas no Oeste dos Estados Unidos. Em um contexto no qual as poucas leis de regulamentação da atividade trabalhista do Leste não eram sequer conhecidas, era a situação político-social concreta que dava o tom, mais do que o conhecimento das teorias marxistas ou a influência das ações sindicalistas da Europa. Na mesma perspectiva, Elizabeth Gurley Flynn, outra importante líder *wobbly*, ao discorrer sobre os conflitos da Greve de Lawrence, no Massachussets, em 1912 comenta o seguinte:

*We talked Marxism as we understood it – the class struggles, the exploitation of labor, the use of the state and armed forces of government against the workers. It was all there in Lawrence before our eyes. We did not need to go*

*far for the lessons.* (FLYNN, 1974, p. 135)<sup>2</sup>

Ou seja, para a *Western Federation of Miners* – organização sindical fundada em 1893 e da qual participaram Haywood, St. John e Moyer –, atacar a fonte da exploração do trabalho era uma questão prática e imediata, necessária para a sobrevivência em condições violentas e desumanas de trabalho e de vida. As circunstâncias exigiam a atitude combativa do sindicato, na contracorrente da atuação moderada das organizações que lideravam o movimento sindicalista, como a AFL. A vivência desses organizadores, para os quais o radicalismo era suscitado pelas condições específicas daquela concretude material, é um dos pilares que sustentam o aspecto revolucionário do movimento que será disseminado através do território estadunidense, sob a égide dos *Industrial Workers of the World*, a partir de 1905.

Em oposição ao conservadorismo da AFL, os fundadores do IWW romperam com as barreiras de gênero, raça e etnia (BUHLE, 2013), e estavam alinhados a outros processos revolucionários ao redor do mundo, como o movimento sindicalista francês, sintetizado pelo *Charter of Amiens* (1906), para o qual a conjugação da agitação para reformas imediatas com um plano de ação a longo prazo seria a solução para derrubar o capitalismo. Esse processo teria início com greves organizadas por sindicatos individuais, às quais se seguiria um dia de greve geral, que causaria uma grande pausa na produção, rumo a uma greve geral generalizada e à revolução. Como os franceses, Haywood e outros líderes acreditavam que o poder da classe trabalhadora seria ganho pela ação direta e pela greve geral. Além do mais, a convenção de fundação do IWW aconteceu em um momento no qual a onda de greves e tumultos na Rússia czarista caminhava em direção à revolução. A vitória da classe operária na Rússia estava próxima e os *Industrial Workers of The World* acreditavam que ela não demoraria para chegar nos Estados Unidos também (RENSHAW, 1968).

---

<sup>2</sup> FLYNN, Elizabeth Gurley. *The Rebel Girl: An Autobiography. My First Life (1906-1926)*. International Publishers, New York, 1974, p. 135: Nós falávamos de Marxismo como o entendíamos: luta de classes, exploração do trabalho, a utilização do Estado e das forças armadas contra os trabalhadores. Tudo acontecia em Lawrence diante dos nossos olhos. Nós não precisávamos ir muito longe em busca de lições.

#### 1.4 “*The melting pot boiled over*”<sup>3</sup>: a Greve de Lawrence (*The Bread and Roses Strike*)<sup>4</sup>

A atuação política baseada em greves engendrava tanto a criação de uma perspectiva que vislumbrava a greve geral como uma etapa no percurso de desmontagem das engrenagens do capitalismo quanto a formação de uma vivência que renunciaria a realidade transformada. Para os *Industrial Workers of the World*, tratava-se, portanto, de construir a estrutura de uma nova sociedade a partir do desmantelamento da antiga organização – ou, como declarado no Preâmbulo à Constituição do IWW, escrito pelo padre-*wobbly* Thomas J. Hagerty e reeditado em 1908: “*we are forming the structure of the new society in the shell of the old*” (HAGERTY, apud KORNBLUH, 1990)<sup>5</sup>. A organização sindicalista industrial se tornou um símbolo do engajamento militante na luta de classes estadunidense, atuando em mais de cento e cinquenta greves espalhadas por todo o território e representando trabalhadores das indústrias têxteis, madeireira e da construção civil, agricultores, trabalhadores portuários e do transporte marítimo, além de operários das minas de cobre e carvão.

A liderança mais bem-sucedida dos IWW na Costa Leste foi a greve dos trabalhadores das indústrias têxteis de Lawrence, em Massachussets, no ano de 1912. Segundo Patrick Renshaw (1968), sob o signo da ação direta, da resistência passiva e da solidariedade, a greve transformou o corte dos salários em aumentos para mais de trinta mil operários e foi o clímax da atuação dos *Wobblies* nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial. O conflito teve início em 11 de janeiro – dia do primeiro pagamento do ano –, depois que as remunerações, já baixas, foram ainda mais reduzidas para alguns grupos. O corte fora motivado por uma lei, aprovada no estado do Massachussets, que previa a redução da jornada de trabalho semanal de mulheres e crianças, com menos de 18 anos, de cinquenta e seis para cinquenta e quatro horas semanais. Para se ter uma noção, o pagamento semanal médio era de 8,76 dólares para trabalhadores homens e de 7,42 dólares para trabalhadoras mulheres; enquanto que o salário dos grupos que foram a ponta de lança da greve era de 6 dólares semanais em média (HAYWOOD, 2015). De

---

<sup>3</sup> “O cadinho efervesceu”, em referência à expressão “*The melting pot boils over*” cunhada por Richard Washburn Childs ao descrever a conjuntura de Lawrence, Massachussets, em 1912. A frase dá nome a um dos tópicos discutidos no livro de memórias de Elizabeth Gurley Flynn (1974, p. 133): para a *wobbly*, o fogo sob o cadinho foi acendido pelos cortes salariais realizados pelos proprietários das fábricas – não pelo IWW.

<sup>4</sup> A Greve de Lawrence foi popularizada como a Greve do Pão e Rosas, por salários e condições de vidas mais dignas. A expressão dá nome ao poema de James Oppenheim, por sua vez inspirado no discurso da sufragista Helen Todd, em que consta a frase: “*Bread for all, and Roses, too*” (Pão para todos, e Rosas, também). O poema de Oppenheim possui algumas versões musicadas – uma delas (1976), na voz de Judy Collins.

<sup>5</sup> KORNBLUH, Joyce. *Industrial Workers of the World*. In: BUHLE et. al. (Editors) *Encyclopedia of the American Left*. New York: Garland Publishing Inc., 1990, pp. 355-356: nós estamos formando a estrutura de uma nova sociedade na carcaça da antiga.

acordo com Elizabeth Gurley Flynn (1974), ao estabelecerem salários que situavam os trabalhadores na miséria, os proprietários dos meios de produção têxtil acenderam o fogo do caldeirão que fervilharia por meio da luta revolucionária. A greve durou nove semanas e reuniu, aproximadamente, vinte e cinco nacionalidades – algumas das quais possuíam histórico de sindicalismo, como é o caso dos ingleses e dos alemães. Entre as demandas dos trabalhadores estavam o aumento salarial de 15%, cinquenta e quatro horas de trabalho semanal e o fim da discriminação daqueles vinculados ao movimento operário.

Uma das estratégias utilizadas na organização de uma massa tão heterogênea etnicamente – Haywood indica a circulação de 45 dialetos naquele contexto (HAYWOOD, 2015) – foi a convocação de dois delegados provenientes de cada uma das vinte e cinco nacionalidades que compunham a classe operária da cidade para integrar o comitê de greve, de modo a garantir seu caráter democrático (TOPP, 1990). O comitê, composto por 66 membros, foi organizado por Joseph Ettor, o primeiro *wobbly* a chegar em Lawrence a convite dos trabalhadores italianos que estavam entrando em greve. É digno de menção que Ettor foi preso junto com outro camarada, Arturo Giovanitti, logo no início do conflito, por supostamente serem cúmplices do assassinato de uma jovem grevista italiana, Anna LaPiza, que teria sido cometido por outro grevista, conhecido como Caruso. Os três militantes ficaram presos por sete meses, sem direito à fiança, sendo que dezenove testemunhas presenciaram o crime sendo cometido por um policial (HAYWOOD, 2015). Essa foi a circunstância mais expressiva de um padrão de violência sistematizado pela oposição à greve em diversos níveis, que vão desde o ataque direcionado a homens, mulheres e crianças por milícias e forças policiais brutalmente organizadas, por ordens judiciais arbitrárias e tendenciosas, e por grupos influentes, como a imprensa e a igreja, que distorciam os fatos do conflito.

Outras táticas sem precedentes no movimento operário estadunidense, desenvolvidas pela organização dos IWW, foram o estabelecimento de piquetes motrizes, para driblar ordens judiciais de supressão dos protestos, e o que ficou conhecido como “êxodo das crianças”, esquema que consistia em enviar os filhos dos grevistas a famílias simpatizantes ao movimento, devidamente avaliadas pelo comitê de greve, e residentes em cidades da Costa Leste, como Nova Iorque e Filadélfia, enquanto durasse a luta (TOPP, 1990). Segundo Haywood (2015), a proposta fora sugerida por alguns grevistas imigrantes que enfatizaram o sucesso do método quando utilizado em greves na Europa. O procedimento foi extremamente potente em termos de propaganda para o movimento, na medida em que a situação de miséria, a fome e o frio, estampada nos rostos das crianças foi sentida como um choque pela classe média, fazendo com que jornais, que antes atacavam a atuação dos *Wobblies*, se voltassem contra as indústrias

responsáveis pela circunstância. Ou seja, foi uma tomada de decisão desesperada, motivada pela necessidade de sobrevivência dos mais vulneráveis, que acabou arrecadando fundos para o movimento e suporte de outras esferas sociais (RENSHAW, 1968).

Em face dessa conjuntura, os empregadores capitularam no dia primeiro de março e o que se viu a partir desse momento foi uma onda de aumentos salariais não só em Lawrence, mas em outras cidades da Costa Leste. Os grevistas receberam aumentos de 5% à 22%, sendo que aqueles que recebiam menores salários ganharam os maiores aumentos. As pressões para a liberação de Ettore e Giovanitti continuaram vivas, sendo que o ápice da revolta aconteceu no dia 27 de setembro, quando aproximadamente dez mil trabalhadores tomaram as ruas para protestar contra a prisão injusta. Os organizadores dos IWW foram absolvidos apenas em novembro (TOPP, 1990). As reverberações da greve de Lawrence ultrapassaram os resultados imediatos ao conflito e estão incorporadas a um momento histórico de agitação política em diversos países para os quais a revolução socialista parecia próxima.

## **2 A greve como conteúdo urgente, o *pageantry* como forma potencialmente revolucionária: *Paterson Pageant* e o momento radical de 1913**

### **2.1 A Grande Greve da Seda: “*When the workers stopped being ‘hands’ and became ‘heads’*”<sup>6</sup>**

O início da greve das indústrias da seda de Paterson, Nova Jersey, se deu em 27 de janeiro de 1913 e foi marcado por uma manifestação, organizada por oitocentos trabalhadores da Doherty Silk Mill<sup>7</sup>, contra a demissão de quatro operários, membros do comitê de negociações que havia tentado discutir a eliminação ou a modificação dos padrões de produção que caminhavam rumo à aceleração (RENSHAW, 1968). As revoluções tecnológicas em curso nas indústrias têxteis tensionavam ao aumentar do número de teares a serem operados por tecelão, esquema que resultaria, por um lado, no aumento da produtividade e da produção de mercadorias e, por outro, na redução de salários e postos de trabalho. Em um primeiro momento

---

<sup>6</sup> Referência à expressão “*The workers stopped being ‘hands’ and became ‘heads’*” – os trabalhadores deixaram de ser “mãos” e tornaram-se “cabeças” –, comumente reproduzida durante a greve, segundo Elizabeth Gurley Flynn (1974, p. 159).

<sup>7</sup> A cidade de Paterson foi fundada na década de 1790, às margens das cataratas do Rio Passaic, no estado de Nova Jersey. Os prédios das indústrias – têxteis, mas não somente – foram estabelecidos no curso do canal que cortava a cidade, de modo que a força das águas era a fonte de energia para o funcionamento do maquinário. Disso decorre o vocábulo “*mill*” – moinho, em português – especificado no nome de algumas fábricas ou utilizado como referência àquele tipo de indústria. Por motivos de clareza, utilizaremos os termos “fábrica” ou “indústria” ao nos referirmos aos “moinhos”.



– aproximadamente um mês, até 25 de fevereiro – a greve estava restrita à apenas uma indústria, a Doherty Silk Mill. Após uma série de reuniões em massa, nas quais as situações da greve foram discutidas a partir de vários pontos de vista, e depois de ponderações acerca das responsabilidades dos organizadores e riscos imbuídos no conflito, uma greve geral foi convocada e outras demandas foram incluídas na luta (QUINLAN, 2012).

O número de grevistas reunidos no movimento era estimado em aproximadamente vinte e cinco mil, entre homens, mulheres e crianças, de múltiplas nacionalidades – não tão diversificadas como em Lawrence, mas ainda assim numerosas. Estavam presentes ativamente: italianos, sírios, armênios, franceses, alemães, judeus de diversos países e muitos outros (HAYWOOD, 2015, p. 270). Os grevistas lutavam pelo aumento salarial de 25% para operários de diversos setores da indústria e pela restauração da tabela de preços, de um dos produtos manufaturados – a *ribbon silk* ou fita de seda –, estabelecida em 1894 num acordo já desfavorável aos trabalhadores, mas ainda assim mais vantajoso que a tabela vigente à época da greve de 1913. Entre as demandas também estavam o salário mínimo semanal de doze dólares para ajudantes de tinturaria; a não-discriminação de trabalhadores vinculados ao movimento operário e a jornada de oito horas diárias de trabalho (FLYNN, 1974). No efervescer da luta, “Big” Bill Haywood comentou que a greve dos trabalhadores da seda de Paterson foi um episódio único para o movimento operário nos Estados Unidos até aquele momento, na medida em que engendrou um tipo de experiência próxima àquela da greve geral.

A Grande Greve da Seda desafiou os pressupostos conservadores da história do movimento operário nos Estados Unidos, que se tornaram estruturais, e foram compartilhados por muitos grupos dentro do sindicalismo. Alguns desses pressupostos são: o papel elitista dos trabalhadores especializados; o caráter burocrático das organizações sindicais e a irrelevância de artistas e intelectuais nas dinâmicas de engajamento. A conjuntura política-cultural de Paterson, em 1913, vai na contramão desse esquema, já que os trabalhadores da seda detentores de mão-de-obra qualificada iniciaram a greve, mas não tardaram em incluir os operários não-especializados, como os ajudantes de tinturaria, na luta por melhores condições de trabalho. Além disso, os articuladores da greve pertencentes ao IWW encorajavam a emergência de líderes a partir das bases grevistas, principalmente mulheres, o que desmonta a ideia de controle, por parte dos líderes políticos/sindicais, sobre a “massa anômala” de trabalhadores. Outro aspecto importante da greve de Paterson é que os intelectuais de Nova Iorque ultrapassaram a mera simpatia à luta e se engajaram diretamente nela, como participantes ativos. O episódio da luta de classes em Paterson é extremamente relevante, sobretudo na medida em que sugere possibilidades de conexão entre esforços políticos, econômicos e culturais. Tais possibilidades,

de acordo com Golin (1988), foram perdidas tanto porque a greve não foi bem-sucedida, quanto porque a ponte entre os grevistas e *Wobblies*, de um lado, e os intelectuais, de outro, foi frágil e efêmera. Mesmo assim, a memória dessa ponte levanta questões que guiaram a esquerda estadunidense por muitos anos (GOLIN, 1988).

Paterson possui um histórico de greves e de movimentos operários, a tal ponto de ser intitulada a “Cidade Vermelha”. Para se ter uma noção, a primeira greve registrada de mulheres e crianças aconteceu na cidade em 1828, e em 1830, a *Protective Association of the Working Class* lutou para reduzir a jornada de trabalho de onze para nove horas diárias (FLYNN, 1974). Essas circunstâncias são especialmente expressivas se considerarmos o período, anterior à Guerra Civil, em que muito pouco se falava sobre direitos trabalhistas (a forte onda da industrialização estadunidense ainda estava por vir). Também referenciada como “o ninho da anarquia” (FLYNN, 1974), Paterson foi núcleo do desenvolvimento de um vigoroso movimento anarquista italiano, ainda em fins do século XIX. De orientação Bakuninista e influenciado por Errico Malatesta, a articulação era encabeçada pelo grupo *The Right to Existence*, orientado segundo a tradição do anarcocomunismo. O grupo patrocinava o periódico *La Question Sociale*, lançado em 15 de julho de 1895, que tinha tecelões e tintureiros especializados da indústria da seda como público-alvo. Em 1924, o historiador Max Nettlau inseriu o periódico na lista dos dezessete jornais anarquistas mais influentes da virada do século, junto ao *L’Anarchie*, de Paris e o *Freedom*, de Londres. Apesar de os anarquistas, especialmente alemães e franco-canadenses, estarem ativamente presentes em Paterson antes de 1895, sobretudo na greve de 1894, foram os italianos que inauguraram o período de maior influência dessa vertente radical na cidade. Composto por aproximadamente cem membros, o *The Right to Existence* rejeitava o autoritarismo do Estado, porém aceitava a possibilidade de organização comunal voluntária, desde que realizada estruturalmente. Nesse sentido, eram referenciados como “*organizzatori*” e trabalhavam ativamente para forjar um movimento operário com objetivos revolucionários e guiado pela consciência de classe (CAREY, 1990). À época da Grande Greve da Seda, a efervescência do movimento anarquista em Paterson havia cessado. No entanto, muitos membros, ideias e experiências estavam imbuídas na conjuntura marcada pelo auge da atuação dos *Industrial Workers of the World*.

As táticas de militância política empregadas na Greve de Paterson eram semelhantes às levadas a cabo pelo IWW na Greve de Lawrence em 1912. Aliás, a atuação bem-sucedida da organização em Massachusetts contribuiu para sua boa recepção pelos trabalhadores de Nova Jersey e permitiu que o impulso do sindicalismo industrial revolucionário dos *Wobblies* continuasse a ressoar na Costa Leste. As estratégias usuais para a organização da classe

trabalhadora sob a liderança do *Industrial Workers of the World* – cuja sede, a Local 152 foi fundada em Paterson, em 1907 – baseavam-se em técnicas democráticas e não violentas de organização; em formas inovadoras para envolver imigrantes e mulheres, e uma visão da América do Norte como o lugar onde a classe trabalhadora do mundo se uniria (GOLIN, 1988). Manifestações diárias eram realizadas, junto com reuniões em massa de homens, mulheres e crianças, além de outros procedimentos, necessários em níveis materiais e eficazes para a divulgação da luta, como o já referenciado “êxodo das crianças”. Por outro lado, a reação à greve, como em Lawrence, estava sintetizada na aliança entre um aparelho estatal repressor, que combinava forças coercitivas e práticas jurídicas inquisitórias, e um aparato ideológico representado por algumas linhas de força religiosas e pela imprensa tendenciosa – todas submetidas ao controle do capital.

A cooptação da classe média residente em Paterson era uma das pautas recorrentes no embate entre a imprensa hegemônica e os líderes da greve que tentavam combater a desinformação. O comitê de imprensa representante da Indústria da Seda, por exemplo, asseverava que os interesses comerciais da cidade e a própria comunidade estavam sendo ameaçados em níveis preocupantes pela greve. Em contrapartida, Elizabeth Gurley Flynn enfatizava em seus escritos publicados na revista *Solidarity*, o periódico oficial do IWW, que os verdadeiros consumidores dos produtos e serviços da cidade eram os trabalhadores; portanto, o fato de classe média tomar partido dos industrialistas configurava uma contradição. Em texto publicado na revista, inserido no *Program of the Paterson Strike Pageant* e em sua autobiografia, Flynn questiona

*[...] Do the employers build their homes, attend church or send their children to school here? How many grocery, clothing, shoe, drygoods or drug stores, meat markets, coal dealers or doctors and dentists could exist if they depended on the mill owners for patronage? We address these plain words to the businessmen of Paterson. The manufacturers and stockholders are not your customers. The workers are! (FLYNN, 1974, p. 159)<sup>8</sup>*

As tentativas de desarticulação da greve não paravam por aí. A liderança dos *Wobblies* era constantemente descredibilizada: eram referenciados como agitadores intrusos e como manipuladores da massa indefesa e temerosa de trabalhadores. Outro exemplo de sabotagem

---

<sup>8</sup> FLYNN, Elizabeth Gurley. *The Rebel Girl: An Autobiography. My First Life (1906-1926)*. International Publishers, New York, 1974, p. 159: Os empregadores constroem as suas casas, frequentam a igreja ou mandam os seus filhos para a escola aqui? Quantas mercearias, farmácias, açougues e fornecedoras de carvão; lojas de roupas e sapatos; médicos e dentistas poderiam existir se dependessem do consumo dos donos das fábricas? Endereçamos estas simples palavras aos comerciantes e prestadores de serviço de Paterson. Os proprietários e acionistas não são seus clientes. Os trabalhadores são!

por parte da imprensa pode ser demonstrado pelo esforço de provocar cisões na união grevista, utilizando a seu favor a heterogeneidade étnica e cultural. O procedimento consistia no apelo ao patriotismo de operários estadunidenses ou falantes de inglês que, segundo ‘informações’, estavam contentes com as condições das fábricas e desejavam voltar ao trabalho, mas intimidavam-se pela ação dos trabalhadores estrangeiros. Em resposta, segundo consta em um dos textos reproduzidos no programa do *Paterson Pageant*, um grupo de operários anglófonos protestou contra as tentativas dos jornais de introjetarem preconceito racial nas bases de organização do movimento com o intuito de dividi-lo. No entanto, a réplica desse grupo de funcionários das indústrias Frank & Dugan pode ser considerada extraordinária, uma vez que a maioria dos trabalhadores norte-americanos e britânicos de fato era conhecida por reagir passivamente às greves – tanto em Paterson como em Lawrence –, fortalecidas pelos piquetes formados por italianos, alemães, eslavos, poloneses, entre outros (REED, 2000).

É digno de menção, ainda no que concerne às tentativas de sabotagem da greve, que a *United Textile Workers’ Union*, afiliada à *American Federation of Labor*, foi convocada pelos proprietários a fim de abafar a ebulição e estabelecer acordos entre a força de trabalho e o capital. Um encontro de massas, que reuniu aproximadamente dezoito mil pessoas, foi organizado para que John Golden, presidente da UTWU, e Sarah Conboy, também membra, endereçassem seus discursos conciliatórios aos trabalhadores. O resultado, no entanto, foi uma grande vaia ao típico sindicalismo moderado: a multidão de homens e mulheres carregava na memória o fato de que a AFL havia cooperado com os patrões na introdução dos novos sistemas de produção anos atrás, justamente contra os quais a luta se direcionava, em primeira instância, naquele momento.

A cidade de Paterson era conhecida como o epicentro da tecelagem da seda nos Estados Unidos – a matéria-prima vinha do Japão até Seattle e seguia do Oeste à Nova Jersey de trem (HAYWOOD, 2015). Para as indústrias têxteis, o primeiro semestre do ano era especialmente lucrativo nas primeiras décadas do século XX, uma vez que a seda era tingida e tecida nos meses de fevereiro e março e, mesmo nos meses seguintes, a demanda por esse tipo de mercadoria continuava alta. Portanto, greves nesse período do ano tinham um histórico de serem bem-sucedidas nos Estados Unidos, na medida em que os proprietários das fábricas se recusavam a interromper a produção nos meses mais movimentados e tendiam a acatar as demandas dos trabalhadores com menos resistência. No entanto, os industrialistas de Paterson possuíam uma carta na manga. O controle sobre a polícia, a justiça e a imprensa, representava um entrave menor para o movimento grevista do que a impossibilidade de barrar a produção. O cerne da ação, isto é, a pausa na produção e, conseqüentemente, nos lucros, teve seu efeito

minimizado quando os patrões lançaram mão do recurso de transferir a fabricação da seda para complexos industriais em outros lugares – no caso, para a Pensilvânia. Esse seria um dos fatores de peso para a ulterior derrota dos grevistas.

Ou seja, se até março os grevistas e os *Wobblies* concentravam-se em sua organização local, com base em estratégias típicas ao IWW, em abril os líderes começaram a buscar apoio em outros contextos para lidar com os impasses cada vez mais patentes. Acostumados com o exemplo de Lawrence, no qual a greve durou menos de dois meses, e foi vitoriosa, os organizadores liam a situação de Paterson a partir das lentes da luta recém vencida, o que implicou o emprego mecânico de algumas táticas e a interpretação superficial da conjuntura. Entre abril e maio a greve entra em uma nova fase, pois os entraves postos pela unidade dos proprietários requeriam formas de superação que ainda estavam por ser construídas.

Até aquele momento, os trabalhadores e intelectuais nova-iorquinos tinham pouca consciência sobre o conflito que acontecia na cidade localizada a pouco mais de trinta quilômetros de Nova Iorque. Mesmo para os *Industrial Workers of the World*, a greve era apenas uma entre outras em curso no território estadunidense. A primeira reunião de massas, em Nova Iorque, sobre a greve de Paterson, aconteceu em 3 de abril e reuniu aproximadamente mil participantes que ainda não tinham noção dos acontecimentos. Em meados de maio, a greve de Paterson já durava mais que a greve de Lawrence e não havia perspectiva de vitória no horizonte. O maior problema passou a ser a fome. A luta, então, dependia do suporte financeiro para que pudesse continuar – ou os trabalhadores reviveriam as fábricas. A solução? A solidariedade dos outros trabalhadores, disparada a partir da propaganda. Do entrave resultaria o período mais criativo do movimento grevista. Nesse mote, a revista *Solidarity* dá o tom: “*Strikes to be successful need more than the mere solidarity of the workers directly interested in the strike. They also need the assistance of the workers throughout the country. The only way to get this assistance is through publicity.*”<sup>9</sup>

## **2.2 A ponte Paterson/Nova Iorque: elos entre *Wobblies*, *Villagers* e grevistas**

O senso de convergência entre a arte e o socialismo, entre o movimento feminista e o movimento sindicalista industrial e entre os âmbitos privado e coletivo definiu o momento de 1913. Foi esse o caldeirão político-cultural ensejador da colaboração entre grevistas, *Wobblies*

---

<sup>9</sup> *Solidarity*, 28 de dezembro de 1912, p. 4 apud GOLIN, Steve: *The Fragile Bridge: Paterson Silk Strike, 1913*. Temple University Press, Filadélfia, 1988, p. 158: Para serem bem-sucedidas, as greves precisam ultrapassar a mera solidariedade daqueles trabalhadores diretamente interessados. Elas necessitam da assistência dos trabalhadores através de todo o país. A única forma de garantir essa assistência é por meio da publicidade.

e a boemia de Greenwich Village. Assim como em Paterson, onde os trabalhadores estavam abertos à organização do IWW devido a sua articulação bem-sucedida na Greve de Lawrence, em 1912, os artistas e intelectuais de Greenwich Village também foram atraídos por aquela forma de sindicalismo revolucionário que havia atingido o seu ápice em Massachusetts. Rebeldes e simpáticos à causa dos trabalhadores imigrantes, os *Villagers* respondiam com euforia à vitória em Lawrence, na medida em que o IWW provia um correlato objetivo para os ideais de rebeldia expressos pela boemia radical contra a religião, os bons costumes e as convenções dominantes de vida e de arte. Depois do fim da greve, em março de 1912, os laços entre esses intelectuais e os *Wobblies* começaram a se estreitar. Para os artistas desse contexto não havia contradições entre suas atividades políticas e artísticas. Mais do que isso, julgavam que o engajamento político contribuía para sua produção artística (GOLIN, 1988).

Três novos espaços do Greenwich Village proporcionaram as circunstâncias propícias para as trocas entre *Wobblies* e intelectuais: as páginas da *The Masses*, nas quais escritores e artistas criaram a base de um discurso comum com os *Industrial Workers of the World*; os Salões de Mabel Dodge, onde Haywood e outros líderes do IWW participavam ativamente; e o clube feminista *Heterodoxy*, em que a teia emergente de mulheres do Village apoiou o ativismo de Elizabeth Gurley Flynn. Nesses espaços, nos meses antes e durante a greve de Paterson, as fundações da ponte entre arte e política foram construídas.

Ao fim de 1912, Max Eastman assume a direção da revista *The Masses* e passa a alinhar as pautas do periódico à rebeldia cultural e ao radicalismo político do Village e do IWW. Vale lembrar que desde a sua fundação, em 1911, até esse período, a revista possuía um posicionamento socialista moderado, afeito ao reformismo, não à revolução. Em suas reuniões editoriais abertas, a *The Masses* reuniu artistas, escritores e militantes, como John Reed e Big Bill Haywood. Referenciada como um ponto de convergência entre o movimento operário revolucionário e a *intelligentsia* radical, a revista estava comprometida com a luta de classes. Assim como o IWW, o periódico indagava sobre os meios para atingir a revolução – ao invés de cogitar a necessidade de uma, como o faziam os grupos mais conservadores dentro do espectro da esquerda. Na contramão de seu passado reformista, no qual os esforços eram direcionados à obliteração da luta de classes, pretendia contribuir para a intensificação da luta, sendo alimentada pela rebelião boêmia na mesma proporção em que a revolta imigrante dava forças ao *Industrial Workers of the World*. De acordo com Steve Golin (1988), inspirada pelas greves de Lawrence e Paterson, a *Masses* ajudou a forjar as imagens do IWW como a organização responsável pela revolução e dos grevistas como o protótipo do trabalhador revolucionário.

Se a revista uniu *Wobblies* e artistas política- e intelectualmente, o Salão de Mabel Dodge permitiu que eles se conhecessem cara a cara. Dodge foi uma das peças-chave na organização do *Paterson Pageant* ao articular a arrecadação de fundos de greve e avaliar o aluguel do Madison Square Garden, o local da montagem. Seus saraus reuniam artistas, atores e atrizes, anarquistas, socialistas, *Wobblies*, celebridades, enfim. Nos encontros, temas diversos eram explorados em profundidade a partir de pontos de vista variados. As reuniões aconteciam semanalmente no apartamento de Dodge, no Village, e, exceto alguns convidados especiais, requisitados de acordo com a pauta de discussão da reunião, não havia convites formais. A título de curiosidade, e para demonstrar os diferentes *backgrounds*, entre os frequentadores estavam: Hutchings Hapgood, jornalista e colega de Reed em Harvard, que também tomaria parte na experiência do *Pageant*; Emma Goldman, a imigrante lituana e líder anarquista nos Estados Unidos, condenada, em 1917, por atividades antiguerra e deportada para a URSS, em 1919 (PURDY, 2020); e Lee Simonson (HICKS, 1936), entre outras coisas responsável pelo cenário magistral de *The Adding Machine*, peça de Elmer Rice, em 1923.

O momento de 1913 indicava que, apesar das diferenças, os convidados compartilhavam da crença de que o mundo estava mudando de formas promissoras, que eles tinham parte na mobilização e podiam até influenciar a direção ou a profundidade da mudança. Esses artistas e intelectuais enfatizavam o poder subversivo da cultura e compreendiam as diferentes esferas de sua produção (arte e política) como dois aspectos da mesma efervescência. Entre os membros do IWW que compareciam regularmente estavam William Haywood, Carlos Tresca e Arturo Giovannitti – organizador-chave, preso em Lawrence, famoso como poeta. Como os outros convidados dos saraus, os *Wobblies* estavam abertos à oportunidade de testar suas ideias para além do círculo usual de associados, ou seja, desejavam ultrapassar as dinâmicas de “pregação aos convertidos” (GOLIN, 1988).

Em suma, os *Industrial Workers of the World* serviram como uma ponte entre os grevistas de Paterson e os artistas e intelectuais de Greenwich Village. Em um primeiro momento, o trajeto foi percorrido por emissários da greve, que partiam de Paterson em direção à Nova Iorque, a fim de alertar os nova-iorquinos sobre a situação do conflito e firmar alianças com potenciais apoiadores. Depois, a boemia fez o caminho inverso para acompanhar a greve *in loco*. Entre as atividades desenvolvidas por ela estavam a escrita de textos, a arrecadação de fundos de greve e a realização de discursos nas reuniões de massa. Para Golin (1988), o que tornou esse cruzamento de classes possível foi a vitalidade substancial tanto do movimento operário de Paterson quanto do movimento cultural de Greenwich Village – nenhum deles era parasitário do outro. O ápice do comprometimento dos *Villagers* com a ação direta da greve foi

a produção do *Pageant of the Paterson Strike* em Nova Iorque. Ao refletir sobre a atmosfera revolucionária dos âmbitos político e cultural – àquela altura dialetizados – Hutchings Hapgood comenta

*We are living at a most interesting moment in the art development of America [...] It is no mere accident that we are also living at a most interesting moment in the political, industrial, and social development of America. What we call our 'unrest' is the condition of vital growth, and this beneficent agitation is as noticeable in art and in the woman's movement as it is in politics and industry.* (HAPGOOD, 1913, apud GOLIN, 1988, p. 10)<sup>10</sup>

Alguns dos aspectos que atraíram os *Villagers* para a greve eram, justamente, os elementos culturais, como canções e piadas provenientes de diversas nacionalidades e que se imiscuíam na expressão dos trabalhadores imigrantes, e a atuação mais ou menos igualitária entre os gêneros – as mulheres possuíam papéis de destaque no movimento e o maior exemplo disso é a liderança de Elizabeth Gurley Flynn. O interesse da boemia no que concerne às demandas dos trabalhadores estava direcionada principalmente à luta pela jornada de oito horas diárias de trabalho, visto que a reivindicação estava alinhada aos ideais de democratização do direito ao lazer. É digno de menção que um dos motes de protesto dos grevistas era: “*Eight Hours Work, Eight Hours Rest, and Eight Hours Pleasure*” (GOLIN, 1988, p. 128)<sup>11</sup>. Nesse sentido, a greve dos tecelões almejava a formação de um modo de vida mais humanizado. Steve Golin (1988) sumariza a via de mão dupla estabelecida pela ponte entre a greve de Paterson e a efervescência cultural de Greenwich Village:

*The silk strikers and IWW needed new allies to help break the deadlock in Paterson; the Village intellectuals needed to test their ideas and abilities in a practical situation, to prove to themselves that the world was changing and that they were indeed part of the change. To them the strike was the class struggle, not in a socialist textbook but in life, nearby, open to their intervention. Their energy and hope led them to participate, and the experience of participating fed their energy and hope. [...] the radical intellectuals of 1913 saw the Paterson strike precisely as confirmation that their ideals were practical, rooted in actual historical processes. In helping the strikers, they were helping their own ideals become real.* (GOLIN, 1988, p. 129)<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> HAPGOOD, 1913, apud *ibid.*, p. 10: Nós estamos vivendo em um dos momentos mais interessantes do desenvolvimento da arte da América. Não é mero acidente que nós também estamos vivendo em um dos mais interessantes momentos no desenvolvimento político, industrial e social da América. O que nós chamamos de nosso ‘tumulto’ é a condição de um crescimento vital, e essa agitação positiva é tão notável na arte e no movimento feminista, quanto o é na política e na indústria.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 128: Oito horas de trabalho, oito horas de descanso, e oito horas de prazer.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 129: Os grevistas das indústrias da seda e o IWW precisavam de novos aliados que ajudariam a ultrapassar os obstáculos em Paterson; os intelectuais do Village precisavam testar suas ideias e habilidades em uma situação prática; provar para si próprios que o mundo estava mudando e que eles eram, de fato, parte da mudança. Para eles, a greve era a luta de classes, não como em um manual socialista, mas na vida, próxima, aberta a sua intervenção. A energia e a esperança os conduziram à participação, e a experiência de fazer parte alimentou



Em uma típica reunião entre *Wobblies*, escritores e artistas, no apartamento de uma amiga de William Haywood, em Nova Iorque, John Reed presenciou o relato do líder do IWW sobre alguns dos acontecimentos da greve, dentre eles o funeral de um trabalhador assassinado, há poucos dias, por um dos detetives particulares contratados pelos industrialistas. Reed é, talvez, um dos nomes mais importantes da esquerda estadunidense. Além disso, escreveu a obra exponencial para a esquerda mundial, *Ten Days That Shook the World*, em que reporta o processo revolucionário na Rússia de 1917. Em 1913, Reed já atuava como poeta, jornalista e havia se recém-graduado em Harvard, a instituição formadora da classe dominante norte-americana – nesse sentido, núcleo de uma tradição em relação a qual o engajamento latente de “Jack” o caracterizaria como uma “ovelha negra”. Assim, a consciência substancial acerca das injustiças sociais de seu país culminaria em um sentimento de revolta e um ímpeto de protesto que ressoou sobre o conflito de classes em curso na cidade de Paterson, a primeira parada no trajeto de formação político-estética de Reed (BUSTAMANTE, 2014).

Dois dias depois de seu encontro com Haywood, em 28 de abril, Reed – que nunca estivera em Paterson, mas que fora revolvido pelas descrições do *wobbly* – se dirigiu à cidade com uma ideia na cabeça e com o objetivo de reunir materiais para a concretização de uma grande peça trabalhista a ser encenada em Nova Iorque. A ideia de encenar os acontecimentos da greve em Nova Iorque veio de Mabel Dodge, ao ouvir os relatos de Haywood sobre Paterson e sobre a impossibilidade de disseminá-los na imprensa. Para eles, a greve era inerentemente teatral, não era preciso “inventar conteúdo”. O funeral de Valentino Modestino, por exemplo, já havia sido encenado; em Nova Iorque, os grevistas o reencenariam. Quando em Paterson, ao invés de comparecer às reuniões nas quais os membros do IWW endereçavam os discursos já familiares a ele, Reed deliberadamente presenciou um piquete no qual foi preso por conduta desordeira (basicamente, recusou a mover-se de um espaço, apesar da ordem policial). John Reed foi condenado a vinte dias de prisão, mas foi solto após quatro dias preso mediante *habeas corpus* impetrado por um advogado do IWW. Essa circunstância foi um ponto de inflexão para a greve: a mídia de Nova Iorque passou a perspectivar os eventos a partir do destaque que a prisão do jovem poeta e jornalista, recém-formado em Harvard, proporcionou ao conflito. Assim, a atuação arbitrária da polícia e dos tribunais passou a ser examinada com mais profundidade por jornais para além dos limites de Paterson e cujos

---

suas energias e esperanças. [...] os intelectuais radicais de 1913 viam a greve de Paterson, precisamente, como a confirmação de que seus ideais eram práticos, enraizados em processos históricos reais. Ao ajudarem os grevistas, eles estavam ajudando seus próprios ideais a se tornarem realidade.

discursos tendenciosos eram mais latentes que os da imprensa local (GOLIN, 1988).

Mas a prisão foi especialmente decisiva para o próprio John Reed. Ao invés de assistir às reuniões, o jornalista esteve em espaços nos quais os observadores e simpatizantes da greve raramente circulavam, isto é, no piquete e na prisão. Como muitos intelectuais, Reed tendia a romantizar os líderes do IWW, especialmente Haywood, dando-lhes o crédito por moldar as massas de Lawrence e Paterson. Depois desse episódio, passou a reconhecer os trabalhadores que conheceu como os verdadeiros agentes da greve: “*They were the strike – not Bill Haywood, not Gurley Flynn, not any other individual*” (REED, 2000)<sup>13</sup>. Quando foi solto, Reed não conseguia se manter longe da greve e instigou seus colegas – como Walter Lipmann, Mabel Dodge, Robert Edmond Jones, Hutchings Hapgood, entre outros – a se tornarem parte da luta. Três semanas após sua primeira visita, a sua vaga ideia de um espetáculo teatral revolucionário estava tomando forma. Após ter sido proposta aos grevistas, por Haywood, e imediatamente aceita, Reed descreveu algumas das cenas a serem construídas e registradas em um roteiro para os grevistas, durante uma das reuniões usuais. Desde o início de sua produção, a experiência que veio a se concretizar como o *Paterson Pageant*, exemplificava que a greve, democraticamente conduzida, estava quebrando as barreiras entre a vida e a arte, entre os trabalhadores e os intelectuais; ela estava oferecendo uma perspectiva de liberação político-cultural a todos e todas – uma espécie de reconfiguração do campo cultural, ao menos naquela situação. Para o militante em formação, a ascensão democrática e não violenta dos trabalhadores da seda contra os poderes do *status quo* confirmava suas esperanças acerca da possibilidade de mudança social a partir das bases:

*He discovered in Paterson that he could help in the world's self-transformation. In the Pageant he connected his own activity with the activity of working people, helping them to tell the story of their revolutionary struggles to the larger world. [...] Paterson was where Reed's image of revolutionary change, and of his own role in helping to give form to that change, began to crystallize.* (GOLIN, 1988, p. 138)<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> REED, John. *War in Paterson*. Publicado na *The Masses* em julho de 1913. Disponível em: <marxists.org/archive/reed/1913>. Eles eram a greve – não Bill Haywood, não Gurley Flynn, não qualquer outra pessoa.

<sup>14</sup> GOLIN, Steve: *The Fragile Bridge: Paterson Silk Strike, 1913*. Temple University Press, Philadelphia, 1988, p. 138: Em Paterson, ele descobriu que poderia ajudar na transformação do mundo. No *Pageant*, ele conectou sua própria atividade com a atividade dos trabalhadores, ajudando-os a contar a história de sua luta revolucionária para o resto do mundo. [...] Paterson foi, para Reed, o lugar onde a imagem da mudança revolucionária e de seu papel na construção dessa mudança, começaram a se cristalizar.

### 2.3 Considerações sobre o *pageantry*: das raízes populares à democratização da arte

O termo *pageant* provém da tradição do teatro medieval inglês e conchama duas acepções que nos interessam mais diretamente em níveis estéticos, quais sejam: as representações dos mistérios, sobretudo nas comemorações de Corpus Christi, que constituíam um ciclo religioso, e a estrutura cênica na qual as encenações aconteciam. A totalidade do ciclo denominado *play*, reunia uma multiplicidade de peças (aproximadamente 50, com durações variando entre dez e quarenta minutos), estas sim designadas como *pageants* – do latim, *pagina* (COSTA, 2001). Após a expulsão dos altares da igreja devido ao início da veiculação de elementos profanos, esses espetáculos passaram a ser encenados em praça pública. De caráter anti-ilusionista e construídos pela própria população, os ciclos representavam tanto os mistérios e milagres bíblicos quanto temas candentes do cotidiano. A conjugação entre esse tipo de representação popular e as dinâmicas processionais, comuns aos festivais religiosos, culminou em uma nova forma de prática teatral, conforme Williams (2010). Cada peça – ou *pageant* – constituinte do ciclo era entregue aos cuidados de uma guilda religiosa ou profissional (e.g. padeiros, tecelões) que montaria o episódio em uma estrutura análoga a do palco móvel, descrita como: “um lugar alto, como se fosse uma casa com cômodos sobre seis rodas aberto no topo: o cômodo de baixo era usado para a troca de roupa e de figurino, e, no cômodo de cima, eles atuavam” (WILLIAMS, 2010, p. 72). É provável que a execução das representações variasse entre dois modos: ou os palcos se moviam acompanhando a procissão, e paravam em momentos específicos para que os intérpretes reproduzissem o espetáculo, ou os artistas se deslocavam entre as estações dispostas em uma organização previamente estabelecida – o público, é claro, sempre acompanhava o movimento (WILLIAMS, 2010). Essa prática teatral, concebida de modo a visar a diversão popular e tida como meio de comunicação social, passou, através do tempo, do caráter religioso, para a natureza civil ou política, tratando de temas históricos, políticos e sociais. Nesses termos, tal dinâmica acontece nos Estados Unidos desde a Independência (COSTA, 2001, p. 50).

A defesa pela integração entre vida e arte era parte constituinte de diversos círculos culturais estadunidenses nos primeiros anos do século XX. Esse impulso resulta no direcionamento de esforços rumo à construção de um projeto de artes cívicas, de grandes proporções, que tinha como ponto de partida a expressão artística comunitária. O exercício da arte cívica era entendido como um terreno fértil para a difusão das ideias de reforma social e para experimentações estéticas que atuariam os âmbitos político e cultural em busca de mudanças sociais. Durante a Era Progressista, o *pageantry* cívico foi responsável por formular

ideias de identidade nacional e por afirmar as responsabilidades e os limites da cidadania em níveis locais e nacionais. Ademais, engendrou novas práticas educacionais e renovou o lugar das artes em uma sociedade democrática (MADSEN, 2010).

Tendo início nos anos 1890, o ápice do Movimento de Artes Cívicas aconteceu nos anos anteriores à entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial, e implicou tanto a estabilização quanto a reformulação dos significados das formas comunitárias de expressão artística, em um período de intensas transformações políticas, culturais e estéticas. Essa conjuntura foi marcada por uma confluência de linhas de força modernas – imigração, objetivos imperialistas, urbanização, industrialização, campanhas pela igualdade de direitos (de gênero, raciais, étnicos e de classe) – e modernistas: é o momento, por exemplo, da chegada do modernismo europeu no país, o que engendrou, entre outros aspectos, a resistência a instituições e formas tradicionais. O *pageantry*, que é tanto produto quanto expressão da Era Progressista, vincula-se à prática das *living pictures* – *tableaux vivants* ou pinturas vivas – correntes nos âmbitos domésticos ou semipúblicos, no século XIX. Tratavam-se de performances realizadas por amadores, sobretudo mulheres, que reproduziam composições de pinturas famosas ou de esculturas por meio de poses silenciosas, cenários elaborados e efeitos especiais. Além disso, os *pageants* estadunidenses ecoam parte de um movimento contemporâneo semelhante que se desenvolveu na Inglaterra, onde a forma moderna desse tipo de arte foi estabelecida (MADSEN, 2010).

Os *pageant-masters* – termo pelo qual eram conhecidos os diretores de cena desse tipo de prática – orquestravam centenas e, por vezes, milhares de intérpretes. A contribuição de especialistas em diversas áreas artísticas, como música, dança, pintura e cenografia era corrente, visto que o exercício buscava a síntese teatral harmônica a partir da confluência de formas de arte afins. O objetivo era produzir um símbolo artístico da coesão social e cultural do país. As performances eram realizadas em amplos espaços ao ar livre, como parques e centros cívicos, e narravam histórias de origem local ou reproduziam ideais sócio-políticos, por meio de episódios que combinavam dança, *living pictures* e procissões. Para se ter uma noção do direcionamento do esforço, que abrangeu o território estadunidense de leste à oeste, artistas do *pageantry* estabeleceram a *American Pageant Association*, em 1913, para padronizar formas, construir redes, associar membros e educar as bases de entusiastas amadores sobre as técnicas e procedimentos próprios à prática. É digno de menção que John Reed consta na lista de membros ativos da APA (MADSEN, 2010).

As representações remetiam a histórias locais, atraíam multidões de turistas, elencos e espectadores; passaram a integrar currículos escolares e as notícias sobre os espetáculos

circulavam nos jornais. Todo o empenho era realizado em nome da democratização da arte – ou melhor, de uma arte democrática. A forte perspectiva edificante tinha como foco audiências de imigrantes, trabalhadores rurais e urbanos, e crianças em idade escolar. Nesse quadro, as lições referiam-se a noções de identidade nacional, progresso e valores democráticos, expressas a partir das formas populares. Os objetivos do endereçamento buscavam a construção de um corpo coerente e harmônico de cidadãos estadunidenses, por meio da combinação de novos métodos de aprendizagem (*learning by doing*) e do movimento de americanização, variando tipos de treinamento de cidadania que iam desde a fixação de modos de comportamento cidadão, até campanhas pelo sufrágio (MADSEN, 2010).

Percy MacKaye é um dos artistas engajados no movimento pela arte cívica. Sua irmã, Hazel MacKaye, também é parte constituinte do movimento: como *pageant-master*, ela passa a desenvolver as atividades do *pageantry* como instrumentos artísticos funcionais à causa do sufrágio feminino. Dramaturgo, poeta e diretor, MacKaye formula as bases de uma prática teatral cívica e sintetiza o impulso daquele movimento progressista mais amplo em seu livro *The Civic Theatre*, publicado em 1912. O termo *civic theatre* – teatro cívico, também referenciado como *community theatre*, segundo Nochlin (1990) – refere-se a um ideal de prática teatral novo, na concepção do autor, e diz respeito a uma ferramenta eficiente para compor as artes recreativas de uma comunidade. Os fins dessa metodologia artística estavam direcionados à reorganização do lazer, a ser atingida por meio do estabelecimento de correlações entre as diversas artes geralmente alienadas em si mesmas – dança, música, figurino e escultura –, que seriam reunidas sob a égide da arte teatral.

Em termos concretos, a concepção de teatro cívico de MacKaye implicaria o despertar consciente da população para o autogoverno nas atividades de lazer. Nessa perspectiva, entre os aspectos renovadores para a arte teatral estariam: a participação ativa da população, que engendraria novas técnicas de fazer teatral, um grupo mais ou menos permanente de artistas, a eliminação dos lucros privados, por meio do incentivo do suporte público, e a dedicação, em serviço, à totalidade de uma comunidade (MACKAYE, 1912). Em vista disso, se não podemos negar as pretensões de coletivização do *pageantry* defendido por Percy MacKaye como uma forma de arte democrática e essencialmente participativa, devemos admitir que não havia nada de inovador nessa tradição em termos de conteúdo. Ao contrário, os *pageants* eram utilizados nos Estados Unidos para promover ideias de patriotismo e orgulho civil ao representarem, por exemplo, a assimilação de imigrantes e de outros trabalhadores na sociedade estadunidense. O teórico e diretor explicitamente rejeitou a possibilidade de estender essa tendência democrática ao sindicalismo revolucionário, a ponto de entender como inevitável a alienação dos

trabalhadores na indústria moderna – propunha, apenas, que esse aspecto estrutural da sociedade capitalista deveria ser mais “tolerável” (GOLIN, 1988). Quer dizer que os objetivos reformistas e os ideais nacionalistas, bem como os fins do movimento *pageantry* como um todo, eram diametralmente opostos aos propósitos do movimento dos trabalhadores pelo controle dos meios de produção industrial e pela transformação da sociedade.

Tanto os eram, que há notícias de um movimento ainda mais à direita, em prol de um teatro industrial, engendrado pelos próprios donos do capital com o intuito de estender seus domínios sobre a vida dos trabalhadores (TSUCHIYA, 1985). Esse esforço tem início por volta dos anos 1890, mesmo momento em que despontou o movimento pelas artes cívicas – ambos fazem parte do que se entende por Era Progressista, portanto. E, se a corrente pela arte cívica já contava com uma forte perspectiva ideológica, de americanização de imigrantes e aclimação de problemáticas sócio-políticas visando a “harmonização” da sociedade norte-americana, o movimento empreendido pelas grandes indústrias, que decorre do reconhecimento de um componente de produtividade inserido nas horas de lazer dos trabalhadores – estendidas em consequência da diminuição da jornada de trabalho, fruto do progressismo –, é ainda mais alienante. Nessas circunstâncias, as grandes corporações: construíram auditórios dentro de suas propriedades; subsidiaram clubes teatrais; produziram espetáculos de vaudeville; e financiaram *pageants* para envolver seus funcionários (TSUCHIYA, 1985) – tudo isso, direcionado ao público operário que constituía sua força de trabalho. Tratava-se de manipular o período de lazer dos empregados, provendo programas recreativos dirigidos pelas próprias corporações como alternativas aos espaços populares para a classe trabalhadora, tais como teatros de vaudeville e salões de reunião/recreação. De acordo com Tsuchiya (1985), o Movimento Teatral Industrial, que operou por todo o país, persistiu até meados de 1920, empreendendo as mais variadas práticas artísticas e atualizando-se conforme as demandas e instituições culturais da população trabalhadora transformavam-se através do tempo.

Com tudo isso em perspectiva, é possível observar que o movimento pela arte cívica como um todo e o do *pageantry*, em especial, organizado a fim de assegurar uma arte democrática e participativa, que expressasse as narrativas das coletividades, está na contracorrente de uma arte que se faz mercadoria, que é produto das relações entre capital e trabalho artístico, e entende o lucro como sua finalidade. No entanto, a síntese e a expressão da coesão e da harmonia social, pretendidas pela forma e pelo conteúdo do *pageantry* cívico, é feita sob o signo da ideologia nacionalista – esquema que, no mínimo, acarreta o apagamento das matrizes culturais estrangeiras – e seguindo o mote da conciliação de classes. Quanto ao movimento por um teatro industrial, a problemática gira em torno do fato de que os objetivos

políticos e ideológicos de condicionamento e alienação dos trabalhadores eram assegurados por intermédio de modos de representação semelhantes, isto é, por práticas teatrais e formas de expressão artística populares e não-convencionais. Porém, os outros componentes dessas composições – assuntos, função social, objetivos – possuem caráter regressivo, não inovador, na medida em que distendem a exploração material e o controle ideológico aos momentos de lazer e aos níveis da representação estética.

De fato, se Mabel Dodge teve a ideia de encenar a greve em Nova Iorque e se John Reed comprometeu-se a escrever, especificamente, um *pageant*, foi porque nos círculos artísticos-culturais aos quais eles pertenciam, a ideia de espetáculos teatrais históricos, performados por elencos massivos, compostos por milhares de pessoas, estava na ordem do dia. Não obstante, foi a experiência radical da greve de Paterson que ensejou a apropriação de uma prática cultural e de uma forma de expressão estética, cujos objetivos e funções variavam conforme o contexto de operação, tornando-as produtivas numa situação de luta de classes. Aliás, um revisor revolucionário do livro de MacKaye chegou a apontar o potencial daquela estética para expressar o lado artístico da luta entre socialismo e capitalismo (GOLIN, 1988). Nesse mote, Golin (1988) diria que o ápice da intervenção artística operada pelos intelectuais de Greenwich Village foi a radicalização do *pageantry*: “[...] to make the Pageant revolutionary, the intellectuals had to revolutionize the pageantry.” (GOLIN, 1988, p. 164)<sup>15</sup>. E esse processo de radicalização é significativo quando o movimento mais amplo, pelo *pageantry* ou teatro cívico, é colocado em perspectiva. Isso porque o *Paterson Pageant* superou esse movimento estético ao desmontar sua retórica patriótica e seus objetivos homogeneizadores – acentuou a multiplicidade étnica e cultural daquele contexto –, e revelar a outra face – a da exploração capitalista – da ideologia mantenedora de um idealismo cívico. Ficou claro que a forma do *pageant* era potente na articulação de um senso de comunidade, mas os *pageants* cívicos, por exemplo, proviam racionalizações espetaculares do *status quo* e infundiam falsas promessas, além de uma consciência desviada, naqueles imigrantes recebidos no cadinho americano (NOCHLIN, 1985). No *Pageant* plasmado da greve de Paterson, os *Villagers* se apropriaram da forma popular, na medida em que reconheciam a demanda do conteúdo social com o qual estavam trabalhando, e a tornaram produtiva para a expressão da experiência dos grevistas. Quer dizer que, para além do ensejo de uma experiência artístico-cultural de caráter coletivo, interessante do ponto de vista da função social do teatro em uma situação específica, o catalisador dessa radicalização estética é, justamente, o conteúdo sócio-histórico,

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 164: Para tornar o *Pageant* revolucionário, os intelectuais precisaram revolucionar o *pageantry*.

emancipatório para a classe trabalhadora, que dá forma ao *Pageant*, o faz operar como arma em um conflito político específico e contribui para a tomada de consciência por parte dos envolvidos no processo.

#### **2.4 *Paterson Pageant* como acontecimento político-teatral: *Life without labor is robbery, labor without art is barbarity*<sup>16</sup>**

A circunstância que fundamenta a produção do *Paterson Pageant*, e a torna significativa, é marcada pela urgência da superação dos entraves postos pela reação à greve e pela necessidade de arregimentar aliados que auxiliariam na sustentação do movimento. A experiência configurou uma nova forma de luta política, econômica e cultural, visto que, no decorrer de um impasse, tornou-se parte integral da greve e, como tal, foi responsável pela formulação de uma potência engajadora para os agentes do processo. Várias tentativas prévias de destruição dos obstáculos foram realizadas – sem muito sucesso – para expandir a publicação do movimento, e as atividades, a fim de arrecadar fundos. Por exemplo, um escritório de auxílio foi estabelecido em Nova Iorque, em maio, e diversos esforços foram direcionados tanto por parte dos *Wobblies* quanto por parte dos grevistas para que os jornais perspectivassem o outro lado da luta. Contudo, os resultados não foram satisfatórios, na medida em que o controle que os proprietários das indústrias de Paterson operavam sobre os jornais culminou em uma conspiração de silêncio. Mesmo a imprensa nova-iorquina, que havia garantido certa proeminência à greve, sobretudo com a prisão de John Reed, foi censurada pouco tempo depois por meio de ameaças que prometiam o fim das propagandas financiadoras. Nesse sentido, o *Pageant* foi uma forma de quebrar o pacto de silêncio (GOLIN, 1988).

O evento foi concebido visando a disseminação do outro lado da história, dinâmica que resultaria na ulterior arrecadação de fundos mediante engajamento de apoiadores no movimento. Portanto, abordar a experiência como substancialmente lucrativa é reduzir demais a complexidade da estratégia. De acordo com Steve Golin (1988), há um consenso entre os historiadores desse período que compreende o *Pageant* como um fracasso econômico e, conseqüentemente, político. Porém, o *Pageant*, em si, não foi pensado como um evento de arrecadação de fundos e os organizadores – especialmente os que estavam mais atentos aos detalhes financeiros discutidos no *Pageant Executive Committee*, estabelecido por Reed e

---

<sup>16</sup> A frase é expressa por Amos Freer, personagem comunista e sindicalista do romance *Call Home the Heart: A Novel of the Thirties*, escrito por Olive Tilford Dargan e publicado sob o pseudônimo Fielding Burke, em 1932. A proposição é mencionada por William Haywood (2015), em seu livro de memórias, no momento em que ele começa a relatar os acontecimentos em torno do *Paterson Pageant*.



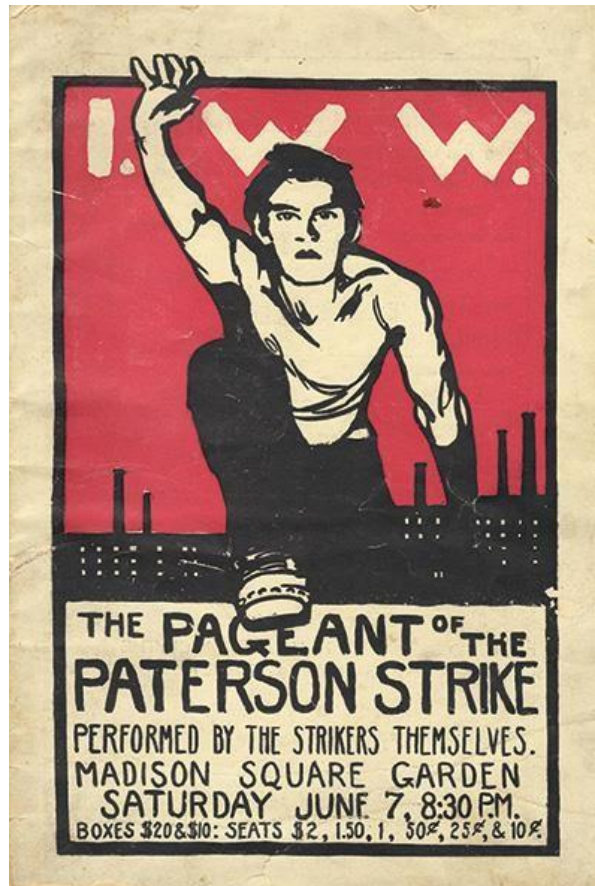
Haywood – possuíam plena consciência desse aspecto. Para os integrantes da organização, a impossibilidade de lucro era óbvia, já que o espetáculo vinha sendo planejado para apenas uma única apresentação, direcionada ao público trabalhador. Ou seja, a expectativa não consistia em arrecadar fundos com o “lucro das bilheterias”. Inclusive, algumas reuniões de emergência foram convocadas pelo Comitê Executivo, antes do espetáculo, justamente para discutir sua viabilidade, visto que, considerando suas proporções massivas, a perda financeira parecia quase certa. Apesar dessa constatação, a apresentação foi levada a cabo pela insistência dos trabalhadores da seda de Nova Iorque, que estavam presentes em uma das reuniões, e se comprometeram em emprestar recursos para gastos extras. Por outro lado, a ideia de que o *Pageant* teria sido, essencialmente, um evento para arrecadação de fundos foi bastante disseminada, principalmente quando a multidão se formou no Madison Square Garden – muitos trabalhadores, inclusive, acreditaram nesse potencial financeiro. Para Golin (1988), o processo de divulgação acelerado do *Pageant* – em apenas três semanas – resultou em distorções sobre o real objetivo: pensado como uma estratégia de propaganda para aumentar o alcance do movimento e, assim, conscientizar possíveis apoiadores, em Nova Iorque, sobre os eventos de Paterson, a apresentação foi mal compreendida por alguns, vista unicamente pelo prisma do resultado financeiro. Portanto, historiadores que enfatizam o fato de que o *Pageant* falhou em arrecadar dinheiro perpetuam a confusão da efetiva motivação de propaganda daquele evento (GOLIN, 1988).

Pouco tempo após a concepção da ideia, William Haywood apresentou a proposta aos grevistas, recrutou voluntários para a encenação – 500 homens e 500 mulheres, aproximadamente – e logo apresentou-os a John Reed para que os ensaios começassem. Os ensaios e a organização do palco se desenvolveram durante três semanas e reuniram diversos grupos de trabalho. Pessoas com experiência teatral, como Ernst Poole, Thompson Buchanan, Edward Hunt e o jovem cenógrafo Robert Edmund Jones planejaram as logísticas da produção. Jones fez o pôster<sup>17</sup> icônico de divulgação do espetáculo que se tornaria símbolo dos *Industrial Workers of the World* – e da esquerda nos Estados Unidos:

---

<sup>17</sup>Pôster de divulgação do Paterson Pageant, criado por Robert Edmund Jones, em 1913. Nele, um operário avança a partir de um fundo vermelho no qual estão dispostas fábricas. A sigla do IWW aparece em destaque, assim como o título do Pageant da Greve de Paterson. Há destaque para a performance dos próprios grevistas. Informações como local, data e hora também são apresentadas, juntamente com o valor dos ingressos. Walter P. Reuther Library, Archives of Labor and Urban Affairs, Wayne State University. Detroit MI. Disponível em: <<http://reuther.wayne.edu/>>.

**Figura 1:** Pôster de divulgação do *Paterson Pageant*, 1913



Autoria: Robert Edmund Jones. Walter P. Reuther Library, Archives of Labor and Urban Affairs, Wayne State University. Detroit MI. Disponível em: <<http://reuther.wayne.edu/>>.

John Sloan pintou o pano de fundo gigantesco – sessenta metros de extensão – de uma grande fábrica rodeada de outras fábricas menores. Outros, como Dodge, Boyd e Sanger, ajudaram no Comitê Executivo, e diversas pessoas fizeram parte dos grupos de trabalho que auxiliavam Reed nos ensaios. Upton Sinclair, um dos mais renomados romancistas estadunidenses do século XX, também esteve presente na experiência – discursou para as massas em Haledon e escreveu sobre o movimento, por exemplo – e registrou que aproximadamente trinta artistas do Village participaram ativamente da montagem. Big Bill Haywood estima um número ainda maior, de noventa pessoas, integrado ao processo que lhes oportunizou a reafirmação de suas concepções artísticas, por meio da ação direta, e constituiu uma conjuntura receptiva para a experimentação de suas habilidades criativas em aliança com o movimento trabalhista. O *Pageant* demonstrou que a arte podia, de fato, se tornar uma parte integral da revolução. Para muitos dessa geração, ele seria o ápice da expressão dos vínculos entre arte e política (GOLIN, 1988).

O espetáculo causou grande impacto na audiência nova-iorquina em termos de engajamento no movimento operário. Para aqueles que o produziram, o efeito foi ainda mais profundo, na medida em que se fez estrutural. De modo geral, o *Paterson Pageant* continha, em si, a tendência de radicalizar todos aqueles que participaram de sua construção: grevistas, intelectuais e audiência. Um dos exemplos dessa coletividade ativa pode ser demonstrado pelo fato de que, apesar de Reed ter criado uma espécie de roteiro para o *Pageant* e de o ter dirigido (houve a colaboração de outros codiretores, grevistas inclusive), os grevistas estavam empenhados na montagem e a transformavam constantemente. Os ensaios aconteceram todos os dias durante três semanas, em Turn Hall, e eram assistidos pelos militantes. Por sua vez, o exercício funcionava como um catalisador da politização, na medida em que as cenas que ensaiavam mimetizavam situações da experiência vivida da greve e, nesse sentido, ensejavam a tomada de consciência acerca de suas próprias realidades. A produtividade dos ensaios na conscientização dos atores-grevistas, acerca da concretude material, reside no movimento de objetivação da realidade vivida, por uma perspectiva distanciada. É como se esse refluxo sobre a matéria social, direcionado pelo objetivo da representação, conduzisse a um nível diferente de esclarecimento, profícuo para o embate político, pois emancipatório. Além disso, trata-se de uma relação entre as esferas subjetiva e objetiva, na medida em que os atores-grevistas atuavam de acordo com suas próprias experiências, mas, ao mesmo tempo, representavam questões sócio-políticas mais amplas. Nesse mote, mas em sentido contrário, Hutchins Hapgood (apud Golin, 1988) entendeu a produtividade da experiência grevista como uma preparação para a encenação: foram as atividades orgânicas da greve – as reuniões, os piquetes, as manifestações – que treinaram os grevistas-atores para a apresentação bem-sucedida de um espetáculo com proporções massivas, em poucas semanas de ensaio.

Ao encenarem parte de suas vivências em uma circunstância que reduzia estruturalmente a luta de classes, os trabalhadores esclareceram o significado daquele processo social para os outros e para si próprios. Como comenta Linda Nochlin (1985), o *Pageant* foi

*a potent instrument in raising political consciousness. [...] the choice of significant moments – the walkout, the martyrdom, the funeral of the martyr, the May Day Parade, the sending away of the children, the strike vote – the repetition of the speeches of the strike leaders and the dramatic simplification and compression of events which may have been unclear when experienced in actuality, all made the striking workers conscious of their experiences as self-determining members of a class that shaped history.* (NOCHLIN, 1985, p. 91)<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> NOCHLIN, Linda. The Paterson Strike Pageant of 1913. In: MCCONACHIE, Bruce A; FRIEDMAN, Daniel (Editors). *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985, p. 91: [O *Pageant* foi] um poderoso instrumento para a elevação da consciência política.

Isso significa que, ao planejarem e ensaiarem o *Pageant*, os tecelões aprofundaram a atividade grevista, antes desenvolvida mais ou menos espontaneamente no calor da greve, até um nível de plena consciência – e, notemos, até mesmo a “redução estrutural” (CANDIDO, 1993) que a arte realiza em sua mediação com o plano social (“*dramatic simplification and compression of events*”), o que potencializa o processo de aprendizagem, pois se configura como algo formado, não perdido em meio à vida vivida. Assim, a arte é determinada pela vida social e também a determina, sendo produção de sentido – não meramente reprodução em outro nível. Para Hapgood, o aspecto essencialmente inovador em termos teatrais – e o elemento mais difícil de ser conquistado pela prática teatral no contexto estadunidense – era o de que os próprios grevistas encenariam sua história. Em texto publicado no *Globe* e reproduzido em sua autobiografia – *A Victorian in the modern world*, publicada pela primeira vez em 1939 –, Hapgood comenta sobre o caráter exemplar daquele episódio político-teatral, especialmente na medida em que abriu precedentes e possibilidades para uma arte popular, e sumariza o clima esperançoso de 1913:

*The art of it was unconscious, and especially lay in the suggestions for the future. People interested in the possibilities of a vital and popular art, and in constructive pageantry, would learn much from it. In this way it foreshadowed much more than it realized. Think of using the initiative and the lives of masses of men and women and combining this mass initiative and this phalanx of life into a spectacle! ... This kind of thing makes us hope for a real democracy, where self-expression in industry and art among the masses may become a rich reality, spreading a human glow over the whole humanity. (HAPGOOD, 1972, p. 351)<sup>19</sup>*

No sábado, 7 de julho de 1913, o elenco, composto pelos grevistas e pelos dirigentes dos *Industrial Workers of the World*, deixou a cidade de Paterson e atravessou o Rio Hudson em direção à Nova Iorque. A massa de intérpretes-militantes percorreu a Quinta Avenida em passeata até o Madison Square Garden. A demonstração, com faixas, adereços e músicas de protesto, organizada em tom de celebração, já apresentava uma ideia do que seria aquela

---

[...] a escolha de momentos significativos – a procissão, o martírio, o funeral do mártir, o desfile do dia primeiro de maio, a despedida das crianças, a votação da greve – a repetição dos discursos dos líderes da greve, e a simplificação e compressão teatral de eventos que podem não ter ficado claros quando vivenciados na realidade; tudo isso tornou os trabalhadores grevistas conscientes de suas experiências como membros autodeterminantes de uma classe que moldou a história.

<sup>19</sup> HAPGOOD, Hutchins. *A Victorian in the Modern World*. University of Washington Press, Seattle and London, 1972, p. 351: A arte era inconsciente e encontrava-se, especialmente, nas sugestões para o futuro. Pessoas interessadas nas possibilidades de uma arte vital e popular, e em um *pageantry* construtivo, aprenderiam muito com ela. Nesse sentido, a experiência prefigurou muito mais do que realizou. Pense na possibilidade de usar a iniciativa e a vida de massas de homens e mulheres, e combinar essa iniciativa massiva e essa miríade de vidas em um espetáculo! ... Esse tipo de coisa nos faz ter esperança por uma verdadeira democracia, onde a auto expressão no sindicalismo industrial e na arte, entre as massas, pode se tornar uma rica realidade, irradiando um brilho humano sobre toda a humanidade.

representação no fim do trajeto. E por que não considerarmos a procissão como parte da experiência estético-política? Tal hipótese pode ser sustentada se pensarmos que, nas dinâmicas do *pageantry* em voga naquele momento, as procissões eram parte constitutiva das práticas e, muitas vezes, eram arranjadas como o ponto de culminância das artes afins – como é o caso do *Suffrage Pageant-Procession*<sup>20</sup>, também de 1913 (MADSEN, 2010). Quer dizer, enquanto forma de expressão de uma coletividade, os *pageants* não necessariamente enxergavam na representação, no “palco”, a única possibilidade para a perspectivação de narrativas comunitárias. Além disso, considerando que o *Paterson Pageant* foi produzido visando a divulgação de um episódio da luta de classes em vista da arregimentação de apoiadores, a manifestação rumo ao espetáculo configura um dos pilares estratégicos para a disseminação da greve, uma vez que se deu em uma das mais importantes avenidas da cidade, que foi vista e que reuniu uma grande quantidade de pessoas.

Na semana que antecedeu o espetáculo, o letreiro luminoso do IWW permaneceu em destaque nos quatro lados da torre do Madison Square Garden e podia ser visto, à noite, por vários pontos da cidade. Marcado para as oito e trinta da noite, o início do espetáculo atrasou por meia hora, pois a totalidade do público não havia adentrado o espaço. O público era majoritariamente proveniente da classe trabalhadora: dos quinze mil espectadores, aproximadamente doze mil adquiriram ingresso; o restante era de grevistas que receberam entrada franca (GOLIN, 1988). Consta que as filas chegavam a vinte quarteirões e que muitas pessoas não conseguiram entrar a tempo do início do espetáculo (COSTA, 2001).

No que concerne ao cenário, como comenta Iná Camargo Costa (2001), elementos como blocos de madeira e telões foram utilizados na construção de um palco no qual aproximadamente mil e duzentas pessoas estariam presentes em múltiplas composições. Ao fundo, uma cortina de seda de grandes proporções representava a fachada de uma fábrica repleta de janelas e com uma porta, que engoliria os trabalhadores no primeiro episódio do espetáculo, localizada no centro. A fotografia a seguir apresenta uma perspectiva do palco na qual é possível observar o painel de grandes proporções representando a fachada da fábrica:

---

<sup>20</sup> O *Suffrage Pageant-Procession* aconteceu em 1913, em Washington D.C., e foi articulado pela *National American Woman Suffrage Association* (NAWSA) e pelas *Suffrage Societies of the District of Columbia* como um modo de conscientização sobre a causa do sufrágio feminino. De acordo com Madsen (2010), o evento também pode ser considerado como uma forma de apropriação específica e politicamente direcionada da metodologia do *pageantry*.

**Figura 2:** Paterson Strike, Paterson Pageant, New York, 1913.



Autoria desconhecida. Walter P. Reuther Library, Archives of Labor and Urban Affairs, Wayne State University.

Detroit MI. Disponível em: <<http://reuther.wayne.edu/>>.

Segundo nota emitida pelo jornal *New York Call*, no dia seguinte à apresentação, o pano de fundo do palco remetia à fachada da fábrica Doherty Silk Mill, na qual a greve teve início. Nas laterais do palco, longos blocos simbolizavam indústrias de diferentes portes, em referência aos diversos setores da produção da seda, e soltavam fumaças por suas chaminés. O emprego da fumaça e a iluminação visível através das janelas configuravam alguns dos componentes visuais de representação do funcionamento das fábricas – vivas ou mortas, a depender da situação. Os recursos sonoros também eram extremamente importantes: o barulho dos teares e de outros mecanismos industriais foi engenhado por um sistema interno de sonoplastia (COSTA, 2001). O corredor central do Madison Square Garden, que se estendia por toda a audiência até chegar ao palco, foi elaborado a fim de representar uma rua por onde passavam os grevistas em diversos movimentos: em direção ao trabalho ou em formação de marcha para o funeral, por exemplo. A rua aludia à circunstância urbana da greve e, por consequência, referia-se à esfera pública e coletiva, tanto do trabalho quanto do conflito de classes.

O texto do *Paterson Pageant* integra o programa do espetáculo, por sua vez organizado como um compilado de artigos assinados por agentes importantes da greve, tais como William Haywood, Elizabeth Gurley Flynn e Ewald Koettgen, operário da indústria da seda e representante dos *Industrial Workers of the World* em Paterson. Esses escritos – a maioria

publicados previamente na revista *Solidarity* –, abrangem assuntos variados que vão desde a explicação do processo de fabricação da seda antes e depois da revolução tecnológica até o questionamento das prisões arbitrárias dos dirigentes da greve, para citar alguns exemplos. O caráter informativo do programa não só está em consonância aos objetivos de conscientização do público acerca da conjuntura, como também funciona estrategicamente para assentar o assunto na história e exigir posicionamento. Do mesmo modo, a descrição conjuntural arranjada como um preâmbulo à movimentação cênica não permite que haja expectativas ou suspense a respeito do espetáculo. A matéria histórica está formalizada para que o público a acompanhe ativamente – porque a compõe –, não passivamente.

Esquematizado como uma espécie de roteiro que apresenta as diretrizes da ação cênica, o texto do *Pageant* é curto: possui três páginas em que constam o delineamento da conjuntura sócio-política, seguido por seis episódios e pelas letras de duas músicas – i.e. *A Internacional* e *A Marselhesa*. A rubrica inicial especifica a cena em termos espaciais e temporais: Paterson, Nova Jersey, 1913. A partir disso, a apresentação assinala o empenho do *Pageant* em representar o embate material entre duas forças sociais, a do trabalho e a do capital. Se a experiência da luta de classes em Paterson, naquele momento, era estruturada pela e na greve, esteticamente, o conflito entre duas esferas historicamente antagônicas também configura um elemento formal. Nessa perspectiva, a potência e a urgência do conteúdo sócio-histórico guiam a organização formal, seja porque o conflito de classes é perspectivado pela greve, seja porque é dela que decorrem as dinâmicas específicas de um processo histórico mais abrangente que serão representadas no palco. Assim, ao indicar dinâmicas de embate entre as classes, o texto se vale de referências da greve:

*While the workers are clubbed and shot by detectives and policemen, the mills remain dead. While the workers are sent to jail by hundreds, the mills remain dead. While the organizers are persecuted, the strike continues and still the mills are dead. While the pulpit thunders denunciation and the press screams lies, the mills remain dead. No violence can make the mills alive – no legal process can resurrect them from the dead. Bayonets and clubs, injunctions and court orders are equally futile. (NEW YORK, 1913, p. 16)<sup>21</sup>*

Nesse trecho estão referenciadas as estratégias concretas de ataque à greve, ou seja, a violência da repressão policial, a arbitrariedade dos desmandos judiciais e os esforços dos

---

<sup>21</sup> NEW YORK. COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES – *Pageant of the Paterson Strike*, Madison Square Garden, Saturday, June 7<sup>th</sup>, 8.30 P.M. New York: The Success Press (*microfilme*). Disponível em: <archive.org>.: Enquanto os trabalhadores são presos, espancados e baleados pelos detetives e policiais, as fábricas estão mortas. Enquanto os grevistas são perseguidos, a greve continua, e as fábricas permanecem mortas. O púlpito brada denúncias e a imprensa clama mentiras – ainda assim, as fábricas continuam mortas. A violência não as torna vivas – nenhum processo judicial pode fazê-las ressuscitar dos mortos. Baionetas e cassetetes, injunções e ordem judiciais: tudo é inútil.

pilares de coerção ideológica (i.e., igreja e imprensa) na sustentação daquele estado de coisas. Do outro lado, destaca-se a principal arma na luta dos trabalhadores: a greve geral responsável por estagnar a produção. O esquema de contraposição entre a ação direta dos militantes e as atitudes derivadas da reação capitalista condensa o antagonismo de classes. Esse aspecto da composição vai ao encontro tanto dos métodos concretos de organização da greve quanto dos procedimentos formais de elaboração do teatro de potencial coletivo. O caráter direto da linguagem responde aos modos de expressão e comunicação militante no calor do conflito. Corresponde, pois, aos discursos dos dirigentes do IWW e às orientações para a ação direta, pensados para serem inteligíveis e para serem recebidos da forma mais descomplicada possível, visto que o público era constituído por uma vasta massa de homens e mulheres de todas as idades e de diversas nacionalidades. Muitos dos discursos, inclusive, eram passados adiante ou então traduzidos, na multidão, por trabalhadores bilíngues que se prontificavam a auxiliar na decodificação da mensagem. Nesse sentido, uma linguagem sem rodeios era fundamental para o engajamento da comunicação.

Em níveis estéticos, a organização simplificada do roteiro cênico está de acordo com os procedimentos do *pageantry*, para o qual o trabalho com elencos de grandes proporções configura uma linha de força. Se o objetivo é expressar narrativas coletivas e temáticas imediatamente remissíveis ao momento histórico, a forma de representação teatral precisa abranger as dimensões dessa totalidade. A greve é tema coletivo por excelência, pois trata da mobilização de forças político-sociais historicamente localizadas e não do conflito intersubjetivo entre indivíduos autonomamente constituídos. Fosse este o caso, o diálogo haveria de ser, invariavelmente, o vetor da ação dramática. Mas não há possibilidade de (nem produtividade para o) diálogo como meio de expressão entre mais de mil intérpretes em cena. Quer dizer, em se tratando de uma peça diretamente vinculada ao contexto material e social dos envolvidos, é o recorte das situações daquele processo social e a dinâmica cênica com que são mostrados que fazem as vezes da elaboração discursiva, subordinada no ato da encenação. Nesse sentido, o *Paterson Pageant* está na contracorrente do drama tradicional em termos temáticos, formais, produtivos, receptivos, enfim; o que vale é a representação de processos sociais, não de questões individuais. Mais do que coletivas, as bases da Grande Greve da Seda foram massivas: aproximadamente vinte e cinco mil pessoas engajadas em lutas diárias sintetizadas em atividades de massa – reuniões e funerais especificamente determinados como sendo *em massa*; demonstrações, piquetes e assim por diante. A concentração de fragmentos da experiência da greve, e sua sistematização enquanto um exemplo da luta de classes, só poderia ser arranjada com fidelidade às estruturas sociais se levasse em conta essas condições. Só então



o significado radical da experiência poderia ser percebido e transmitido.

O primeiro episódio apresenta duas situações. Na primeira delas, intitulada *The Mills Alive – The Workers Dead*, os trabalhadores caminham pela rua (corredor central) em direção às fábricas localizadas no palco. É uma manhã gelada de fevereiro. Vestidos com suas próprias roupas de trabalho, entram em cena em diversas composições: sozinhos, em duplas ou grupos; lendo o jornal, murmurando uma canção ou conversando. Alguns carregam cestas e pacotes contendo o almoço. Ao sinal do início da jornada de trabalho, os operários são engolidos pela indústria de grandes proporções. O barulho do maquinário e as luzes brilhando através das janelas indicam que as fábricas estão vivas – a rua vazia é expressão da morte dos trabalhadores. A cena é interrompida por um ponto de inflexão: o começo da Grande Greve da Seda. Na segunda parte – *The Workers Begin to Think* – os trabalhadores, agora em greve, libertam-se dos muros da fábrica e tomam a rua em tom de alegria: riem, cantam, brincam e gritam “greve!”. Nessa altura, soa *A Marsehesa* e toda a audiência é convidada a se juntar ao canto de revolta. O relato de Grace Potter, uma militante feminista do grupo *Heterodoxy*, que esteve presente na audiência, esclarece muitos aspectos da cena e nos dá uma perspectiva do que foi a recepção do espetáculo no calor do momento:

*First we saw the mill, stretching its black stoves menacingly to the sky. Its windows were lit, its whistles blowing. We watched the still sleepy men, women and children, with their coat collars turned up to keep out the chill of the early morning – it was in February the strike began – we watched them swallowed, on by one, through the mill’s hungry door. Then the unending whirr of iron-hearted machinery began. It seemed to us, waiting out there in the audience, that the machinery was grinding those workers to pieces. We thought of industrial accidents and diseases, of how terrible toil sucked all life, all initiative out of the workers. They were dying, and it was the same all over the world. We held our breath. And then – something happened. The machinery stopped grinding. A faint free cry rises slowly, to deafening hosanas from a thousand throats as the workers rush from the mill. They wave their hands, they shout, they dance, they embrace each other in a social passion that pales individual feeling to nothing. They are a mad mob, glad and beautiful in their madness. They sing the Marseillaise. The strike is on!... here and there, from the balcony, the boxes and the great main floor, the sound of sobbing that was drowned in singing proved that the audience had “got” Paterson. (POTTER, 1913)<sup>22</sup>*

---

<sup>22</sup>POTTER, Grace. Max Eastman’s Two Books. In: *The New Review: A Monthly Review of International Socialism*. New York, September, 1913: Primeiro vimos a fábrica, com suas chaminés negras esticadas ameaçadoramente para o céu. Suas janelas estavam acesas, seus apitos, soando. Vimos os homens, mulheres e crianças, ainda sonolentos, com suas golas de casaco viradas para cima a fim de se protegerem do frio da madrugada – a greve começou em fevereiro. Assistimos aos trabalhadores serem engolidos, um por um, pela porta faminta da fábrica. Então, começou o interminável zunido da maquinaria de ferro. Pareceu-nos, na plateia, que as máquinas estavam moendo aqueles trabalhadores em pedaços. Pensamos em acidentes industriais e em doenças; em como o aquele trabalho terrível usurpou toda a vida, toda a iniciativa dos trabalhadores. Eles estavam morrendo,

A descrição desse episódio suscita algumas considerações sobre o público que atravessam toda a peça. Em primeiro lugar, é preciso salientar que a linha entre palco e plateia, entre intérpretes e espectadores, foi tênue. Além da formação de uma camaradagem fundamentada na solidariedade da classe trabalhadora – elenco e audiência eram constituídos por operários e/ou militantes de Nova Jersey e Nova Iorque –, a participação dos espectadores era ativa: cantavam, vaiavam, aplaudiam, posicionavam-se. O ápice dessa dinâmica está no arranjo de uma das cenas em que os dirigentes *Wobblies* discursam para a grande massa e na qual os intérpretes posicionam-se de costas para a plateia, tornando-a parte da assembleia. Isso significa que tanto o conteúdo quanto a forma de organização da peça exigiam uma recepção dinâmica e, mais do que isso, engajada, o que eleva ainda mais o potencial de coletivização da experiência teatral. Consta que diversos jornalistas, tanto de Paterson como de Nova Iorque, destacaram o aspecto participativo do público no espetáculo. Um crítico da *Solidarity* comentou: “*The audience was frequently as much a part of the pageant as the strikers themselves*” (SOLIDARITY, 1913 apud GOLIN, 1988, p. 167)<sup>23</sup>.

A circunstância inicial do segundo episódio apresenta uma contraposição à situação do primeiro episódio. Se antes as fábricas estavam vivas e os operários mortos, agora ocorre o contrário: os trabalhadores estão vivos, engajados na luta, e a interrupção dos processos de produção resulta na morte das indústrias. Na ausência de iluminação e sons de maquinário, as fábricas parecem espectros monstruosos, como o título indica: *The Mills Dead – The Workers Alive*. Trata-se da manhã seguinte ao início da greve. Os grevistas estão em piquete, cantam as músicas de protesto guiados pela melodia tocada em um violão por um trabalhador italiano. A manifestação pacífica é perturbada por alguns policiais infiltrados que incitam o conflito; manifestantes são espancados com violência e muitos são apreendidos. (Alguns registros mencionam que os grevistas não queriam representar os policiais e que, quando a cena envolvia alguma ação das forças de repressão, os intérpretes pediam desculpas à plateia por a estarem fazendo). Tiros são disparados e Valentino Modestino, que não era grevista nem tecelão, é

---

e era o mesmo em todo o mundo. Sustivemos a respiração. E então – algo aconteceu. A máquina parou de moer. Um brado suave ascendeu até tornar-se um júbilo ensurdecedor, proveniente de mil gargantas, enquanto os trabalhadores saíam correndo da fábrica. Eles balançavam as mãos, gritavam, dançavam, se abraçavam com um fervor coletivo que fazia com que o sentimento individual significasse nada. Eles eram uma multidão exaltada, alegre e bela em sua fúria. Eles cantaram *A Marselhesa*. A greve está em marcha!... aqui e ali, da sacada, dos camarotes e do grande pavimento principal, o som de soluços afogados no canto provou que o público tinha "captado" Paterson.

<sup>23</sup> *Solidarity*, 14 June, 1913, p. 3 apud GOLIN, Steve: *The Fragile Bridge: Paterson Silk Strike, 1913*. Temple University Press, Philadelphia, 1988, p. 167: A audiência era, frequentemente, tão parte do *pageant* quanto os próprios grevistas.

baleado na varanda de sua casa, enquanto estava com um de seus filhos no colo. O corpo do homem morto é carregado até sua casa por alguns e seguido por outros grevistas. Modestino tornou-se um mártir para a greve de Paterson; sua morte tornou-se símbolo das consequências da brutalidade e da injustiça. Sua esposa grávida passou a ser ajudada pelos *Industrial Workers of the World* depois de sua morte e alguns relatos indicam que durante a cena do assassinato a viúva teve uma crise histérica (COSTA, 2001).

No episódio seguinte, *The Funeral of Modestino*, o caixão do homem assassinado é carregado nos ombros de alguns grevistas e conduzido, em cortejo, pelo corredor principal até o palco, onde é posicionado perto do centro. Ao som da ininterrupta *Marcha fúnebre russa*, os trabalhadores formam duas filas e, dois a dois, depositam cravos vermelhos e laços sobre o caixão de Modestino. O tributo, símbolo do sangue trabalhador, forma uma pilha tão alta quanto os grevistas, nesse momento posicionados em semicírculo atrás do caixão. É então que Elizabeth Gurley Flynn, Carlos Tresca e William Haywood bradam a solidariedade e conclamam à continuidade da luta ao reproduzirem os discursos feitos por ocasião do enterro verdadeiro, em Paterson.

Uma reunião em massa é representada no quarto episódio, *Mass Meeting at Haledon*. A cidade de Haledon, nos arredores de Paterson, era o reduto da livre expressão e da segurança para os militantes. Funcionava como uma válvula de segurança para a ação direta, na medida em que proporcionava a manutenção da disciplina grevista sem que houvessem ocorrências de violência. Isso porque o prefeito da cidade, William Brueckman, era socialista e garantia os direitos de expressão, assembleia, manifestação, enfim, dos quais o movimento dependia. Além de certa liberdade para o movimento por motivos ideológicos, o espaço possibilitou encontros verdadeiramente em massa por motivos práticos. Em Paterson as reuniões eram divididas de acordo com os setores da indústria da seda (e.g. tecelões, ajudantes de tinturaria) ou seguindo padrões de gênero e de idade – havia reuniões para as crianças, por exemplo. Tal dinâmica acontecia porque os espaços disponíveis para os encontros eram fechados e não comportavam um grande número de pessoas. Após o início da censura ao livre discurso e da proibição das assembleias em Paterson, os dirigentes do IWW precisavam de estratégias que permitissem a continuidade das circunstâncias de coletivização. Haledon surgiu como solução, mas, em um primeiro momento, as reuniões continuavam a acontecer de modo setorizado, dado o porte dos espaços. Até que a residência de uma família de imigrantes italianos passou a ser utilizada como base. A *Botto House* – o nome provém da família formada por Pietro e Maria Botto – estava localizada em um espaço amplo e plano, contornado por colinas. Ou seja, além de os oradores possuírem uma plataforma elevada para discursarem às massas (a sacada do segundo andar da

casa passou a ser utilizada), o local possuía uma estrutura semelhante à de um anfiteatro, o que beneficiava a acústica do espaço. (A título de curiosidade, vale mencionar que a *Botto House* é, desde 1983, a sede do *American Labor Museum*).

**Figura 3:** Reunião de trabalhadores em Haledon, Nova Jersey, 1913.



Autoria desconhecida. American Labor Museum. Botto House National Landmark, Haledon, NJ. Disponível em:  
< <https://labormuseum.net/> >.

Essas reuniões, acontecidas entre maio e junho, continham o verdadeiro espírito da greve: a grande e múltipla massa cantava as mesmas canções, ouvia os mesmos discursos e era parte da mesma demonstração de solidariedade, coisas que não eram possíveis em encontros divididos. Era nesse contexto que pessoas bilíngues presentes na multidão traduziam os discursos do inglês para o italiano, ídiche, alemão, polonês, holandês, etc., para que a mensagem pudesse se espalhar. O episódio que representou essa circunstância no *Paterson Pageant* sugeriu uma multidão de vinte mil pessoas cantando músicas como *A Marselhesa*, *A Internacional* e a *Bandeira Vermelha* – novamente, com o público sendo convidado a participar. Na imagem abaixo é possível observar o grande número de pessoas presentes na reunião em massa e o ambiente propício ao encontro:

**Figura 4:** Reunião de trabalhadores em Haledon, Nova Jersey, 1913



Autoria desconhecida. American Labor Museum. Botto House National Landmark, Haledon, NJ. Disponível em:  
< <https://labormuseum.net/> >.

Assim como o primeiro episódio, o quinto é dividido em duas partes. A primeira delas, intitulada *May Day*, representa uma demonstração do dia primeiro de maio. A descrição da cena sugere os trabalhadores de Paterson em uma atmosfera de celebração, com bandas tocando, bandeiras ao vento, mulheres e crianças vestidas em vermelho, em comemoração ao dia internacional do trabalho. A segunda parte do episódio – *Sending Away the Children* – representa a partida das crianças que seriam recebidas pelas “mães da greve”. A partida do primeiro grupo, composto por oitenta e cinco crianças, foi planejada para ser realizada no mesmo dia das manifestações de primeiro de maio. A concentração das estratégias de publicização do movimento visava, é claro, atrair as atenções do máximo de pessoas e instituições. A despedida das crianças foi uma das etapas da celebração do dia do trabalho; elas deixaram Paterson durante a manifestação e foram recebidas em Nova Iorque enquanto o desfile comemorativo de proporções ainda maiores também acontecia na Quinta Avenida.

**Figura 5:** A chegada das crianças em Nova Iorque, no desfile do Dia do Trabalho. Nova Iorque, 1913



Autoria desconhecida. Disponível em: < <https://discovernjhistory.org/>>.

Há controvérsias acerca da recepção das crianças em Nova Iorque, posto que suas experiências individuais foram variadas. Enquanto algumas foram acolhidas, outras precisaram prestar serviços para assegurar suas estadias; muitas afirmaram sentir falta do senso de comunidade proporcionado pela greve. Porém, em termos coletivos, e práticos, a estratégia foi produtiva para a greve, na medida em que retirou os mais vulneráveis do olho do furacão, e aliviou, mesmo que por pouco tempo, o problema da fome – eram setecentas pessoas a menos para serem alimentadas. Por falar nessa faixa etária, vale mencionar uma situação importante de protagonismo das crianças, a título de curiosidade: uma greve foi organizada por aquelas que frequentavam a escola para combater os ataques dos professores direcionados a seus pais, a fim de resistirem às tentativas de desmoralização da greve. De volta ao *Pageant*, os discursos esperançosos de Elizabeth Gurley Flynn e Big Bill Haywood fecham o episódio, celebrando as demonstrações de solidariedade do dia revolucionário do trabalho.

O sexto e último episódio do *Paterson Pageant* reproduziu uma das assembleias da greve. Os grevistas caminham pelo corredor central e se posicionam à frente de uma plataforma, estruturada ao fundo do palco, e de costas ao público. A pauta da *Strike Meeting in Turn Hall*, – ou reunião de greve em Turn Hall – é analisar e discutir a jornada de oito horas diárias de trabalho. Novamente, os discursos de Flynn, Carlos Tresca e Haywood, que falou tão vigorosa e verdadeiramente quanto poderia alguém que está engajado de coração na causa, (HAYWOOD, 2015) foram endereçados à grande assembleia. O encerramento do *Pageant* se

deu com todos os presentes em pé, cantando *A Internacional*.

## **2.5 Ecos da insurgência: efeitos, repercussão e esmaecimento do *Pageant* da Greve de Paterson**

As notícias que reportaram a experiência político-teatral do *Pageant of the Paterson Strike*, nos dias que se seguiram ao espetáculo, o fizeram de forma apurada, detalhada e até mesmo simpática aos esforços da tríade grevistas da indústria da seda de Paterson, *Wobblies* e *Villagers*. Em Nova Iorque, o evento foi aclamado como uma produção excepcional e como uma nova forma de arte. Depois do acontecimento sem precedentes na história cultural estadunidense, a imprensa, que geralmente condenava a atuação dos *Industrial Workers of the World* e a sua ênfase na luta de classes, reconheceu que o *Pageant* foi produtivo na disseminação do outro lado da história daquele episódio do antagonismo de classes na Costa Leste dos Estados Unidos. Apesar desse reconhecimento – e da mesma forma como culpavam o IWW pelo controle da greve –, os jornais de Nova Iorque tendiam a creditar o espetáculo unicamente à organização sindical. O uso do IWW enquanto ícone da greve, seja pela imponência do letreiro luminoso na torre do Madison Square Garden na semana que antecedeu o espetáculo, seja pelas referências incluídas na cena – o pôster icônico criado por Robert Edmond Jones, por exemplo, que se tornou emblema da organização –, ou pelo potencial de representatividade e influência que os dirigentes possuíam, pode ter sido um fator para a criação de uma perspectiva unilateral por parte da imprensa. O fato é que, deliberadamente ou não, os jornais foram incapazes de admitir a capacidade do *Pageant* em expressar a potência da articulação operária.

Mas a verdade é que em julho, no mês seguinte ao espetáculo, os fundos de greve estavam ainda mais escassos, enquanto que a fome e a brutalidade da repressão atingiram seus ápices. Àquela altura, aproximadamente mil e trezentos manifestantes haviam sido presos. Do outro lado do conflito, a produção da seda, que deveria ter sido interrompida em virtude da greve, continuava a todo vapor devido à estratégia de transferência da produção para fábricas na Pensilvânia. O ataque aos lucros, portanto, foi minimamente sentido pelos capitalistas; em uma proporção menor do que a esperada pelos grevistas, certamente. Nesse contexto, as companhias passaram a oferecer acordos individuais, resultado definitivamente indesejado para o IWW, que esperava, no mínimo, acordos abrangentes e coerentes a todos os setores da produção. Por conseguinte, se a unidade dos militantes já estava desgastada pelo longo período de luta sem muita perspectiva de vitórias concretas no horizonte, a comunidade da greve foi rompida de vez com as propostas de acordo. A força da coletividade esmaeceu quando os

grevistas foram divididos em mais de trezentas unidades fabris dentro do processo de produção. Exaustos, frente à “união” dos proprietários, e famintos, os trabalhadores foram forçados a retornar ao trabalho, que praticamente continuava o mesmo em comparação a fevereiro, quando greve começou. A instauração dos métodos de aceleração do ritmo da produção continuou, operários *Wobblies* foram demitidos e a própria organização sindical foi descreditada no Leste.

Se em um primeiro momento o *Pageant* foi valorizado até mesmo pela imprensa hegemônica, essa reação positiva arrefeceu quando, com a derrota da greve no final do mês de julho, as contas começaram a chegar. Foi então que a confusão acerca dos objetivos da estratégia começou e jornais burgueses, outras organizações sindicais – como a *American Federation of Labor* – e grupos políticos alternativos (anarquistas e socialistas) passaram a condenar a experiência como falha, por não ter arrecadado fundos, e a acusar os organizadores de embolsarem os supostos lucros. Ainda assim, a perspectiva decisiva que veio a se tornar dominante para o consenso dos historiadores foi o balanço realizado por Flynn. A dirigente *Wobbly*, uma das mais eminentes líderes da greve, contestava a produtividade do *Paterson Pageant* na vitória do conflito, na medida em que seria uma divergência da ação direta e real. De acordo com seu ponto de vista, o *Pageant* teria causado a derrocada da greve, a aliança com a boêmia de Greenwich Village teria sido prejudicial e, de certa forma, o espetáculo teria sido o início do fim. Isso porque ele teria diminuído a atividade grevista, inclusive distraindo os melhores militantes da ação direta; teria arrasado a moral do movimento, uma vez que a esperança era arregimentar mais apoiadores e, conseqüentemente, mais fundos de greve; e teria abalado a solidariedade e o senso de comunidade ao gerar ressentimento entre aqueles grevistas que não puderam participar da peça (GOLIN, 1988).

Uma hipótese alternativa para o entendimento dos efeitos é apresentada por Steve Golin (1988). Segundo o autor, os dirigentes não estavam satisfeitos com o número de piquetes que compunham a principal forma de ação direta da greve mesmo antes dos ensaios para o *Pageant* começarem – a brutalidade das forças repressoras foi um importante fator na diminuição das manifestações. Mas a violência policial e as tentativas de opressão não foram totalmente bem-sucedidas e muitos grevistas continuaram na linha de frente apesar do perigo. Os ensaios e a performance, ao contrário do que sugeriu Flynn, fizeram com que os grevistas concentrassem suas energias para que a radicalidade fosse propalada. Ou seja, para esses militantes, o *Paterson Pageant* não foi uma divergência e muito menos mero entretenimento; ao contrário, intensificou e estendeu a luta. Relatos sugerem que o entusiasmo dos grevistas cresceu justamente devido à formação daquela experiência político-cultural e não existem evidências – para além das memórias de Flynn, que destacou essa possibilidade mesmo antes de as produções começarem



–, de que a ciuemeira existiu. Para Golin (1988), levar as dinâmicas para esse lado seria pressupor certa infantilidade por parte dos militantes. A perspectiva dominante para os outros *Wobblies* e para os *Villagers* engajados na concepção, na produção e na encenação do *Pageant*, era a de que a experiência foi uma grande contribuição para a luta de classes, para a greve e para o teatro.

Para Flynn, o *Paterson Pageant* seria um reflexo das forças materiais, isto é, seria determinado por elas em um movimento unilateral, sendo apenas reprodução, sem capacidade para afetá-las (GOLIN, 1988). Tal entendimento está de acordo com a formulação do modelo tradicional marxista, em que uma estrutura material opera uma relação de determinação sobre uma superestrutura reflexiva, ou seja, trata-se de uma abstração que separa a cultura da sociedade. Raymond Williams é quem melhor ilumina essa reflexão, já na segunda metade do século XX, ao sugerir uma releitura dos termos da proposição. Aliás, é bom lembrar que o materialismo cultural por ele formulado configura-se como uma resposta teórica às modificações na organização social do pós-Segunda Guerra, que possibilitam, ao mesmo tempo em que exigem, novas formulações. Nessa perspectiva, seu projeto intelectual amplia o materialismo histórico dialético na direção de domínios até então pouco explorados, como a cultura: esta, produto, mas também produtora de um modo de vida específico, e não apenas reflexo de uma base socioeconômica (CEVASCO, 2001a).

Sumariamente, para o pensador da cultura britânico, a reavaliação deve começar pelo termo que coloca os conceitos de base e superestrutura em relação, ou seja, “determinar”, que carrega, no mínimo, duas acepções: a de determinação enquanto força externa que prefigura uma atividade e a noção de determinação, pressuposta da experiência da prática social, enquanto fixação de limites e operação de pressões. A segunda acepção, isto é, a noção de determinação como fixação de limites e exercício de pressões, é a que deveria ser aceita em detrimento da primeira – a ideia de uma prefiguração e de um controle de conteúdo –, apesar desta ser, muitas vezes, utilizada implícita ou explicitamente em análises culturais. A noção de “superestrutura”, por sua vez, deve ser compreendida nos termos de práticas culturais relacionadas, nas quais a natureza da reprodução superestrutural não é direta ou predeterminada. Tal ideia está na contramão da noção que pressupõe um conteúdo refletido, reproduzido ou especificamente dependente da base material. Esse termo passou por uma série de reavaliações através do tempo – que vão desde a noção moderna de “mediação” até a de “estruturas homólogas” – mas a noção mais simples, de uma superestrutura como reflexo ou reprodução da realidade da base ainda não foi totalmente abandonada. Já o entendimento da “base” deve levar em conta o processo dinâmico no qual estão envolvidas as atividades sociais e econômicas

reais, repletas de variações e contradições, que, por essa dinamicidade mesma, negam a noção de “base” enquanto uma abstração econômica fixa. Se nas análises sobre a produção capitalista de mercadorias Marx designou as noções de “trabalho produtivo” e de “forças produtivas” a um trabalho primário sobre materiais a fim de produzir mercadorias, em um contexto cultural é importante compreender que “a coisa mais importante que um trabalhador produz é sempre ele mesmo, tanto na condição específica de seu trabalho quanto na ênfase histórica mais ampla dos homens produzindo-se a si mesmos e a sua história” (WILLIAMS, 2011, p. 49). Nesse sentido amplo, entendemos por base a produção e a reprodução da vida real. Assim, algumas forças produtivas sociais, são, desde o início, básicas – não apenas superestruturais e, portanto, secundárias (WILLIAMS, 2011). É este o caso da cultura, examinada pelo materialismo cultural de Raymond Williams “como algo sempre-já social e material em suas raízes” (EAGLETON, 2006, p. 347). Segundo esse método, a cultura é menos um conjunto de monumentos artísticos isolados do que “uma formação material, completa em seus próprios modos de produção, efeitos de poder, relações sociais, públicos identificáveis e formas de pensamento historicamente condicionadas” (EAGLETON, 2006, p. 346).

Seja pelo desenvolvimento do método de análise cultural, seja pelas reflexões sobre cultura, o fato é que o pensamento cultural, conforme Raymond Williams, provê instrumentos para a compreensão de experiências socioculturais, no geral, e dos episódios de Paterson, em particular, especialmente na medida em que ensejam a ressignificação das relações entre a greve e o *Pageant*. Para Williams, o termo “cultura” designa tanto os significados comuns de um modo de vida quanto os processos especiais da descoberta e do esforço criativo, isto é, as artes e o aprendizado (WILLIAMS, 2014, p. 5). A experiência da greve de Paterson foi sentida, realmente, como um modo de vida e, mais do que isso, um modo de vida diferente, um prelúdio para uma realidade transformada: “*Uncertain when they would be ‘going back’, the strikers stopped holding their breath and began to create a new way of life*” (GOLIN, 1988, p. 48)<sup>24</sup>. As atividades da greve, baseadas nas reuniões e manifestações, incentivavam debates e discussões, reafirmavam a união solidária e a comunidade; agiam como mantenedoras do ímpeto revolucionário e eram percebidas como rituais de renovação para aqueles trabalhadores e trabalhadoras explorados e marginalizados mesmo dentro dos movimentos trabalhistas. E um dos aspectos mais interessantes era o grau de consciência radical que os envolvidos no processo possuíam, como explicita o relato de uma jovem grevista: “*We thought we were building a new*

---

<sup>24</sup> Id. Ibid., p. 48: Na incerteza de quando “voltariam”, os grevistas deixaram de segurar seus fôlegos e passaram a criar um novo modo de vida.

*society. It wasn't only hours, it wasn't only an increase in pay. It was changing everything; that's what we felt*" (GOLIN, 1988, P. 71)<sup>25</sup>. Se a greve enquanto modo de vida era um dos pilares da cultura e prenunciava uma realidade transformada, o *Pageant* pode ter se aproximado da outra variante da proposição, que depois seria formalizada teoricamente como a ideia de cultura comum, segundo a qual “os significados de uma forma particular de vida de um povo em um momento [provém] do conjunto de sua experiência comum e de sua complexa articulação coletiva” (WILLIAMS, 2014, p. 53). Nesse mote, Terry Eagleton (2011a) esclarece que a ética de solidariedade e as instituições cooperativas do movimento operário prefiguram uma cultura comum mais inclusiva e destaca que uma cultura só é comum quando feita coletivamente:

Para Williams, uma cultura comum é aquela que é continuamente refeita e redefinida pela prática coletiva de seus membros, e não aquela na qual valores criados pelos poucos são depois assumidos e vividos passivamente pelos muitos. [...] A noção de Williams de uma cultura comum é, assim, inseparável da mudança radical socialista. Ela exige uma ética de responsabilidade comum, plena participação democrática em todos os níveis da vida social, incluindo a produção material, e o acesso igualitário ao processo de criação da cultura. (EAGLETON, 2011a, pp. 168-169)

A ênfase na confluência entre os significados de cultura – como modo de vida e como processo criativo específico – lança luz, entre outros aspectos, à produtividade de uma força social para além de seu caráter reprodutivo. A ideia de cultura comum está localizada na contramão da cultura explícita, dividida e fragmentada, que suprime os significados e valores de grupos específicos ou opera o apagamento e o isolamento de experiências variadas, ao impedir a articulação e a comunicação de significados específicos (WILLIAMS, 2014). Essa oposição à cultura “que temos” é efetiva justamente por ter na comunalidade seu elemento estruturante. Nessa perspectiva, o *Pageant* não foi um desvio da greve. Greve e *Pageant* foram duas instâncias, dialeticamente relacionadas, mobilizadas pela ebulição de uma conjuntura sócio-política específica, de tal modo que não é possível separá-las. A falta de reconhecimento da comunalidade da cultura, ou seja, da confluência, historicamente específica, entre um modo de vida e uma produção teatral – tanto um quanto a outra guiados por perspectivas radicais, em níveis políticos e estéticos –, pode ser um motivo direcionador dos critérios pelos quais essa experiência não aparece na história do teatro moderno dos Estados Unidos, como se o experimento teatral fosse relevante apenas como estratégia de greve – o que, de fato, é

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 71: Nós pensamos que estávamos construindo uma nova sociedade. Não era só sobre horas, sobre aumentos salariais. Era sobre mudar tudo: isso era o que sentíamos.

significativo, mas não exclui a relevância da contrapartida artística.

De fato, o *Pageant* da greve de Paterson em nada tem a ver com produções teatrais (entendidas como) “comuns” – e, ainda mais, comerciais, já que estamos falando do contexto teatral estadunidense. Mas isso não significa que não possua méritos teatrais. Em primeiro lugar, dadas as condições materiais que o ancoravam, o *Paterson Pageant*, estrutura-se por uma perspectiva coletiva que coordena todo o processo, desde seus modos de produção até sua recepção, e que ressignifica, em múltiplos níveis, a função social do teatro. Nessa conjuntura, é parte constituinte e mobilizadora da comunidade, instrumento de propaganda do movimento, arma na luta política e ideológica e meio para a tomada de consciência dos trabalhadores. Além disso, deu expressão a um conteúdo sócio-político urgente, plasmado como uma forma popular, também de intenção coletiva e épica, pois aponta para a história e é perspectivada por seus termos. Tudo isso sintetizado por uma cena de caráter vanguardista, cujo cenário inovador e de grandes proporções corrobora ao anti-ilusionismo, assim como o faz a ruptura entre palco e plateia.

Escrevendo na década de 1960, no prefácio a uma edição de *Ten Days That Shook The World*, de John Reed, John Howard Lawson, dramaturgo e teórico importante para o teatro político estadunidense, argumenta que o *Paterson Pageant* foi um evento notável para a história do teatro radical: a participação do público, as bases que viriam a ser desenvolvidas como a técnica do jornal-vivo, a perspectiva da classe trabalhadora, anteciparam os trabalhos de Maiakóvski e Meyerhold, na União Soviética, de Piscator e de Brecht, na Alemanha, e do teatro político nacional, nos anos 1930. Em vista de tudo isso, Steve Golin (1988) enfatiza a necessidade de olharmos para os dois componentes do processo, isto é, a vivência solidária da greve e a produção criativa, e lembra que um dos pontos fulcrais do experimento político-teatral foi o fato de que as mais modernas técnicas e sensibilidades teatrais foram apropriadas pelos trabalhadores na representação de sua própria história:

*The special thing about the Pageant was that the imagination of hundreds of people in New York and in Paterson came together around the necessity of telling the story of the strike and transformed the telling into a political action. Under the pressure of time and money, they created a new form of art, of class struggle, and of doing history.* (GOLIN, 1988, p. 178)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 178: O mais especial sobre o *Pageant* foi que a imaginação de centenas de pessoas em Nova Iorque e em Paterson se uniram em torno da necessidade de contar a história da greve e transformaram o relato em uma ação política. Sob a pressão do tempo e do dinheiro, eles criaram uma nova forma de arte, de luta de classes e de fazer história.

Como questiona Iná Camargo Costa (2001), mesmo um crítico com simpatias explícitas pelo teatro político, como é o caso de Eric Bentley, não compreenderia um estudo do teatro moderno estadunidense que partisse da experiência do *Paterson Pageant*. De modo mais otimista, Michael Denning (2000), um dos principais nomes dos Estudos Culturais no país, reconhece que durante a década de 1910 houve certo estreitamento de vínculos entre *Wobblies*, militantes e a boêmia artística e intelectual de Greenwich Village. Apesar de reconhecer o *Pageant* como um acontecimento lendário, que engendrou a afinidade entre esferas radicais da política e da cultura norte-americana, e que prenunciou muito do que seria produzido posteriormente, o autor não estabelece vínculos entre esse episódio inicial do teatro político e aqueles que viriam a acontecer nos anos de 1930.

A perspectiva que domina as discussões culturais, inclusive teatrais, nos Estados Unidos, assume que o marco inicial da cultura moderna no país aconteceu com o *Armory Show*, ou melhor, a *International Exhibition of Modern Art*. A exposição, dedicada exclusivamente às artes plásticas, foi o auge de um movimento de busca por inovações temáticas e formais que se adensou nos primeiros anos do século XX. Pensada para ser itinerante – esteve em Chicago e Boston posteriormente –, a mostra foi inaugurada em 17 de fevereiro de 1913 e permaneceu em exibição até 15 de março do mesmo ano, em Nova Iorque. Mil e duzentas obras de artistas europeus e estadunidenses foram exibidas no pavilhão do 69º Regimento da Guarda Nacional – disso decorre o nome “*Armory*”, pelo qual a mostra ficou conhecida. (A título de curiosidade vale a pena mencionar que o Madison Square Garden foi cogitado como local possível para a exposição, mas foi descartado por ser muito grande). Como explica Bastos (1991), “Os modernistas americanos pensaram em organizar uma mostra de arte que revolucionasse o *establishment*, que substituísse conceitos, mas que ao mesmo tempo tivesse resultados práticos, isto é, que vendesse obras” (BASTOS, 1991, p. 88). Além de ser expressão daquele momento de efervescência cultural, o *Armory* objetivava a reiteração de valores nacionais: naquele contexto, “ser estadunidense” significava estar engajado socialmente e estar preocupado com a incorporação de aspectos da vida cotidiana e do homem comum na esfera da arte (BASTOS, 1991). Por este ângulo, os objetivos do *Armory* não diferem tanto das motivações que levaram os artistas e intelectuais de Greenwich Village a se engajarem na vivência da greve e na experiência de produção do *Paterson Pageant*. Essa relação é ainda mais expressiva se considerarmos que exatamente as mesmas pessoas participaram dos dois acontecimentos. Estamos falando de: John Reed, Mabel Dodge, Hutchins Hapgood, Ernst Poole, Robert Edmond Jones, John Sloan, entre outros. Nesse sentido, tanto a exposição, registrada pela história cultural, quanto o *Pageant*, localizado na heterodoxia do teatro moderno estadunidense, não

estão tão distantes como o quer a crítica corrente. No entanto, como esclarece o comentário incisivo de Costa (2001): “Pela diferença de tratamento dos feitos [...], para os historiadores da cultura americana, não são as *pessoas* que contam, o que seria uma promessa de critérios por assim dizer objetivos.” (COSTA, 2001, p. 46).

Ainda assim, as dinâmicas de esvaziamento do *Pageant* não estão localizadas apenas nos planos da crítica e da historiografia. O *Red Scare* foi a mais brutal, extensiva e intensiva perseguição governamental e privada aos grupos à esquerda do espectro político nos Estados Unidos. A entrada do país na Primeira Guerra Mundial, em abril de 1917, e a oposição dos radicais à investida precipitou a vigilância oficial e extraoficial, direcionada à repressão dos movimentos trabalhistas, da imprensa trabalhista ou radical, das instituições sociais e culturais de origem imigrante e outras organizações consideradas dissidentes. Entre as medidas governamentais de perseguição estavam o *The Espionage Act*, promulgado em 1917, que considerava qualquer questionamento ou tentativa de suscitar a desconfiança pública em relação à máquina de guerra nacional como um ato de traição. O *The Sedition Act*, aprovado no ano seguinte, compilou uma série de atividades antes consideradas meramente antipatrióticas como passíveis de punição legal. Outras medidas adicionaram emendas à legislação já existente e estavam direcionadas principalmente a estrangeiros; o objetivo era deportar imigrantes radicais e arranjar precedentes para tornar culpados, por associação, outros imigrantes (BUHLE, 1990).

Ironicamente, a formação dessa legislação tinha como foco os *Industrial Workers of the World*, para os quais a oposição ao capitalismo, no geral, era mais central do que a oposição à guerra, em particular. A aparente histeria da guerra abriu precedentes para uma verdadeira espécie de histeria contra os insurgentes. A partir desse ensejo e tendo o Departamento de Guerra como instrumento, os esforços do capitalismo e do conservadorismo estadunidenses foram compilados e direcionados ao extermínio da influência *Wobbly*. Sedes do IWW foram invadidas pelas forças de segurança nacional; reuniões foram censuradas; membros foram presos sem mandados de prisão; vagões de trem eram revistados em busca de ativistas em migração; indústrias eram patrulhadas para que não houvesse agitação política. O governo federal ordenou a invasão da matriz da organização em Chicago e encorajou ações semelhantes através dos estados em todo o território, bem como patrocinou prisões em larga escala e apoiou longas sentenças aos envolvidos. Nas invasões de sedes, registros da organização, equipamentos e folhetos foram confiscados para servirem de evidências para a criminalização (BUHLE, 1990).

Em 1918, regulamentações autorizando o controle das correspondências, por parte das agências de correio, foram implementadas para impedir a entrega de cartas e publicações a pessoas consideradas subversivas. Isso levou a perseguição a outro nível. Muitos periódicos, especialmente os que circulavam nas áreas rurais e eram dependentes do serviço de correio, encerraram suas atividades; outros adotaram perspectivas mais amenas para se preservarem. Curiosamente, as publicações de vertente sectária, que advogavam por uma divisão do radicalismo, sobreviveram aos esforços da censura. Ao contrário, aquelas organizadas em torno da ação unificada rumo a um objetivo específico – greves, ativismo pacifista – sofreram perseguições mais intensivas. Mas as ações oficiais e extraoficiais de repressão não permaneceram dentro dos limites da legalidade arbitrariamente constituída (BUHLE, 1990).

Para ficar em poucos, mas expressivos exemplos: Frank Little, mineiro e membro do Comitê Executivo do IWW, sofreu linchamento e castração, executados por oficiais “da lei”, e um assistente de Luigi Galleani – imigrante italiano e militante anarquista –, teria, supostamente, pulado da janela para a morte durante um interrogatório. O ápice da demonstração de força por parte do governo federal foi o que ficou conhecido como *The Palmer Raids*, uma operação de 1920, que aliou esforços do Departamento de Justiça, sob o comando de A. Mitchell Palmer, e da divisão “estrangeiros radicais”, do FBI, comandada por J. Edgar Hoover, com o objetivo de executar a prisão de aproximadamente 10 mil pessoas. A operação duvidosa ficou conhecida nos círculos jurídicos justamente por não seguir os procedimentos do devido processo legal; por apresentar razões indiscriminadas pra as prisões; pela brutalidade das ameaças e pela extorsão de confissões. Pelo modo como foi conduzida, levantou suspeitas e reclamações no Congresso e na imprensa. O *The Imigrant Act*, de 1920, foi escrito, em parte, para corrigir algumas falhas na perseguição das vítimas durante os *Palmer Raids*. O ato tornava qualquer estrangeiro punível por possuir materiais “dissidentes” (como livros, textos ou documentos) ou por demonstrar apoio a ideologias tidas como subversivas. No entanto, esse ato extremo raramente foi levado a cabo. Com o fim da guerra e com a derrota de grande parte das iniciativas radicais, a perseguição política esmaeceu, mas não desapareceu. Leis de criminalização do sindicalismo foram promulgadas pelos estados e tinham direcionamentos específicos a depender do que seria entendido localmente como ameaça à produção dos lucros. Nessa toada, os governos estaduais, encorajados pelo governo federal, detinham todas as forças necessárias para a continuação dos padrões de repressão durante a década de 1920 e além (BUHLE, 1990).

Sem menosprezar a potência de destruição do *Red Scare*, que apagou uma série de registros relevantes para a reconstituição do momento de 1913, ainda é possível esboçar a

construção de vínculos entre essa circunstância específica da efervescência radical do início do século XX e outros momentos da cultura política estadunidense. O fato é que o *Paterson Pageant* reverberou imediata e posteriormente, ainda que, na maioria das ocasiões, de forma indireta. De certo modo, foi inspiração para movimentos de longo prazo e influência, como os *Provincetown Players*, e prenunciou questões que seriam motivo de reflexão, teorização e experimentação, no caso das experiências do teatro moderno. Se não existem evidências indicando uma espécie de retomada do episódio, isso não significa que a vivência da greve e da criação de um espetáculo político-teatral não seja parte constituinte da formação política e cultural de agentes importantes da história moderna dos Estados Unidos e que isso não continue a ressoar na atuação política, cultural, intelectual e artística dessas pessoas. Em 1939, Hutchins Hapgood lembrou a circunstância de 1913 e admitiu que, apesar do refluxo do radicalismo, o fluxo do espírito revolucionário continuaria a emanar:

*One may feel a sense of disappointment, after such high hopes, with the results; but if so, it is only because we cannot see the backing and filling of time; the ebbing and flowing; if we could, we would see that the flowing progresses at recurrent periods, and on the whole moves upwards. I mean, of course, in regard to the labor movement. It is a long hard history, and only through the grinding of time can much progress be made. But certainly those of us who lived at that time, and who live now, can feel the change, a change towards the flow of life rather than its ebb. (HAPGOOD, 1972, p. 352)<sup>27</sup>*

É possível que tal experiência tenha permanecido no horizonte – senão no prático, ao menos no horizonte de pensamento – de algumas daquelas pessoas. Steve Golin (1990) destaca que as implicações criativas da greve de Paterson na esquerda estadunidense existiram, mas continuam largamente inexploradas. Algumas indicações podem esboçar tal movimento. John Reed, por exemplo, desejava repetir a experiência do *Pageant*. Em 1916, ele e Grace Potter, que havia assistido ao espetáculo e que escrevera sobre, começaram a desenvolver um projeto que pretendia incentivar a produção de peças pelos trabalhadores de todo o território estadunidense. A intenção era fazer com que trabalhadores de diferentes *backgrounds* pudessem criar peças que expressassem suas lutas locais – as melhores seriam levadas à Nova Iorque para serem encenadas no *May Day*. Reed e Potter até iniciaram a arrecadação de verbas para o

---

<sup>27</sup> HAPGOOD, Hutchins. *A Victorian in the Modern World*. University of Washington Press, Seattle and London, 1972, p. 352: Pode-se sentir uma sensação de desilusão, depois de tantas esperanças, com os resultados; mas se assim for, é apenas porque não podemos ver o compasso do tempo; o refluxo e o fluxo. Se pudéssemos, veríamos que o fluxo progride em períodos recorrentes e, em geral, se projeta para cima. Isto é, claro, no que diz respeito ao movimento trabalhista. É uma longa e árdua história, e somente por meio da moagem do tempo é que o progresso que pode ser feito. Mas, certamente, aqueles de nós que viveram naquela época, e que vivem agora, podem sentir a mudança, uma mudança em direção ao fluxo da vida e não ao seu refluxo.



desenvolvimento da ideia, mas o projeto não foi adiante. Ainda assim, a experiência nunca deixou o horizonte de Reed: quando na Rússia, depois de acompanhar a revolução bolchevique, o *Villager* refletiu sobre a necessidade e sobre o potencial de produtividade que os *pageants* poderiam ter na URSS (GOLIN, 1988).

Se o projeto de Reed e Potter não foi levado a cabo, talvez tenha sido porque a articulação entre um movimento social e a possibilidade de uma prática teatral havia sido interrompida após o colapso dos *Industrial Workers of the World* na Costa Leste. Sem a ponte, o teatro engajado passou a ser aquele produzido de e para artistas e intelectuais radicais. O protótipo desse teatro foi esquematizado, entre outros grupos, pelos *Provincetown Players*, um dos principais dentro do circuito dos *Little Theatres*. Fundado em 1915 na cidade de Provincetown, no Massachussetts – e realocado em Nova Iorque em 1916 –, o grupo era integrado por John Reed, Robert Edmund Jones, Hutchins Hapgood, Neith Boyce, Mabel Dodge, John Sloan, enfim: todos participantes ativos na greve e/ou na produção do *Paterson Pageant*. Os idealizadores dessa nova prática teatral buscavam um discurso livre e um público pensante, que falasse francamente sobre a vida, que fosse mais que mero entretenimento e estivesse na contramão dos objetivos puramente mercadológicos do teatro comercial. George Cram (“Jig”) Cook e Susan Glaspell, alguns dos membros-fundadores do grupo, estavam presentes na apresentação do espetáculo e consideraram que o *Pageant* foi a primeira peça de teatro operário dos Estados Unidos. Para eles, a experiência serviu como um modelo para o que o teatro deveria ser, ou seja, um meio para reconquistar a conexão com a comunidade. O grupo reconheceu que o espetáculo foi algo explosivo, criativo e revolucionário, na medida em que reuniu pessoas de diferentes *backgrounds* (sociais, culturais e políticos) e que não possuía fins comerciais. Essa experiência inspirou a criação de um teatro estadunidense renovado e foi parte integrante do caminho que os fundadores do *Provincetown Players* criariam (MCLAUGHLIN, 2006).

Para além dos ecos engendrados pela reflexão e atuação daqueles que foram parte integrante do processo, episódios posteriores remontam ao *Pageant* na medida em que se organizam em torno de um esforço semelhante de união entre a esquerda política e a produção artística – dinâmica especialmente explícita nos Anos Vermelhos. Mas essa não é a única configuração do teatro politizado, como veremos no próximo capítulo. Mesmo sem objetivos direta e imediatamente vinculados a um movimento social, forma e conteúdo podem ser arranjados de modo a operar críticas incisivas à sociedade, sobretudo em momentos de reação conservadora e de marcha acelerada do capitalismo. De um modo ou de outro, o resgate de um ímpeto semelhante ao dos grevistas, *Wobblies* e *Villagers*, no processo de realização do

*Paterson Pageant*, ou seja, o de apresentar uma alternativa ao discurso oficial, parece ser produtivo. Aparentemente, a potência de algumas experiências do teatro moderno estadunidense só pode ser realmente apreendida à luz de uma abordagem dissidente.

## CAPÍTULO II

### 1 Os Estados Unidos na década de 1920: teatro, sociedade, política e cultura

#### 1.1 A outra via do teatro politizado

Em sua obra *Teatro Vivo*, Elmer Rice (1962) indaga os motivos pelos quais o teatro nos Estados Unidos teria levado cinquenta anos para atingir o mesmo nível do moderno teatro europeu. Os pontos de referência para o autor são a produção da primeira peça realista de Henrik Ibsen, em 1869, *A Liga dos Jovens*, e a produção de *Beyond the Horizon*, de Eugene O'Neill, cinquenta anos depois, em 1919. Em perspectiva semelhante, John Gassner (2003), um dos mais renomados críticos no contexto teatral norte-americano, parte da premissa de que o teatro nos Estados Unidos só atinge a maioria artística na segunda década do século XX, isto é, quando deixa ter fins prioritariamente lucrativos e passa a ter objetivos artísticos (GASSNER, 2003, p. 326). Gassner até admite a existência de um gênero popular de teatro, baseado na atividade das companhias itinerantes, em um período anterior à década de 1920: a atuação desses grupos teria transformado o teatro em uma “indústria de produção de massa”, orientada pelo lucro. Porém, o crítico assume que a dramaturgia estadunidense permaneceu débil até 1920, principalmente se comparada às experiências modernas do teatro europeu, em efervescência desde fins do século XIX. De acordo com Rice (1962), as formulações que esclarecem esse processo são hipotéticas e conjecturais, sobretudo porque exigem a ponderação dos níveis sociais, econômicos e culturais. Tendo isso em consideração, Rice esboça argumentos relevantes que explicam, pelo menos parcialmente, o processo de modernização da dramaturgia e cena nacionais. Assim, sua reflexão acerca dos fatores condicionantes dessa “maioridade atrasada” do teatro é elaborada levando em conta três aspectos do processo social estadunidense entre o final do século XIX e o início do século XX.

A primeira formulação postula que, se é verdade que o país havia se tornado independente economicamente e dispunha de uma posição importante no comércio mundial, no final do século XIX, em decorrência da expansão territorial e do desenvolvimento industrial, também é verdade que política- e culturalmente os Estados Unidos possuíam uma posição periférica em relação aos países centrais, localizados no continente europeu. No entanto,

Em princípios do séc. XX, o panorama cultural apresentou grandes e profundas modificações, resultantes, como sempre, de alterações na situação econômica e social. A última fronteira tinha desaparecido; as estradas de ferro cobriam o continente; por toda parte brotavam jorros, giravam dínamos e as

chaminés das fábricas poluíam o ar. A era das mangas de camisa e macacões estava chegando ao fim. O perfurador de fichas havia suplantado a picareta e a enxada, e a mesa de mogno, equipada com uma fileira de telefones e painel de botões de chamada, tinha substituído o vagão coberto, como símbolo do progresso. (RICE, 1962, p. 145)

Ou seja, ultrapassados os esforços de expansão territorial, de estabelecimento de uma estrutura industrial e de um mercado nacional, as atenções se voltaram ao setor cultural. Mas esse impulso de formação de uma cultura nacional era autocrítico e amplamente baseado em uma insatisfação com o estado dessa cultura mesma. Nesse sentido, o ímpeto de renovação partia daqueles pertencentes às segunda e terceira gerações do pós-Guerra Civil, imbuídas d'

A crença crescente de que, na luta cega pela prosperidade material, os valores culturais tinham sido desprezados, e que não só a situação das artes na América, mas também os padrões e regras de conduta, até então inquestionados, da sociedade pioneira, necessitavam de urgente revisão e reavaliação. (RICE, 1962, p. 147)

Formado o caldo cultural ensejador, motivado tanto a produzir quanto a recepcionar uma ampla quantidade de experimentos artísticos, outro elemento contribuiu para o florescimento das experiências modernas no âmbito teatral, conforme Rice (1962). Trata-se do desenvolvimento da indústria cinematográfica e da popularidade crescente do cinema: nos anos de 1920, os filmes já disputavam público e lucros com o teatro. A produção cinematográfica, destinada ao público de massa, baseava-se em enredos óbvios e convencionais, condição que, alternativamente, criou espaço para as experimentações cênicas e dramatúrgicas no teatro. Além disso, se de um lado o advento do cinema engendrou a formação de um público interessado no experimentalismo teatral, de outro foi um dos motivos para a derrocada do teatro comercial itinerante, que, para mais, dependia dos meios de transporte ferroviários, àquela altura com custos elevados. O declínio do antigo teatro comercial – antes volante, depois estabelecido em Nova Iorque – criou espaço para que grupos concentrados nas práticas artísticas pudessem se desenvolver. Mas é claro que o desejo de renovação teatral não havia despontado apenas nos anos de 1920. Susan Smith (1997, apud BIGSBY & WILMETH, 2007) nota que a *The American Drama Society* e a *The Drama League* foram fundadas em 1909 e 1910, respectivamente. Esta contava com cem mil membros em 1915 e seus objetivos estavam baseados na distribuição de livros e no incentivo de produções teatrais. No mesmo ímpeto, o teatro norte-americano adentrou os muros da academia e passou a integrar os currículos do ensino superior, especialmente por meio do trabalho do professor George Pierce Baker (BIGSBY & WILMETH, 2007). John Gassner (2003) sumariza o novo espírito do tempo que começara a se constituir nos anos 1910:

O encolhido teatro comercial encontrou uma base cosmopolita em New York ao mesmo tempo que era complementado por inúmeros teatros pequenos e universitários. De outro lado, a arte teatral europeia estava dando passos imensos na técnica de encenação e diretores e cenógrafos americanos começaram a abraçar com ardor as concepções artísticas de Reinhardt, Gordon Craig e Appia. [...] Percy MacKaye, seguindo as pegadas do pai, tentou interessar comunidades em procissões e espetáculos. “Teatrinhos” brotaram como cogumelos onde quer que se encontrasse um pequeno grupo de amadores e um outro grupo, só um pouco mais numeroso, de patronos. O grande corpo de cidadãos americanos iria talvez abandonar a mentalidade do dólar; isto é, se fossem apoquentados por tempo suficiente com a sátira boêmia, pois os jovens americanos do Greenwich Village e de locais tributários haviam descoberto o jogo europeu de açar os cães contra a burguesia. (GASSNER, 2003, p. 339)

O autor reconhece que, entre os acontecimentos artístico-culturais que faziam “o pulso bater mais rápido” (GASSNER, 2003, p. 338), estavam os relatos de viajantes às capitais europeias, o *47 Workshop Theatre* do professor George Pierce Baker, o *Armory Show* e as experiências de encenação, iluminação e cenografia de artistas como Robert Edmund Jones e Lee Simonson. O clímax do movimento teria acontecido no Greenwich Village, entre os anos 1914 e 1915. Foi o período de estabelecimento dos *Provincetown Players*, que criaram uma espécie de *Théâtre Libre* no Village, e dos *Washington Square Players*, cujo exercício era baseado em encenações de peças em um ato originais e do qual participaram entusiastas como Robert Edmond Jones e Lee Simonson. Em 1919, depois da guerra, parte deste grupo fundou o *Theatre Guild*, um dos mais duráveis “teatros de arte” estadunidenses, responsável por empreender montagens tanto de dramaturgos nacionais, tais como Eugene O’Neill, Elmer Rice e Sidney Howard, quanto de dramaturgos europeus como August Strindberg, Ernst Toller e Georg Kaiser.

A propósito, a participação dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial foi um ponto de inflexão para a sociedade estadunidense e, por consequência, para o teatro. Elmer Rice entende o condicionamento do conflito sobre o teatro em duas frentes. A primeira delas, de ordem ideológica, relaciona-se ao ímpeto de afirmação do poder e da identidade nacionais, expressos não só na ação material, mas também nas artes: “Tinha chegado o momento de afirmar-se o poder criador da América; a guerra acelerou o processo” (RICE, 1962, p. 150). Em segundo lugar, Rice destaca que a dizimação da juventude europeia – e de homens de teatro em potencial – foi muito mais expressiva do que as baixas sofridas pelas forças norte-americanas, que se juntaram ao conflito tardiamente. Portanto, se durante décadas o palco estadunidense foi ocupado por peças inglesas, francesas e alemãs, esse fornecimento, por assim dizer, caiu quando muitos dos autores europeus estavam envolvidos em alguma forma de atividade bélica.

Antes de prosseguirmos com as reflexões, uma digressão sobre a perspectiva dos autores e sobre o lugar desse teatro do qual estamos tratando se faz necessária. A referência sumária às linhas de raciocínio elaboradas tanto por Elmer Rice, em seu *Teatro Vivo* (o capítulo mencionado é intitulado ‘O Drama Americano Atinge a Maioridade’), quanto por John Gassner, em seu capítulo sobre o teatro estadunidense no *Mestres do Teatro II*, possui alguns motivos analíticos que ultrapassam o objetivo bibliográfico. As obras mencionadas são duas referências de peso sobre o teatro norte-americano no Brasil, basicamente porque são algumas das poucas que estão traduzidas. A primeira delas interessa mais diretamente na medida em que foi escrita pelo dramaturgo cuja peça é o cerne deste capítulo, *The Adding Machine*, e em que é amplamente baseada na experiência do autor na instituição teatral. A segunda interessa porque é de autoria de um dos teóricos mais importantes do teatro, no geral, e do teatro estadunidense em particular, conhecido inclusive nos círculos do teatro moderno brasileiro por sua mentoria à Augusto Boal, durante a viagem do brasileiro às terras norte-americanas, já na década de 1950. Pois bem: para além das críticas, reflexões e esclarecimentos – sem dúvida alguma, fundamentais para a compreensão do teatro nos Estados Unidos – importa-nos apreender o movimento de construção das perspectivas críticas.

Como discutimos no primeiro capítulo deste estudo, a corrente oficial pretere a importância de diversas experiências importantes, no mínimo, para a formação dos entusiastas do círculo cultural. Não foi por acaso que ressaltamos eventos e nomes – citados por um, por outro, ou por ambos –, que estão diretamente relacionados ao momento de 1913, a partir do qual perspectivamos nossa análise sobre o teatro moderno estadunidense. A obliteração ou o tratamento superficial de experiências socialmente engajadas é clara – como nos avisa Costa (2001) – à exemplo da menção de Gassner a MacKaye: os objetivos do *pageant-master* ultrapassavam o despontar do interesse da comunidade e buscavam, entre outras coisas, uma resignificação da função do teatro em uma comunidade. O destaque ao *Armory Show*, feito por ambos os autores especialistas em teatro exemplifica a eleição de uma exposição de *artes plásticas* em detrimento de um acontecimento *teatral* acontecido no mesmo ano, concebido e produzido pelas mesmas pessoas. Por falar em pessoas, o não-reconhecimento de experiências constitutivas da formação política e do repertório artístico e cultural, não é diferente. O destaque a nomes como Robert Edmond Jones e Lee Simonson é proposital. Como sabemos, o primeiro foi o cenógrafo do *Paterson Pageant* e o segundo foi o cenógrafo de *The Adding Machine*. Se é verdade que os dois foram parte integrante de grupos orientados pelas dinâmicas dos *Little Theatres*, que contribuíram para a modernização do teatro nacional, também é verdade que estavam presentes nos espaços de confluência entre arte e política no Greenwich Village, a

exemplo dos salões de Mabel Dodge.

De fato, a crítica que se debruça sobre o “teatro auxiliar” nos Estados Unidos, para utilizar o termo cunhado por Rice (1962) ao designar um teatro que se diferencia em composição, objetivos e importância do teatro comercial – apesar de, às vezes, funcionar dentro da estrutura deste –, falha em abranger um processo amplo e complexo, que não está restrito às instituições teatrais. É inegável que os autores que compõem este breve recorte realizam reflexões contundentes, que mobilizam esferas econômicas e históricas determinantes para o funcionamento de um tipo de teatro oficializado, e, por isso mesmo, iluminam as relações entre o teatro e a sociedade estadunidenses. Mas a cultura e o teatro extraoficiais, aquelas experiências radicais, amadoras, ensejadas por imigrantes que são parte da classe operária, isso não é percebido como determinante. Esta breve digressão não pretende deslegitimar o trabalho crítico de autores como Rice, Gassner e outros. A ideia é recobrar o outro lado da história, geralmente suprimido, apesar de fundamental, para que experiências do teatro político estadunidense sejam ressignificadas e, mais do que isso, interligadas. Digamos que o objetivo é de complementação, não de negação, visto que temos a referência da história heterodoxa.

Feita a ressalva de que devemos ter em mente o lado suprimido da história mesmo – ou principalmente – quando acompanhamos a corrente oficial, é necessário especificar que estamos tratando de um projeto de renovação teatral direcionado, baseado na atuação de intelectuais e artistas com experiência diversa. Mesmo possuindo bases radicais – isso se considerarmos a tendência radicalizada da cultura nos primeiros anos do século XX –, é lido como parte dos circuitos oficiais, na medida em que funciona dentro de uma estrutura profissional e no interior do mercado, apesar de não necessariamente se orientar exclusivamente pelo lucro das bilheterias – como o faz o teatro comercial da Broadway, por exemplo. Por sinal, os anos que vão de 1900 à 1928 foram palco não só da formação da Broadway como núcleo da produção teatral, como também da expansão de suas casas de espetáculo de grandes proporções. O repertório desse teatro era baseado em sucessos do teatro europeu e nos musicais caracteristicamente norte-americanos. Tendo no lucro de bilheterias seu objetivo primordial, esse teatro organizado sob a égide do comercialismo e de acordo com dinâmicas como a do *star system* rejeitava, sistematicamente, a dramaturgia moderna de autores como Henrik Ibsen e Anton Tchekhov, assim como tinha pouco ou nenhum interesse nos dramaturgos nacionais cujos trabalhos começavam e continuavam a despontar nas duas décadas iniciais do século XX (COSTA, 2001). Nesse sentido, como assevera Rice (1962), a subordinação ao controle dos negócios é um fato central para o teatro nos Estados Unidos e constitui um dos problemas mais espinhosos – e fundamentais – a serem ponderados por qualquer estudante de teatro.

Elmer Rice (1962) assinala a dificuldade dos grupos do teatro auxiliar em se tornarem independentes economicamente, ou seja, enquanto componentes de um sistema mais amplo, só podiam sobreviver quando adotavam os métodos de negócios do teatro comercial. E esse esquema é diversificado, apesar de inescapável, a longo prazo, dentro do sistema capitalista, já que o teatro estadunidense:

sempre foi, em primeiro lugar, um empreendimento comercial. As várias organizações sem fins lucrativos [...] desempenharam certamente um papel importante no desenvolvimento do teatro, e no progresso do drama, mas não deve ser esquecido que, quase sem exceção, essas organizações ou foram obrigadas a dissolver-se por falta de fundos ou tiveram de adotar práticas do teatro comercial. (RICE, 1962, p. 195)

Alguns grupos, por exemplo, dependiam de patrocínios – *Neighborhood Playhouse* (1915) e o *Civic Repertory Theatre* (1926) –, outros acataram, posteriormente, os pressupostos mercadológicos, como no caso do *Theatre Guild*. Outros, ainda, sobreviviam pelo sacrifício dos integrantes, que trabalhavam de graça, aceitavam salários mais baixos e contribuía para a continuação das atividades realizando doações provenientes de outros trabalhos. É o caso tanto dos pioneiros *Washington Square Players* e *Provincetown Players* quanto de grupos posteriores, mas ainda fervorosamente articulados, como o *Theatre Union* e o *Group Theatre* – atuantes nos anos 1930. O balanço de Harold Clurman, um dos diretores do *Group Theatre*, ao tratar desse teatro que funciona “com um pé no teatro comercial e o outro fora” (RICE, 1962, p. 175), é sintético:

O defeito básico na nossa atividade era que, enquanto tentávamos manter um verdadeiro teatro sob o ponto de vista artístico, prosseguíamos economicamente numa base de teatro de negócio. Os nossos meios e os nossos fins estavam em contradição fundamental. (CLURMAN, s/d. apud RICE, 1962, p. 175)

No entanto, essa situação anômala e contraditória (RICE, 1962, p. 109) não impede o efervescer de um experimentalismo teatral em termos dramaturgicos, cênicos e sociais. É verdade que os modos de organização e produção, os objetivos e mesmo o público desse teatro eram diferentes se comparados à experiência do *Paterson Pageant*, nosso ponto de partida. Mas esta experiência havia sido pontual: foi um ponto de inflexão para a cultura dos anos iniciais do século XX, mas aconteceu fora das instituições teatrais oficiais que, por sinal, estavam por se constituir – algumas, com certa influência deste episódio local, inclusive, além do influxo das matrizes culturais europeias. Esse teatro, à diferença do prévio, não estava mais diretamente vinculado a um movimento social, por exemplo. Porém, isso não refreava sua construção sob o signo da consciência e crítica sociais, muito menos o impossibilitava de se imiscuir em questões sócio-políticas candentes, por meio de construções inovadoras em termos de dramaturgias,



modos de produção teatral, cenas e maneiras de se pensar a função do teatro em sociedade.

O ícone desse impulso, iniciado ainda na década de 1910, se deu pelos *Little Theatres*, dinâmica teatral alternativa, que conciliava dois aspectos, um de ordem material e outro de ordem estética, organizados em uma relação de mútua determinação: a afirmação de um novo paradigma estético e a asserção da continência financeira, na contramão do comercialismo. Ou seja, a escala reduzida desse modelo de fazer teatral – espaços pequenos, frequentemente vinculados ao amadorismo, montagens de peças curtas – garantia a possibilidade de experimentalismo. Vale lembrar que peças em um ato eram definitivamente não-lucrativas para a Broadway, circuito no qual o teatral era sinônimo de elaboração, ao contrário desse novo teatro, que não desejava alcançar amplas audiências. As peças de caráter social e os trabalhos experimentais atraíam agentes que, por seu turno, eram magnetizados pelo e para o teatro como uma extensão de seus comprometimentos sociais, políticos e estéticos (BIGSBY & WILMETH, 2007). Costa (2001) dirá que foi essa a geração produtora de uma reflexão sobre teatro digna deste nome.

Se, por um lado, alguns grupos começaram e terminaram suas carreiras antes da Primeira Guerra Mundial, ou seja, “antes do surto do novo drama americano” (RICE, 1962, p. 162), a retomada e o adensamento dessa vitalidade teatral na década de 1920 estava diretamente relacionada ao modo como a sociedade norte-americana se organizava naquele momento posterior à Guerra. Como assevera Gassner (2003), a efervescência teatral

Era inerente à grande era de expansão americana, e só podia encontrar estímulo adequado quando a nação se encontrou, ente 1918 e 1929, na privilegiada posição de credora do mundo e seus cidadãos esperavam do futuro ilimitado progresso material. Quer aceitasse tal desenvolvimento ou se indignasse com ele, o dramaturgo partilhou de sua energia e o exibiu em seu trabalho. (GASSNER, 2003, p. 327)

Antes de prosseguirmos a discussão sobre o teatro, vejamos algumas das controvérsias patentes, na década de 1920, que ganhariam expressão pelas produções artísticas da época.

## **1.2 A Primeira Guerra Mundial escancara as contradições: uma sociedade conservadora nos costumes e liberal na economia**

A entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial foi controversa, engendrou uma série de transformações econômicas, sociais e políticas e explicitou contradições latentes. Apesar das pressões bilaterais exercidas por intervencionistas, de um lado, e pacifistas, do outro, o governo do presidente reeleito à época, Woodrow Wilson, buscava uma justificativa, para a intervenção estadunidense no conflito mundial, que conciliasse a opinião pública. Para

Wilson, os Estados Unidos não possuiriam objetivos materiais para serem conquistados na Guerra, mas a nação americana deveria se comprometer em fazer dessa circunstância um veículo para a construção de uma nova ordem mundial, sintetizada em uma futura Liga das Nações, e baseada nos mesmos ideais progressistas, de democracia e liberdade, que mobilizaram a sociedade alguns anos antes. Todavia, o idealismo progressista do presidente democrata não condizia com a experiência social da guerra nos Estados Unidos (BRINKLEY, 2000).

Como discutimos no capítulo anterior, a Grande Guerra abriu precedentes para a supressão de movimentos operários e para a perseguição de imigrantes e militantes de esquerda, considerados traidores da pátria por serem contrários à entrada do país na guerra (na verdade, sabemos que o pacifismo era “temido” justamente por ser associado ao radicalismo). Se dois dos grandes acontecimentos do fim da década de 1910, a Guerra e a Revolução Russa, escancararam esquemas repressivos estruturais dos Estados Unidos, ou seja, proveram o pretexto para livrar o país das ameaças do radicalismo – as preocupações em relação ao comunismo aumentaram ainda mais com a formação da Internacional Comunista (Comintern), em 1919 –, com o fim da guerra, a atmosfera de intolerância apenas se adensou.

O clímax da opressão, e a prova de que os ecos do *Red Scare* continuaram a ressoar através da década de 1920, pode ser demonstrado pela condenação à morte em cadeira elétrica dos imigrantes italianos Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, em agosto de 1927. Acusados, em maio de 1920, de homicídio seguido por roubo, os dois imigrantes declaradamente inocentes e anarquistas convictos – fator determinante, para a opinião pública, na presunção da culpa –, foram enquadrados em um caso construído sobre as bases da xenofobia, da intolerância política e desenhado para exterminar potenciais resistências ao *status quo*. Durante os aproximados sete anos, entre a primeira condenação e a morte de Sacco e Vanzetti, diversas tentativas foram realizadas, por parte de militantes e advogados, para que recursos fossem aceitos e novos julgamentos fossem marcados. Inclusive, Fred H. Moore, advogado socialista que colaborou em muitas defesas de membros do *Industrial Workers of the World*, incluindo o caso Ettore Giovanitti (Greve de Lawrence, 1912), desenvolveu um papel bastante ativo nesse caso, por indicação de Carlos Tresca, já nos anos 1920. Mesmo com a confissão de um dos assaltantes verdadeiros e com fortes evidências de que o crime estaria relacionado a uma gangue, o destino de Sacco e Vanzetti permaneceu sendo a cadeira elétrica, o que aponta para motivos que ultrapassam os “crimes”. Os dois homens eram reconhecidos pelas autoridades de Massachusetts como militantes anarquistas engajados em greves, agitação política e propaganda antiguerra, o que indica que o caso teria sido mais uma estratégia, junto àquelas

operadas pelas autoridades federais e militares, na supressão do movimento anarquista italiano. A condenação dos militantes teria sido a última ação do *Red Scare* na década de 20 (D'ATILLIO, 1990) e teria escancarado toda a anatomia da sociedade norte-americana, com suas classes, profissões e visões de mundo interrelacionadas. Teria, também, explicitado questões fundamentais sobre o sistema político e social norte-americanos, como assinalou Edmond Wilson (1975, p. 389). A execução, que se tornou conhecida inclusive internacionalmente, foi um ponto de inflexão para aquela sociedade, cujo ideal de democracia passaria a ser questionado:

*Sacco and Vanzetti were executed on August 23, 1927, a date that became a watershed in twentieth-century American history. It became the last of a long train of events that had driven any sense of utopian vision out of American life. The workings of American democracy now seemed to many Americans as flawed and unjust as many of the older societies of the world, no longer embodying any bright ideal, but once again serving the interests of the rich and the powerful.* (D'ATTILIO, 1990, p. 669)<sup>28</sup>

Para além das dinâmicas de perseguição e extermínio das ameaças ao jeito americano de se viver, as preocupações nacionais estavam direcionadas às políticas internas no imediato pós-guerra, ao contrário do que propunha Wilson com seus ideais de integração internacional democrática. Vale lembrar que o presidente idealizava um acordo democrático no pós-guerra baseado na perspectiva de uma nova ordem global, esta conhecida como Internacionalismo Wilsoniano, segundo Brinkley (2000). Como explica Eric Hobsbawn (1995), a globalização da economia estagnara no período entre guerras. Exemplo disso é a autossuficiência econômica alcançada por uma das maiores economias do mundo, a norte-americana, que, aliás, nunca dependera exclusivamente do mercado externo: “Cada Estado agora fazia o mais possível para proteger suas economias de ameaças externas, ou seja, de uma economia mundial que estava visivelmente em apuros.” (HOBSBAWN, 1995, p. 93).

A Primeira Guerra Mundial de fato impulsionou a economia estadunidense, principalmente na medida em que o país se tornou o arsenal dos Aliados. No entanto, o momento imediatamente posterior à guerra foi marcado por instabilidades devido às transformações sociais que explicam, ao menos em parte, a austeridade econômica e o recrudescimento do conservadorismo. Se é possível afirmar que o *boom* dos anos da guerra

---

<sup>28</sup> D'ATTILIO, Robert. Sacco-Vanzetti Case. In: BUHLE et. al. (Editors) *Encyclopedia of the American Left*. New York: Garland Publishing Inc., 1990, p. 669: Sacco e Vanzetti foram executados em 23 de agosto de 1927, data que se tornou um divisor de águas na história norte-americana do século XX. Esse evento tornou-se o último, de um longo processo de acontecimentos, que afastou qualquer senso de utopia da vida estadunidense. O funcionamento da democracia americana parecia agora, para muitos norte-americanos, tão falho e injusto quanto muitas das sociedades mais antigas do Velho Mundo – não mais encarnando qualquer ideal brilhante, porém, mais uma vez, servindo aos interesses dos ricos e dos poderosos.

ainda repercutia, deve-se levar em conta que este vinha acompanhado de alta na inflação resultante do abandono abrupto do controle de preços da época do conflito mundial. Tudo isso acontecia à medida que o país se esforçava para a reconversão econômica. Quer dizer, veteranos de guerra retornavam à força de trabalho, a inflação galopante, de 1919, liquidou a modesta melhoria salarial que os trabalhadores alcançaram durante o conflito e demandas comuns, como a diminuição da jornada de trabalho, ainda continuavam em cena. Nesse cenário, os proprietários dos meios de produção se valiam do armistício para rescindir os benefícios que foram forçados a conceder para os trabalhadores nos anos de 1917 e 1918 – notavelmente, o reconhecimento de sindicatos. Tais dinâmicas culminaram em uma alta de greves no ano de 1919. De acordo com Alan Brinkley (2000), mais de três mil e seiscentas greves aconteceram, envolvendo quatro milhões de trabalhadores: a maior delas, nas indústrias de aço de várias cidades do Meio Oeste, contou com 350.000 operários lutando por oito horas diárias de trabalho e pelo reconhecimento sindical. Entretanto,

As aspirações por reformas econômicas e sociais foram abaladas na contraofensiva das empresas, governos e judiciário depois da derrota da explosão sindical de 1919. A classe empresarial e muitos políticos utilizaram a retórica patriótica de democracia e liberdade industrial para exigir relações de trabalho nas indústrias livres da “coerção” sindical. (PURDY, 2020, p. 200)

As tensões sociais decorrentes da instabilidade econômica, da agitação trabalhista e da intensidade do antirradicalismo tornaram-se patentes nas eleições presidenciais de 1920. Enquanto o foco de Woodrow Wilson estava direcionado à construção de uma ordem mundial internacionalista, o candidato do Partido Republicano, Warren Harding, um senador de Ohio, oferecia uma vaga promessa de retorno à “normalidade”. Harding venceu e, a partir desse momento, os governos republicanos ocuparam o cargo presidencial até o início dos anos 1930. O foco das estratégias do governo federal, caracterizado pela retomada de posições econômicas abertamente favoráveis ao livre mercado e, por isso, contrárias à regulação estatal, estava direcionado à adaptação das políticas públicas para incentivar os negócios e as indústrias a operarem com o máximo de eficiência e produtividade (BRINKLEY, 2000). Após a recessão de 1921-22, a expansão econômica foi praticamente ininterrupta – e a persistência das desigualdades, ou mesmo o aprofundamento delas, também. Os tempos haviam mudado:

Depois da derrota da agenda progressista, os anos 1920 viram um crescimento econômico e a retomada do conservadorismo na sociedade, nas políticas e na cultura. Nessa “nova era” as grandes corporações recuperaram a direção da economia com a ajuda dos governos que, abruptamente, abandonaram reformas, marginalizaram movimentos sociais e instituíram novas restrições contra trabalhadores, mulheres, negros e imigrantes. Porém, a economia robusta acendeu a esperança da população de compartilhar dos novos padrões de consumo, lazer e cultura de massa. (PURDY, 2020, p. 200)

A Nova Era, como é chamada a década de 1920 por críticos contemporâneos, ficou conhecida como o momento no qual os Estados Unidos se tornaram uma nação moderna. É comumente lembrada como um período de afluência, conservadorismo e frivolidade cultural. Os *Roaring Twenties* foram anos de transformações sociais, econômicas e políticas; de crescimento econômico e de novas formas de organização desta mesma economia, principalmente devido à introdução de novas tecnologias. Um momento de remodelação da cultura popular, de expressão da sociedade urbana, industrial e orientada pelo consumo (BRINKLEY, 2000). Aliás, a capacidade de consumir tornou-se o principal direito de cidadania: apesar de a sociedade de consumo só ter se realizado plenamente no segundo pós-guerra, a ideia da liberdade associada ao consumo substituiu a ideia da liberdade como motivo para a luta empenhada na transformação das relações de trabalho, vigente na década anterior (PURDY, 2020). Alan Brinkley (2000) explica que, apesar do crescimento econômico notável – ou, talvez, em decorrência do próprio crescimento e das consequentes concentração de riquezas e distribuição desigual de renda –, mais de dois terços da população estadunidense sobrevivia com o mínimo necessário; metade desse número estava na, ou abaixo da, linha da pobreza.

Nesse processo, a organização da classe operária foi minada em diversos níveis. Alguns proprietários – dentre os quais, talvez o mais notável seja Henry Ford – desarticularam a agitação trabalhista ao adotarem estratégias paternalistas que vieram a tornar-se conhecidas como *welfare capitalism* – ou capitalismo de ‘bem-estar’. Entre as medidas de abafamento da luta trabalhista estavam o encurtamento da jornada de trabalho, os aumentos salariais e a concessão de férias pagas. Outras demandas que porventura surgissem poderiam ser expressas por meio dos sindicatos organizados pelas e no interior das próprias empresas. Tais dinâmicas duraram enquanto as indústrias prosperaram; o cenário foi alterado quando todo o sistema colapsou ao fim da década. Mas a maioria dos trabalhadores permaneceu fora dos círculos do *welfare capitalism*, com salários muito abaixo dos níveis do crescimento econômico (BRINKLEY, 2000) – uma família da classe trabalhadora, por exemplo, só poderia sobreviver se a maioria dos membros trabalhasse.

As organizações trabalhistas tradicionais, como a AFL, continuavam a, programaticamente, ‘falhar’ na articulação classista. A conservadora *American Federation of Labor* ainda se organizava de acordo com as divisões da especialização da mão-de-obra e buscava conciliações com os proprietários. Ainda assim, a organização do proletariado era desafiada, sobretudo, pelo esforço das corporações: depois da efervescência trabalhista de 1919,

os proprietários disseminaram a doutrina de que o sindicalismo era subversivo e que um elemento fundamental para um capitalismo ‘democrático’ era a proteção da indústria livre e aberta, na qual nenhum trabalhador poderia ser ‘forçado’ a filiar-se a um sindicato. (BRINKLEY, 2000). Essa mobilização ficou conhecida como “O Plano Americano” e provia o pretexto para a intimidação e demissão de ativistas sindicais. O número de membros filiados a sindicatos caiu de 5 milhões, em 1920, para 3 milhões, em 1929, e as organizações sobreviventes precisaram assinar contratos de concessões com os empregadores (PURDY, 2020).

Na mesma conjuntura, mas em outro setor da sociedade, a cultura urbana e orientada pelo consumo fez com que os estadunidenses da classe média em ascensão vivessem e percebessem suas vidas de formas semelhantes, justamente devido à formação de uma sociedade de consumo, na qual um número crescente de pessoas passou a ser capaz de bancar mais do que o necessário para se viver e o fazia por prazer ou conveniência. Essas dinâmicas emergentes eram condicionadas especialmente pela indústria publicitária, cujo amadurecimento se deu nessa década, a partir da consolidação de novos veículos de comunicação, como o rádio, por exemplo. Mais do que informar, a propaganda buscava identificar produtos a estilos de vida. Nesse mote, o estudo sociológico intitulado *Middletown* e conduzido por Helen Lynd e Robert Lynd, em 1929, demonstra como uma cidade de médio porte, como Muncie, localizada no estado de Indiana, teria se convertido à cultura do consumo na década de 1920 (BRINKLEY, 2000), sobretudo por meio da influência da propaganda e das novas opções comerciais de lazer. Em suma, o consumo havia suplantado a política e se tornado a prioridade da preocupação pública (PURDY, 2020).

No entanto, se de um lado funcionavam estratégias de valorização da modernidade, do progresso tecnológico, do contexto urbano e do consumo, de outro ganhavam forças movimentos de retomada de culturas tradicionais, provincianas e conservadoras. Exemplo destas é o movimento antialcoólico, que proibiu a produção, a venda e o consumo de bebidas alcólicas, iniciado em janeiro de 1920 e largamente apoiado – ao menos, no início – pela classe média “progressista”. A maioria de seus defensores, no entanto, eram provenientes do meio rural e protestantes e a proibição do álcool, associado à cidade moderna e a imigrantes católicos, representava o esforço de um grupo social arcaico para defender noções tradicionais e fundamentalistas de moralidade, a fim de assegurar uma dominância eminentemente perdida. Gatilho para a consolidação do crime organizado, o movimento durou até 1933, já no período da Grande Depressão (BRINKLEY, 2000).

Assim como a *Prohibition*, o chauvinismo ganhou nova força nos Estados Unidos, nos

anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, principalmente pelo suporte da classe média. No pós-guerra, quando a imigração passou a ser associada ao radicalismo, o sentimento de restrição e segregacionismo cresceu. O símbolo desse nativismo protestante e provinciano foi representado pela *Ku Klux Klan*<sup>29</sup>, ressuscitada em 1915. A origem dessa organização terrorista remonta ao fim da Guerra Civil Americana, em 1865. Neste momento, a vitória dos estados abolicionistas, do Norte, sobre os confederados, do Sul, e a consequente abolição da escravatura alguns meses após o fim do conflito, engendrou uma série de “ameaças” direcionadas aos donos das *plantations*: entre elas, a perda de força de trabalho e o receio de que afro-americanos reivindicassem direitos civis – vale lembrar que dos nove milhões de habitantes nos estados do Sul, na época, quatro milhões eram ex-escravizados. No mesmo ano, veteranos confederados, de ascendência escocesa, formaram uma sociedade secreta em Pulaski, no Tennessee, e a denominaram *Ku Klux Klan*<sup>30</sup>. Após a formação, as primeiras aparições da “ordem fraterna”<sup>7</sup> em Pulaski foram pacíficas, mas logo começaram as ameaças e intimidações. Seus membros vestiam-se com fantasias elaboradas e tentavam pregar peças e assustar pessoas; acreditavam que os ex-escravizados eram supersticiosos a ponto de reconhecerem as figuras como fantasmas – dos confederados, em busca de vingança –, por isso, mudavam suas vozes, emitiam ruídos de animais, ou seja, faziam performances com a violência.

Pouco a pouco, irmandades semelhantes passaram a emergir no Sul, ainda no século XIX, momento em que agiam como organizações paramilitares articuladas no controle do povo negro. Apesar de existirem focos de resistência, linchamentos e assassinatos continuavam gerando uma onda de intimidação generalizada – a abolição fora levada a cabo, mas a subordinação dos afro-americanos continuava. O pico dessa violência crescente, no qual membros eram recrutados para a organização, ocorreu no período eleitoral de 1868, quando mil assassinatos aconteceram em meras quatro semanas. Os alvos foram eleitores afro-americanos e o objetivo era a desativação política dessas pessoas. Ainda nesse período, a aprovação de leis no Congresso, visando o desmantelamento do chamado “Império Invisível”, e a consequente repressão dos criminosos e a proteção de eleitores negros, empreendidas pelo exército federal, ainda alocado no Sul, culminaram no abafamento da *Klan*, oficialmente ‘destruída’ em 1872. No entanto, os supremacistas brancos já haviam estabelecido seu poder – na polícia, nos

---

<sup>29</sup> Cf. *KU Klux Klan*, uma história americana. Direção de David Korn-Brzoza. França: ARTE France e ROCHE PRODUCTIONS, 2019. Streaming (104 min).

<sup>30</sup> Para alguns, o nome remete ao som de uma espingarda sendo engatilhada. Porém, a teoria mais aceita, quanto à escolha do nome da organização, entende que “*Ku Klux*” é uma derivação da palavra grega para “círculo”, isto é, “*kuklos*”: seus fundadores eram educados em grego e latim e marcavam seu grau de escolaridade com frequência, utilizando palavras e frases provenientes das línguas clássicas. A palavra “*Klan*” remonta aos clãs da tradição escocesa.

tribunais –, de modo que os valores da organização se espalharam por vários grupos sociais.

O estopim do renascimento da *Ku Klux Klan* no século XX, mais especificamente no ano de 1915, se deu pela estreia do filme *O Nascimento de uma Nação*, de D. W. Griffith. O filme é uma adaptação de um romance, *The Clansman: A Historical Romance of the Ku Klux Klan*, de Thomas Dixon Jr., que tivera uma adaptação teatral em 1905, mesmo ano de sua publicação. O longa-metragem remete à Guerra Civil e à Reconstrução do Sul após o fim do conflito e é considerado inovador do ponto de vista cinematográfico: a iluminação, a atuação, as músicas e as cenas de batalha colaboraram para que o filme fosse reconhecido como o primeiro sucesso de Hollywood (*blockbuster*), sendo assistido por mais de cinquenta milhões de espectadores. A película apresenta uma imagem justificada e romantizada da *Klan*, cujos membros defenderiam a moralidade e a feminilidade das mulheres brancas da ameaça constante, posta por homens negros (atores brancos, em *black-face*), representados como selvagens, sequestradores e estupradores. A potência do filme de Griffith foi tanta que, além de despertar a curiosidade pela organização “morta” – então vista como um grupo heroico, restaurador da ordem e da honra – criou a imagem da KKK que geralmente conhecemos, isto é, a dos membros vestindo túnicas brancas e capuzes pontudos. Mais do que isso, a ficção narrativa – que contempla batalhas da Guerra Civil e o assassinato de Abraham Lincoln, por exemplo –, criada para transmitir a ideia de autenticidade histórica, passou a ser realmente reconhecida como verdade. Tornou-se narrativa “oficial”, de tal modo que foi o primeiro filme a ser exibido na Casa Branca para um presidente em exercício, o democrata Woodrow Wilson – curiosamente sulista e dependente dos votos dessa região.

Não tardou para que a *Klan* se restabelecesse, em uma nova fase, por intermédio de William Simmons, autoproclamado imperador, que organizou rituais e cerimônias secretas, escreveu o *Kloran*, o código de honra dos membros da *Klan*, e anunciou o renascimento da organização na imprensa, no momento em que o filme de Griffith fazia sucesso. Aliás, o filme passou a ser utilizado como forma de propaganda e de recrutamento, sob “patrocínio” da KKK, que o exibia em cidades pequenas e cobrava ingressos. Nesse outro momento, um dos aspectos “renovados” da seita era o seu caráter extremamente lucrativo: como num negócio, Simmons contratou especialistas em marketing para enriquecer a *Klan*, criou produtos e promovia o aluguel de túnicas. Tudo isso, além do esquema de pirâmide, criado para que os membros embolsassem uma porcentagem da taxa de iniciação dos novos recrutas e tivessem, por assim dizer, um incentivo para aumentar o número de seus associados.

Nessa configuração, a *Ku Klux Klan* adentra a década de 1920 como uma organização poderosa e milionária, com aproximadamente quatro milhões de membros, um número



significativo considerando seu cerne xenófobo e segregacionista (seus integrantes deveriam ser nascidos nos Estados Unidos, brancos e protestantes). Numa sociedade em transformação, que recebeu diversas ondas de imigração, a KKK renovou seus preceitos, tornando-se, além de racista: anti-imigrante, anticomunista, antisemita e anticatólica. Nessa toada, o aumento vertiginoso de seus integrantes configurava uma resposta, de uma parte considerável da sociedade, às mudanças socioculturais. Acontece que a *Klan* se distanciou de sua condição criminosa, conquistada no século passado, e articulou um novo estatuto de respeitabilidade, em consonância ao conservadorismo da época. Ser parte da organização garantia um certo *status* e provia oportunidades de *networking*; em agosto de 1925, por exemplo, quarenta mil membros desfilaram orgulhosamente na Avenida Pennsylvania, a mais famosa via pública da capital norte-americana. Durante a década, o Império “Visível” elegeu mais de 100 representantes políticos, entre governadores, senadores e deputados. Isso significa que a *Klan* funcionava como um grupo político legítimo, poderoso e influente. Um exemplo de sua força política foi a aprovação de lei de cotas de imigração, em 1924, que restringia a entrada de imigrantes no país e favorecia populações brancas, do Norte Europeu, sobretudo provenientes do Reino Unido e dos países germânicos. Esse sistema, planejado pela *Ku Klux Klan*, operou nos Estados Unidos até 1965. Há quem diga que a *Klan* foi o maior movimento social da década de 1920 nos Estados Unidos. Seu alcance atingiu o ambiente cultural da década, de modo que a organização produzia sua própria música, a ser veiculada em suas próprias estações de rádio; detinha jornais; contava com grupos para adolescentes; desenvolvia produtos; financiava a escrita de peças e a produção de filmes em sua homenagem; organizava piqueniques, bailes, concertos; possuía modelos próprios para cerimônias como batizados, casamentos e funerais. Ou seja, tratava-se de um modo de vida produtor de sentidos, valores, imagens, enfim, que reverberava concretamente.

Porém, a pátina de respeitabilidade não foi capaz de esconder a criminalidade por muito tempo. Com o fim da década, escândalos escancararam contradições latentes e enfraqueceram o movimento. O principal deles, a tortura, o estupro e o assassinato da assistente de D. C. Stephenson, o “Dragão de Indiana”, cometidos por ele mesmo. Líder de mais de cem mil membros, o crime de Stephenson contradiz a noção de respeito e defesa da feminilidade branca, um dos pilares sobre os quais a segunda fase da *Klan* foi construída, no século XX, aproveitando o ensejo do filme de Griffith. Tornou-se cada vez mais patente que os líderes da *Ku Klux Klan* raramente cumpriam com os valores morais defendidos pela organização – consumiam bebida alcóolica, ao mesmo tempo em que defendiam a Lei Seca, por exemplo. O Império continuou a ruir com as delações de Stephenson após sua condenação à prisão perpétua. Pouco a pouco, uma conscientização pública começou a ser delineada, reconhecendo que a *Klan* não tinha nada

de heroica ou patriótica, apesar de a preocupação moral parecer superior do que a humana ou criminal, já que a violência aparentemente não assustava a sociedade americana tanto assim. Ademais, a Grande Depressão é um dos eventos históricos que contribuem para o seu fim: o enfraquecimento material de seus membros corta o recebimento de mensalidades e, apesar de terem se aliado, temporariamente, a um partido pró-nazista, em 1939, a *Klan* desaparece da vida pública norte-americana quando da entrada do país na Segunda Guerra Mundial, em dezembro de 1941. O acerto de contas com esse passado, no entanto, ainda não foi completado, como demonstra a história.

### **1.3 Digressão pelo romance *Babbitt*, de Sinclair Lewis, e a representação de traços típicos da classe média estadunidense**

A indicação sumária de algumas das principais linhas de força tensionadas nos Estados Unidos dos anos 1920 pretende evidenciar a guinada brusca, simultaneamente operada e experimentada por aquela sociedade de uma década à outra. As circunstâncias histórica, econômica, política e social passaram de um progressismo relativamente generalizado, nos anos 1910, às dinâmicas do capitalismo *laissez-faire*, ao isolacionismo (HERR, 2014), ao conservadorismo e ao segregacionismo – contradição sintetizada no esquema “conservador nos costumes, liberal na economia”. Uma das expressões literárias mais agudas desse estado de coisas está dada nos romances *Main Street* e *Babbitt*, escritos por Sinclair Lewis e publicados em 1920 e 1922, respectivamente. De acordo com Elmer Rice (1962), essas obras reagem ao provincialismo e convencionalismo, tipicamente norte-americanos, e aos costumes de uma sociedade orientada pelo consumo, além de manifestar o semi barbarismo da mentalidade dos negócios estadunidense.

A elaboração de um personagem como George F. Babbitt, o protagonista homônimo representativo de uma classe média ‘virtuosa’, defensora de uma moral elevada apenas no discurso, já que advoga por valores que não pratica, a exemplo da caracterização “Babbitt era virtuoso. Defendia, sem a praticar, a proibição do álcool.” (LEWIS, 1964, p. 107), sintetiza elementos enfáticos daquela materialidade social, na mesma medida em que expressa temas conjunturais prementes em chave crítica, graças ao tom altamente irônico e satírico com o qual o narrador articula as frívolas peripécias de Babbitt – que carrega, em si, tanto um senso de importância quanto uma volubilidade risível. O método de trabalho de Lewis, isto é, o estudo sistemático de uma camada social, permite a expressão de estigmas de uma classe média estadunidense cujos homens de negócios, medianos, patinam no mundo comercial de uma

cidade de média importância nacional (Zenith). O disfarce da realidade operado pela neblina ideológica é exemplificado pelo descompasso entre o que Babbitt pensa que é e o que realmente é: homem de negócios bem-sucedido, que tem ‘visão’, provedor de uma família, proprietário de casa e automóvel, defensor da moral e dos bons costumes vs homem que faz negócios duvidosos, em sua maioria enganando e tirando proveito de outras pessoas, e que não suporta a própria família; sua casa, padronizada, não é um lar, apenas um amontoado de objetos deslocados e impessoais, e seu cultuado automóvel dispense tanto esforço para funcionar que a praticidade da locomoção motorizada passa a ser questionada. Em suma, George Babbitt não é o indivíduo livre, autônomo, realizado, apesar de crer que o é. Sua irritabilidade e descontentamento recorrentes, a nível não-consciente, colocam tal certeza em xeque, mas não a ponto de o personagem atingir uma consciência plena acerca de sua condição.

O romance, mais do que formular a evolução de um personagem através das situações cotidianas que percorre, realiza um ajuntamento sistemático de circunstâncias que, reunidas, apresentam um painel da sociedade burguesa nos Estados Unidos: a política conservadora, a defesa do liberalismo, a vida dos clubes de relacionamento, as associações do comércio e a estrutura das classes sociais (SCHORER, 1964). No entanto, o enfoque direcionado a uma camada social específica não impede que a obra de Sinclair Lewis ultrapasse o limite de classe e aborde com ética e responsabilidade sociopolíticas outras esferas da sociedade norte-americana, vítimas desse estado de coisas. Em uma passagem, o narrador comenta que, enquanto aproximadamente trezentas e cinquenta mil pessoas comuns dormiam “Num pardieiro, além dos trilhos da estrada de ferro, um moço que passara seis meses a procurar trabalho abriu o tubo de gás e matou-se com sua mulher.” (LEWIS, 1964, p. 161).

Citemos, então, outras passagens, a título de curiosidade e elucidação, que não só vão ao encontro das indicações sobre o processo histórico-social estadunidense, na medida em que o organizam esteticamente, como também são interessantes justamente porque expressam comportamentos típicos de parte daquela sociedade – além de serem incrivelmente atuais. Em uma conversa entre Babbitt e um vizinho muito estimado, de posição social destacada, sobre os rumos desejáveis do país, em que os personagens manifestam a preocupação com as políticas internas e com o crescimento econômico, Howard Littlefield, o vizinho, diz: “No meu parecer o que este país precisa é, em primeiro lugar e acima de tudo, de uma administração sábia dos seus negócios, conduzida com espírito comercial. O que nós necessitamos é... de um governo prático e positivo.” (LEWIS, 1964, p. 89). Mas George Babbitt não possui critérios para falar, com autoridade, sobre assuntos prementes: suas crenças religiosas são determinadas pelos ministros da Igreja Presbiteriana; são os senadores do Partido Republicano quem decidem o

que ele deve pensar sobre o desarmamento, as tarifas aduaneiras e a Alemanha; e são as grandes empresas de publicidade que regulam toda a sua vida exterior – aquilo que Babbitt julga ser a sua individualidade. Por sinal, o consumo das “mercadorias-padrão”, provas de excelência social e motivos da alegria, paixão e sabedoria, é a solução para o sentimento de descontentamento mais ou menos constante incrustado no personagem (LEWIS, 1964, p. 155). Isso porque, no bárbaro século XX norte-americano, um automóvel era quase como um título nobiliárquico na afirmação do grau social de uma família (LEWIS, 1964, p. 135).

Noutras duas passagens, o personagem demonstra sua preocupação com o “socialismo iminente”. Ao conversar com sua filha, que deseja fazer caridade, Babbitt assevera:

A primeira coisa que terás de compreender é que toda essa fita de instituições de beneficência e recreativas não é, neste mundo de Deus, mais que uma porta aberta ao socialismo. Quanto mais depressa um homem compreender que ninguém está disposto a mimá-lo, nem lhe vai dar comida de graça e mais todas essas aulas gratuitas e guloseimas para os seus garotos, mas que lhe será preciso ganhar tudo isso com o suor do seu rosto, tanto mais depressa ele porá a mão na ferramenta para produzir, produzir, produzir! (LEWIS, 1964, p. 81)

Por último, a opinião de Babbitt sobre a sindicalização dos trabalhadores é quase um manifesto pelo Plano Americano:

Uma boa associação operária tem o seu valor, porque evita que se formem os sindicatos radicais, que destruiriam a propriedade. Entretanto não se devia obrigar ninguém a fazer parte dessas associações, todos os agitadores trabalhistas que procuram inscrever os homens nelas à força deviam ser enforcados. Cá entre nós, para dizer a verdade, não devia existir nenhuma associação dessa espécie. E, como esse é o melhor meio de combatê-las, todo homem de negócios devia pertencer a uma associação de patrões e à Câmara de Comércio. A união faz a força. Portanto, todo animal egoísta que não entra para a Câmara do Comércio devia ser obrigado a isso. (LEWIS, 1964, p. 107)

Por esse prisma, George Babbitt condensa alguns dos traços mais típicos e contraditórios da classe média, estadunidense ou não – se quiséssemos esboçar paralelos, há muito do comportamento da elite e da classe média brasileiras do século XXI também. A personagem tem a convicção de que possui conhecimento e experiência para tratar dos mais importantes assuntos nacionais – desde que econômicos, pois o resto não importa – quando, na verdade, apenas patina em qualquer coisa que discute, sendo um reproduzidor eficaz da ideologia dominante. Acredita e defende falácias, como a da meritocracia, potencialmente ameaçada pelas políticas públicas de bem-estar e seguridade social que, além de ‘exterminarem’ a força de vontade do trabalhador – que só deveria produzir, produzir e produzir –, seriam caminhos para o socialismo. Para Babbitt, o sucesso só depende do esforço; quem não aprende a nadar conforme a maré, acaba engolido por ela. Quanto à união de classe, esta só é desejável quando estabelecida entre homens de negócio – aqui, sim, residiria a força. Sindicatos adequados são

aqueles que previnem o radicalismo: afinal, os radicais advogam pela destruição da propriedade – o mais hediondo crime em uma sociedade liberal.

A retomada de um dos romances mais aguçados de Sinclair Lewis busca apresentar apenas um exemplo da competência analítica, crítica e sintética da produção artístico-cultural da década de 1920. A reação à modernidade e, conseqüentemente, ao contexto urbano das grandes cidades, à industrialização e ao consumo emanava de grupos defensores de modos de vida arcaicos, orientados por ideais nacionalistas, como comentamos sumariamente. No entanto, do lado oposto do espectro, operava uma resistência contundente, em chave crítica, e direcionada ao cerne, isto é, às estruturas, de todas aquelas dinâmicas vigentes e mais imediatamente percebidas, como é o caso do consumo e do ritmo acelerado das metrópoles. O teatro, é claro, fez coro a esse ímpeto. Voltemos a ele, portanto, que é o que nos interessa mais diretamente.

## **2 “*the subject matter compels the form*”: expressionismo e processo social estadunidense em *The Adding Machine*, de Elmer Rice**

O teatro moderno enraizado na Europa do fim do século XIX, que floresceu nos Estados Unidos a partir da década de 1910, por meio dos *Little Theatres* e, enfatizemos, de uma experiência como o *Pageant of the Paterson Strike Pageant*, passou a estabelecer, cada vez mais direcionada- e conscientemente, mediações entre a dramaturgia, a cena e as complexidades político-sociais estadunidenses. Christopher Herr (2014) nota que grande parte das peças políticas escritas durante os anos 1920 lidavam, em alguma medida, com assuntos relacionados ao sistema capitalista e ao mundo dos negócios e isso se dava, sobretudo, à marcha acelerada do capitalismo naquela sociedade, depois da breve recessão do imediato pós-guerra. Dentre as peças anticapitalistas – havia, em oposição, aquelas favoráveis ao estado de coisas, ecoando, entre outros elementos, princípios do *Red Scare* –, destacam-se as formuladas por dramaturgos de reputação crescente, como é o caso de John Howard Lawson e Elmer Rice. Essas são especialmente notáveis na medida em que antecipam, ou melhor, explicitam contradições e crises que se tornariam patentes com a Quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque ao final da década, em 1929, e a conseqüente crise do capital que perduraria pelos próximos anos.

### **2.1 Tópicos sobre a dramaturgia de Elmer Rice, o dramaturgo fora do lugar**

O trabalho de criação dramaturgical de Elmer Rice é extenso e variado. Em

aproximadamente cinquenta anos de atuação – sua primeira peça montada, *On Trial*, é de 1914, enquanto que sua última produção aconteceu em 1963 –, o dramaturgo escreveu mais de cinquenta peças, empregando diferentes técnicas e gêneros, elaborando farsas, comédias, peças naturalistas, expressionistas e muitas outras (PALMIERI, 1980). Além das peças, Rice escreveu contos, novelas, roteiros, uma autobiografia e o já referenciado livro, *Teatro Vivo*, publicado em 1960, nos Estados Unidos, e em 1962, no Brasil, pela Editora Fundo de Cultura – aliás, é a única obra do autor traduzida e publicada por aqui. A propósito, vale a pena retomar o balanço feito pela professora Maria Sílvia Betti, sobre o livro, que demonstra a amplitude das reflexões teatrais e materiais de Rice. Ele é notável pela

capacidade de síntese e de crítica de Rice ao abordar aspectos relacionados tanto à dinâmica cultural que caracterizava os Estados Unidos, como à estrutura material de produção implicada nas diferentes frentes de trabalho e concepções cênicas. Rice examina e problematiza o papel desempenhado pela arte teatral no contexto estadunidense, em que o teatro havia se organizado, desde o seu nascedouro, como empreendimento comercial por excelência. Não escapam às suas considerações aspectos como os custos de produção envolvidos, a natureza das relações estabelecidas com as matrizes culturais europeias, o tardio florescimento de uma dramaturgia norte-americana e o surgimento e os esforços de sobrevivência de grupos experimentais e independentes. (BETTI, s/d., p. 5)

No plano artístico, a versatilidade de Rice é quase única no cenário norte-americano, como aponta Rabkin (1964): a maioria dos dramaturgos trabalha novas formas, mas se move “logicamente” dentre elas, isto é, do realismo ao simbolismo, por exemplo. Mas Rice não trabalha numa constante – o que pode até dificultar a construção de uma avaliação crítica de seu trabalho, segundo o autor (RABKIN, 1964). Por sinal, a análise da atuação de Elmer Rice se torna ainda mais complexa se considerarmos que o seu teatro foi, em sua maioria, veiculado por intermédio do teatro comercial, cujas dinâmicas o dramaturgo reprova, mas são difíceis de burlar – ao custo da sobrevivência artística, é necessário funcionar no interior desse sistema, a menos que uma transformação abrangente da realidade aconteça.

Enquanto homem de teatro, Elmer Rice também produziu e/ou dirigiu algumas de suas peças, tais como *Street Scene* (1929) – vencedora do Prêmio Pulitzer –, *We, the People* (1933) e *Judgement Day* (1934). Também foi membro, durante trinta anos, do conselho da A.C.L.U. (*American Civil Liberties Union*) e diretor do *Federal Theatre Project* em Nova Iorque – cargo ao qual renunciou quando a primeira peça produzida pela divisão de *Living Newspaper* do projeto, *Ethiopia*, que denunciava a invasão deste país pelas tropas de Mussolini, foi censurada (MALOSSO, 2012). No entanto, apesar das longas e importantes carreira artística e atuação social, pesquisas acadêmicas sólidas e críticas proveitosas sobre o autor são escassas no

contexto norte-americano, como nota Anthony Palmieri (1980) – o que pode repercutir em outros lugares. Vale lembrar que em 1999 a Companhia Ocamorana, de São Paulo, realizou a montagem de *The Adding Machine* no Brasil, ao perceber a atualidade da peça em tratar do desemprego resultante da introdução de novos modos de produção. Não obstante relevância de Rice para alguns grupos específicos, Iná Camargo Costa (2001) constatou uma certa indisposição generalizada sobre suas peças, ao realizar um levantamento sobre sua fortuna crítica no país de origem, isto é,

Esquematizando bastante: do lado mais conservador, fica bem claro o mal estar diante da constatação de suas simpatias de tipo esquerdista e, à esquerda, nota-se uma espécie de cobrança de posições mais firmes, ou programáticas. (COSTA, 2001, p. 62)

Uma circunstância sintética, e esclarecedora, sobre a objeção da crítica em relação a Elmer Rice pode ser observada na recepção de uma de suas peças, *We, the People*, encenada na Broadway em 1933. Ao analisarem a peça, críticos marxistas “*were angry because Rice was so near to their official position in denouncing the Depression, and yet so far from it in his liberal solution.*”<sup>31</sup> (HIMELSTEIN, 1963, p. 187). Quer dizer, apesar de sensível às crises, Rice demonstraria certa confusão de objetivos ao tentar encontrar alternativas ao sistema capitalista fora do espectro do marxismo. Seu erro fatal, segundo outro crítico, teria sido sua insistência em ser um mero liberal (HIMELSTEIN, 1963). A resistência dos comunistas à peça de Rice foi ainda mais aguda. Para eles, o dramaturgo era mais que um homem confuso, era potencialmente perigoso, na medida em que roubava algumas das questões sociais que, para o Partido, eram diretrizes para a ação política direta. Em suma, Elmer Rice teria uma grande capacidade de percepção das estruturas socioeconômicas e respectivas condições de exploração, porém falhava em oferecer sugestões revolucionárias para os problemas.

Do outro lado do espectro, críticos acusaram *We, the People* de falhar esteticamente como obra crítica; de não ter criatividade para conquistar um público que não se preocupa com questões sociais; de propaganda explicativa do desespero dos privilegiados; de fracassar enquanto peça radical, enfim (COSTA, 2001). Entretanto, o que ambos os lados negligenciaram são os méritos formais da peça de Rice que, de acordo com Iná Camargo Costa, seria “uma provável homenagem involuntária ao *Paterson Pageant*.” (COSTA, 2001, p. 70). Ainda de acordo com Costa (2001), a identificação da peça de Rice com a forma do *pageant* foi feita por Malcolm Goldstein (1974); porém, o paralelo é estabelecido de forma negativa, por assim

---

<sup>31</sup> HIMELSTEIN, Morgan Y. *Drama Was a Weapon: The Left-Wing Theatre in New York 1929-1941*. Rutgers University Press: New Brunswick and New Jersey, 1963, p. 187: estavam zangados, porque Rice estava tão perto de sua posição oficial ao denunciar a Depressão, e, ainda assim, tão longe dela em sua solução liberal.

dizer, na medida em que o teórico entende que a forma do *pageant* seria um recurso que serviria para dispensar o aprofundamento psicológico dos personagens.

A peça, formulada em vinte cenas e com mais de quarenta personagens, possui três famílias como foco: os Davis, uma família de trabalhadores; os Collins, pequenos agricultores; e os Drew, banqueiros, industriais, pertencentes à classe dominante. Os três núcleos familiares e de classe são articulados pelo casal Helen Davis, professora primária, e Albert Collins, funcionário do banco dos Drew. O fato de o enfoque ser dirigido, em um primeiro plano, às famílias – o que, por extensão, pressuporia um âmbito privado que está na esfera do drama burguês – não esgota o potencial épico da peça, na medida em que os personagens dos núcleos explorados têm suas ações travadas por motivos que apontam para condições socioeconômicas, que escapam à esfera individual, por exemplo a impossibilidade do casamento entre o casal Helen e Bert, devido às dificuldades financeiras. A história da família Davis é “*told against a kaleidoscopic background that shows the industrialist, the banker, the university president, the United States Senator, the high-court judge tacitly united in an alliance for the preservation of the status quo*” (RICE, 1963, p. 328)<sup>32</sup>. Nesse sentido, Rice constrói um painel das múltiplas instâncias de injustiça social, que abrangem, além das questões de discriminação racial e religiosa, tópicos como a repressão da liberdade de expressão na universidade, a brutalidade policial, a deportação injustificada de imigrantes, entre outros (GOLDSTEIN, 1974). A deterioração da situação econômica da família Davis – Allen precisa largar os estudos na faculdade e passa a trabalhar como carregador de carvão; seu pai, William, é demitido e fica paraplégico ao ser ferido em um protesto contra a fábrica em que trabalhava – é contraposta pela manutenção da classe dominante, que articula uma campanha presidencial, na qual tanto o proprietário da fábrica em que Davis trabalhava quanto o banqueiro Drew, estão envolvidos. Por fim, Allen Davis, ativista desde os tempos da faculdade, é acusado de matar um policial durante uma manifestação política e é condenado à morte. A cena final representa um ato público em defesa de Davis: o último discurso conclama a audiência a “limpar e arrumar o país para fazer dele um lugar decente onde o povo possa viver.” (COSTA, 2001, p. 71). Como observa Costa (2001), a última cena de *We, the People* mobiliza o mesmo procedimento do Paterson *Pageant* vinte anos antes: a mistura entre elenco e plateia, para que, no mínimo formalmente, esta seja parte da manifestação, como numa espécie de teatro fórum. Sobre essa

---

<sup>32</sup> RICE, Elmer. *Minority Report: An Autobiography*. Simon and Schuster: New York, 1963, p. 328: contada sobre um plano de fundo que mostra o industrialista, o banqueiro, o reitor da universidade, o senador dos Estados Unidos, o juiz da suprema corte tacitamente unidos em uma aliança para a preservação do *status quo*.



estratégia, é relevante destacar que Clifford Odets, dois anos depois de Rice e vinte e dois depois do *Pageant*, também adota o público como parte da assembleia em *Waiting for Lefty*, quando, ao final da peça, todos gritam “greve!”.

Se, de um lado, a recusa por parte de uma crítica mais conservadora é quase óbvia ou, ao menos, esperada, a exigência de um posicionamento mais firme por parte da esquerda, talvez orientado, prioritariamente, pela materialidade das coisas, ou então por políticas partidárias, pode ser uma resistência a um tipo de politização peculiar e engendrada por Rice, cujo ímpeto emana de bases literárias e cuja consciência sociopolítica se dá mais pelas vias da mimetização, enquanto redução estrutural do real, do que pela análise direta dos planos histórico e político. Em seu livro de memórias, *Minority Report: An Autobiography* (1963), Rice admite:

*Indeed, what convinced me of the evils of the capitalist system and its concomitant institutions was literature rather than economics: the plays of Ibsen (particularly Pillars of Society and An Enemy of the People), Hauptmann, Galsworthy, Gorki, Brieux; the novels of Dickens, Charles Reade, Zola, Upton Sinclair, Frank Norris. The exposures of the inequities, cruelties, hypocrisies and corruptness of the existing social order persuaded me of the need for revolutionary changes in human institutions and attitudes, and won me over to what may generically be called socialism. (RICE, 1963, p. 137)<sup>33</sup>*

Por ora, parece-nos que Elmer Rice, pensador e fazedor do teatro por excelência, reconhece as operações dos processos históricos e sociais ao mergulhar nas obras de arte e perceber, na precipitação formal e na manifestação do conteúdo, o mundo incrustado nelas. Se arriscarmos o esboço de paralelos, é possível enxergar uma espécie de alinhamento entre essa recusa por parte da esquerda em relação ao trabalho teatral ‘isento’ de Elmer Rice – pois não conclama a ação política diretamente, como o faria uma peça de teatro agitprop, por exemplo – e o balanço que se tornou dominante, feito por Elizabeth Gurley Flynn, a respeito do *Paterson Pageant*, sobre a falta de potencial revolucionário concreto do acontecimento político-teatral de 1913. Guardadas as devidas proporções dos momentos históricos, circunstâncias sócio-políticas, especificidades e objetivos das produções teatrais, a percepção de que a arte está apartada da realidade – e não influi nela – é aparentemente generalizada (até mesmo) no lado esquerdo do espectro. Na contramão desse entendimento, tanto lá quanto aqui, agora e antes, o

---

<sup>33</sup> Ibid., p. 137: Na verdade, o que me convenceu dos males do sistema capitalista e de suas respectivas instituições foi a literatura e não a economia: as peças de Ibsen (particularmente *Pilares da Sociedade e Um Inimigo do Povo*), Hauptmann, Galsworthy, Gorki, Brieux; os romances de Dickens, Charles Reade, Zola, Upton Sinclair, Frank Norris. As exposições das injustiças, crueldades, hipocrisias e corrupção da ordem social existente me persuadiram da necessidade de mudanças revolucionárias nas instituições e atitudes humanas, e me conquistaram para o que genericamente pode ser chamado de socialismo.

objetivo talvez seja enfatizar a força conscientizadora e transformadora da cultura e, em especial, do teatro.

Elmer Rice fez do palco plataforma para promover transformações dramáticas, cênicas, políticas e sociais, ao ponto de Costa (2001) sugerir que o dramaturgo teria o potencial para produzir uma revolução na dramaturgia americana (COSTA, 2001, p. 63). Esse apontamento já apresentaria motivo suficiente para o interesse na obra de Rice, não fosse a constatação de que existe uma certa indisposição crítica em relação à maioria de suas peças – que as torna ainda mais interessantes. O dramaturgo demonstrou ampla consciência formal desde o início de sua carreira, à exemplo da produção de uma de suas primeiras peças *On Trial*, nos palcos da Broadway, em agosto de 1914 – a peça foi a primeira montagem profissional de Rice, mas não a primeira a ser escrita (PALMIERI, 1980). O título já indica tratar-se de uma situação de julgamento, fator que, por si só, opera uma ruptura com os parâmetros dramáticos de construção dramática, na medida em que, além de se orientar pelos acontecimentos do passado, não do presente imediato, pressupõe a apresentação de diversas perspectivas sobre a mesma circunstância – por meio dos depoimentos –, o que desmonta o caráter absoluto do drama – seja pela implosão da ação (narra-se, mais do que faz-se) aqui-agora (o presente torna-se secundário), seja pelo destaque, no plano da forma, de que a própria perspectivação dos eventos é parcial.

*On Trial* é constituída por um prólogo, que antecipa as principais linhas de força do crime a serem desmontadas no decorrer do julgamento, três atos e um epílogo. Na alternância entre presente e passado, conhecemos as etapas de dois crimes, homicídio e roubo, inicialmente associados, mas separados ao final da peça. Isto, porque o réu cometeu assassinato, mas não o roubo do dinheiro que, por sinal, era resultante de uma dívida paga por ele mesmo para a vítima. O roubo foi cometido pelo secretário do homem assassinado. O júri, composto por ‘respeitáveis’ homens de negócios, absolve o réu quando descobre que o homicídio foi cometido por um motivo justificado: a vítima tivera um passado com a atual esposa do réu, também homem ‘respeitável’, supostamente incapaz, aos olhos dos jurados, de cometer qualquer crime. Nessa perspectiva, se o assassinato, cometido por um homem bem-querido socialmente, para livrar sua honra, tem justificativas, o roubo não. Ainda mais depois da culpabilização do funcionário que, por extensão, é condenado pelo homicídio, cuja pena é a morte. Ou seja, apesar de a peça ser tematicamente convencional (melodramática, talvez) – o que pode justificar o sucesso comercial (a peça teve 365 apresentações) –, Elmer Rice consegue expor os meandros da classe dominante, seus mecanismos – a justiça deliberadamente manipulada para proteger os “seus” – e valores, coroados pela defesa, a todo custo, da

propriedade privada. Como pontua incisivamente Costa (2001), em se tratando da sociedade norte-americana mimetizada na peça: “um assassinato tem atenuantes, mas atentado à propriedade privada não.” (COSTA, 2001, p. 65).

No tribunal da peça, o depoimento das testemunhas acerca do crime engendra a retomada de eventos acontecidos no passado. Essa operação – de um presente que é consequência de um passado e, por isso mesmo, o suscita – está de acordo com a técnica analítica, desenvolvida pela dramaturgia de Henrik Ibsen, para a qual o entendimento do presente se dá por meio do conhecimento dos eventos passados. Assim, a ação presente se torna mais análise do que propriamente ação, enquanto que o passado se torna o assunto da peça. Mas *On Trial* difere das peças de Ibsen (COSTA, 2001) – nas quais o passado se faz conhecido por meio do diálogo –, devido à utilização do recurso de *flashback*, técnica proveniente da representação cinematográfica, que rompe com o encadeamento da ação. Quando as personagens convocadas ao banco das testemunhas iniciam a narração dos eventos passados, há um corte na ação presente: *blackout*, cortina, recuo no tempo. A cena passa a mostrar o passado, as circunstâncias do crime que levaram ao julgamento, em espaços distintos que requerem cenários diferentes daquele que representa o tribunal (e.g. biblioteca na casa da vítima; sala de estar da casa do réu). No caso de *On Trial*, a operação do recurso de *flashback*, no plano da forma, suscitou outras inovações – mobilizadas por Arthur Hopkins, produtor da peça que estudara as tecnologias do palco na Europa – no âmbito da cena: a problemática foi solucionada pela introdução do cenário-canivete, que dispunha de duas plataformas alternantes no prosscênio e possibilitavam a troca rápida de cenários. Nesse sentido, não há como negar que, já em sua estreia e junto de seus colaboradores, Rice estava atento aos potenciais da forma e da experimentação teatral.

O que podemos constatar, com tudo isso em mente, é que o trabalho de criação dramaturgica de Elmer Rice é, entre outros aspectos, bastante eficaz na contestação das categorias formais do drama tradicional. O dramaturgo nunca foi comprometido com um gênero teatral específico, isto é, não tentou acomodar conteúdos provenientes da materialidade social no interior de formas fixas, pois questiona essa noção. Notável por seu ecletismo, demonstrou habilidade em trabalhar formas como o expressionismo, o naturalismo, o melodrama e a farsa; em realizar uma carpintaria teatral de excelência e em demonstrar desenvoltura nas diversas técnicas de composição dramaturgica. Assim, a inconsistência mesma desse trabalho demonstra que o autor estava plenamente atento aos momentos históricos nos quais localizava-se, a tal ponto de podermos considerar sua dramaturgia sismográfica: Rice age como um sismógrafo, para retomar a metáfora de Gerald Rabkin (1964). Isto é, detecta os movimentos e operações

patentes e latentes do processo social e os expressa formal- e tematicamente em suas peças. Seu ecletismo formal, inclusive, é uma possível consequência dessa característica.

A propósito da noção – desta vez, no que concerne à capacidade das próprias obras de arte agirem como sismógrafos –, Costa (1998), ao retomar Szondi (2011), lembra que “falhas técnicas em determinadas obras podem ser vistas como sismógrafos sociais, isto é, como indicação de que algumas certezas artísticas (formais), historicamente estabelecidas, já não são mais tão certas assim.” (COSTA, 1998, p. 55). Ou seja, quando há uma correspondência entre o enunciado formal e o enunciado do conteúdo, o assunto desenvolve-se no interior da forma sem obstáculos. Ao contrário, quando não há correspondência entre os dois enunciados dialeticamente relacionados, forma e conteúdo podem entrar em contradição: o enunciado do conteúdo, passa, então, a questionar – tensionar – a forma que, por consequência, entra em crise. Nessa perspectiva, as supostas “falhas técnicas” de determinada obra, percebidas pela crítica, são, na verdade, descompassos histórico-estéticos – pois as formas são históricas –, na medida em que “todo conteúdo, proveniente da experiência comum, busca a sua forma.” (COSTA, 1998, p. 55). O ritmo histórico das mudanças formais, no entanto, é muito mais lento do que o que opera no plano dos conteúdos.

Portanto, se em *On Trial* o destaque vai para a experimentação formal – o que demonstra certa consciência de Rice sobre os rumos da modernização teatral que estava se adensando por volta de 1914 –, *We, the People* é um exemplo de que o dramaturgo estava atento às exigências do conteúdo sócio-histórico a ser plasmado pela forma: o grande número de personagens em cena, assuntos que giram em torno da luta de classes e das condições de vida da classe trabalhadora requerem uma forma épica que está na contramão dos parâmetros hegemônicos do drama, pelos quais grande parte da crítica se orienta. Daí uma possível explicação para o enjeitamento crítico de trabalhos que rompem com tal paradigma e, por consequência, explicitam a urgência da revisão dos critérios de avaliação, sobretudo para dar conta do teatro estadunidense que é socialmente orientado.

## **2.2 A resistência limitada do *Theatre Guild*, “a little theatre grown up”**

A estreia de *The Adding Machine* aconteceu em 1923 – Rice a teria escrito em 1922, no curso de meros dezessete dias –, no Garrick Theatre. Na época, esse espaço teatral estava ocupado pelo *Theatre Guild*, grupo responsável pela produção da peça, que permaneceu no Garrick por aproximadamente oito anos, desde o início de sua atuação, até empreender a construção do seu próprio teatro. Esse “teatro de arte”, fundado em 1918 por alguns integrantes do antigo *Washington Square Players* e outros membros novos, foi concebido como um teatro

“liberal”, nos termos norte-americanos. Isto é, recusava tanto a noção do teatro como arma para a luta política – “*theatre as a weapon*”, expressão pela qual ficou conhecido o teatro politicamente engajado, sobretudo na década de 1930 – quanto os ideais de arte pela arte (HIMELSTEIN, 1963). Na introdução, elaborada pelos membros do conselho administrativo do grupo, à *Theatre Guild Anthology* (1936), que reúne quatorze peças produzidas pela companhia, de dramaturgos estadunidenses e estrangeiros, consta a seguinte perspectiva:

*The Guild is, then, primarily an “art theatre.” It has from its inception produced only plays which it believed had something to say and which said it well. As to their content, it had no bias. It has not been in any sense of the word a propaganda theatre. It has been willing to produce a communistic play as quickly as an imperialistic play, so long as it was a good play with a definite idea to project. (GUILD, 1936, p. 9)<sup>34</sup>*

Vale ressaltar que o esquema de gerência da companhia por uma diretoria que incluía cenógrafos, diretores, atores e autores, além de produtores, garantia certa predominância dos objetivos artísticos em detrimento dos fins lucrativos. Ou seja, em um primeiro momento, o retorno financeiro não era esperado por orientação da própria diretoria, até porque as peças experimentais dificilmente atraíam o grande público do teatro, acostumado com as produções do teatro comercial. O grupo organizava-se sob a égide do teatro profissional. Nesse sentido, portanto, distinguia-se do movimento-fonte (o *Little Theatres*), do qual emanou, que por sua vez era guiado, em grande medida, pelos princípios do amadorismo. Como comenta Elmer Rice (1962), “A juventude boêmia e a improvisação cederam o passo a um modo de ver mais disciplinado e comercial com relação à produção de peças.” (RICE, 1962, p. 167). Nas palavras de Lawrence Langner (1936), um dos membros do conselho, o *Guild* era como um “teatrinho crescido” – “*a little theatre grown up*”.

Entre os propósitos da companhia, estavam a atuação em um espaço teatral que fosse maior – entre quinhentos e seiscentos lugares – do que os geralmente ocupados pelos grupos do movimento precedente, além da produção de peças longas e o sistema de assinaturas, no qual os membros-assinantes da audiência contribuía, com antecedência, para as seis produções anuais. A organização de um corpo de assinantes, um dos esquemas mais construtivos já adotados por um grupo produtor de teatro estadunidense, garantia tanto a continuidade da atuação e funcionamento da companhia quanto certa segurança financeira. O

---

<sup>34</sup> GUILD, Theatre. *The Theatre Guild Anthology*. Random House, New York, 1936, p. 9: O Guild é, então, primordialmente, um “teatro de arte”. Desde seu início, produziu apenas peças que acreditava ter algo a dizer e que o dizia bem. Quanto aos seus conteúdos, o grupo não tinha preconceitos. Não tem sido, em nenhum sentido da palavra, um teatro de propaganda. Tem estado disposto a produzir uma peça comunista tão prontamente quanto uma peça imperialista, contanto que seja uma boa peça, com uma ideia definitiva a ser projetada.

assinante disporia de preços reduzidos, lugares privilegiados e teria a possibilidade de assistir à cinco ou seis peças, novas e fora do comum, por temporada. Nesse esquema, o *Theatre Guild* teria a obrigação de apresentar um programa de produções a longo prazo, o que, por consequência, engendraria a formação de um público mais ou menos permanente, que apreciaria um tipo de teatro diferente do comercial (RICE, 1962).

No início de suas atividades, o *Guild* produziu apenas peças estrangeiras – uma temporada composta majoritariamente de dramaturgos estadunidenses aconteceu apenas em 1932 –, preferência alterada à proporção em que a dramaturgia nacional afluía com mais força. Rice (1962) lembra que a companhia empreendeu a produção de várias peças expressionistas, europeias e estadunidenses, que definitivamente não teriam espaço nos palcos da Broadway – dinâmica ressaltada pelo próprio grupo:

*The Guild was the first to produce a truly expressionistic play – From Morn to Midnight. It was the first to present a radical play – Elmer Rice’s The Adding Machine. Among other experimental ventures were Processional, by John Howard Lawson [...], Man and the Masses, by Ernst Toller. (GUILD, 1936, p. 11)*<sup>35</sup>

Apesar de não prover a única e decisiva condição para o florescimento de uma dramaturgia como a de Elmer Rice, não há como negar o fato de que o *Theatre Guild* abriu caminho e espaço para que trabalhos experimentais e peças não-convencionais estadunidenses, que estavam na contracorrente do teatro comercial, pudessem ser produzidas e recepcionadas por um público interessado:

*As the years roll by, it seems clear that the Theatre Guild’s early policy of importing the best artistic plays and production ideas of Europe, which was often bitterly opposed at the time, sowed the seeds which later bore a harvest of American plays and productions that have since then compared favorably with those of the rest of the world. (LANGNER, 1951, pp. 155-156)*<sup>36</sup>

O *Theatre Guild* estabeleceu-se seguramente do ponto de vista financeiro após alguns êxitos de público, fator que contribuiu para alçar a companhia à posição de principal produtora de peças novas e não ortodoxas nos Estados Unidos. As produções do grupo eram notáveis

---

<sup>35</sup> Id. *Ibid.*, p. 11: O *Guild* foi o primeiro a produzir uma peça verdadeiramente expressionista – *De manhã à meia-noite*. Foi o primeiro a apresentar uma peça radical – *A máquina de somar*, de Elmer Rice. Entre outros experimentos estão *Processional*, de John Howard Lawson [...], *Massa-homem*, de Ernest Toller.

<sup>36</sup> LANGNER, Lawrence. *The Magic Curtain: the story of a life in two fields, theatre and invention by the founder of the Theatre Guild*. E. P. Dutton & Company, Inc., New York, 1951, pp. 155-156: Com o passar dos anos, torna-se claro que a estratégia inicial do *Theatre Guild* de importar as melhores peças artísticas e ideias de produção da Europa – o que na época suscitava uma amarga oposição – semeou as sementes que mais tarde deram origem a uma colheita de peças e produções estadunidenses que, desde então, se comparam favoravelmente com as do resto do mundo.

tanto pela qualidade das peças escolhidas quanto pela excelência da atuação, da direção e da cenografia. Por esse ângulo, o corpo de assinantes crescia à medida que aumentava o prestígio do grupo, de tal modo que o sistema de assinaturas passou a ser estendido a outras cidades – esquema que aliviou, financeiramente, outras companhias teatrais localizadas fora dos limites nova-iorquinos. Entretanto, nesse cenário, o *Guild* deixou de ser um teatro prioritariamente de arte, que podia conter as despesas dentro de balizas pré-estabelecidas. Além da diminuição do interesse pelo experimentalismo teatral devido ao conservadorismo que acompanha o êxito de bilheterias, a companhia, firmemente estabelecida e contando com amplo número de colaboradores, passou a ter de competir comercialmente com outros produtores teatrais. Mesmo assim, como destaca Rice (1962), o pioneirismo do *Theatre Guild* abriu caminho para que outros produtores do teatro profissional se arriscassem em produções de peças inconformistas e não-convencionais.

### **2.3 Expressionismo como projetor do teatro socialmente engajado: notas a partir de ‘O teatro como um fórum político’, de Raymond Williams**

A estratégia de perspectivação de uma realidade objetiva pelas lentes da percepção subjetiva de determinado personagem fora mobilizada no palco estadunidense, via *Little Theatres*, antes de o influxo europeu chegar oficialmente ao continente americano. Entretanto, foi a produção das peças de Eugene O'Neill, pelo teatro comercial – *Emperor Jones* e *The Hairy Ape* produzidas, em um primeiro momento, pelo *Provincetown Players*, em 1920 e 1922, respectivamente –, junto com a montagem de duas outras peças expressionistas europeias pelo, *Theatre Guild* – *From Morn to Midnight*, de Georg Kaiser e *R.U.R.*, de Karel Čapek, em 1922 –, e a exibição do filme *The Cabinet of Dr. Caligari* (1919), nos cinemas, que familiarizaram as audiências estadunidenses com a estética expressionista. Apesar da constatação de contemporaneidade entre esse influxo europeu e as produções estadunidenses, Elmer Rice (1963) argumenta que não estava a par do trabalho dos autores expressionistas alemães quando escreveu *The Adding Machine*. De acordo com o dramaturgo, o expressionismo teria se desenvolvido de modo espontâneo e simultâneo em diversos países e na criação de múltiplos artistas e escritores, como consequência formal de processos históricos, descobertas teóricas e rupturas estéticas. Por esse prisma, Rice (1962) atenta para o efeito dos acontecimentos que transformaram as sociedades, como o ritmo acelerado e crescente da industrialização e a dizimação oriunda da guerra, que desumanizaram o homem, tornando-o engrenagem da máquina industrial e carne de canhão da máquina de guerra; para o impacto das teorias

psicanalíticas de Sigmund Freud, que reformularam o conceito de Homem e localizaram o sujeito entre forças para além de seu controle e conhecimento; e para a resistência contra os parâmetros de construção dramaturgica inseridos na tradição do realismo objetivo ibseniano (MURPHY, 2007). De acordo com Rice (1962), o registro realista estava firmemente estabelecido no teatro norte-americano, mas, a partir de 1920, começaram a surgir divergências:

Em todas as artes, os vigorosos movimentos novos, após varrerem tudo quanto se lhes depara, tendem a estabilizar-se e, após um tempo, são desafiados por contracorrentes. A própria perfeição da técnica realista, com sua insistência sobre a lógica e a objetividade, impunha severas limitações aos dramaturgos, que desejavam mais liberdade de movimentos e mais amplo campo para sua imaginação. (RICE, 1962, p. 152)

Em consonância ao que nos interessa mais diretamente, vale a pena discutir quais seriam as bases de tal resistência à técnica realista, como mencionada por Elmer Rice. No ensaio ‘O teatro como um fórum político’, Williams (2011) destaca uma rejeição, mais ou menos generalizada, direcionada ao naturalismo, por parte de movimentos teatrais de vanguarda, em sua contemporaneidade – lembrando que esse e outros textos, compilados em *Política do Modernismo*, datam da década de 1980. Nesse mote e a fim de compreender tal generalização – com ares de confusão conceitual –, Williams realiza um recuo temporal (e estético) rumo às bases dessa concepção formal.

Nesse percurso, o crítico destaca alguns fatores decisivos, que viriam a influenciar o teatro moderno e dariam régua e compasso para a construção de um paradigma teatral historicamente específico. Se em períodos históricos anteriores à consolidação e hegemonização da burguesia a matéria a ser trabalhada dramaturgicamente era amplamente derivada de assuntos lendários, históricos e exóticos, com a sedimentação do drama burguês, o contemporâneo e o nativo passaram a ser materiais legítimos para a apresentação no palco. Outros elementos, tais como a adoção da coloquialidade da fala cotidiana – e conseqüente abandono dos discursos retóricos, corais e monológicos –; a variação dos estratos sociais representados – na Renascença, por exemplo, apenas personagens de nível social elevado ocupavam o palco – e a exclusão de agências sobrenaturais e metafísicas, acompanhada de uma indiferença às crenças religiosas que resultaram em um secularismo decisivo, configuraram, em termos práticos, a forma do drama mobilizada por “uma ação humana exercida em termos exclusivamente humanos.” (WILLIAMS, 2011, p. 77). Apesar da força condicionante das normas expressamente mencionadas, importa-nos entender as tensões e variações desses mesmos parâmetros. Como especifica Williams, a variação do naturalismo é decisiva, na medida em que aponta para a formação do teatro moderno:



É verdade que o “naturalismo” pode ser entendido como um resumo dos efeitos desses cinco fatores burgueses, mas historicamente não foi esse o caminho que o termo percorreu. O naturalismo tardio do século XIX, na prática, foi a primeira fase do teatro modernista. Ele foi, de muitas maneiras, uma intensificação – nesse período, chocante – dos cinco fatores, mas, em seu desenvolvimento imediato, ele se manteve sobre uma base mais específica. No seu centro estava a proposição humanista e secular – e, em termos políticos, liberal e, mais tarde socialista, de que a natureza humana não era, ou pelo menos não era de modo decisivo, imutável e eterna, mas era social e culturalmente específica. (WILLIAMS, 2011, p. 78)

No plano da cena, as consequências desse processo de reconhecimento do efeito das forças materiais no condicionamento humano culminaram na construção de cenários semelhantes aos ambientes da vida real; espaços estes que tinham estatuto comparável ao dos personagens. Williams mostra que, ao levar ao máximo grau as categorias do drama burguês, mas focalizando grupos marginalizados e oprimidos, percebia-se o limite formal do drama – afinal, o lugar social de um tecelão, a exemplo da peça de Hauptmann, não pode ser mudado pela agência individual, pelo esforço ou mérito. Nesse sentido, não estamos mais diante de indivíduos autônomos e independentes tomando decisões, mas da construção de situações sociais tensas e opressoras, que não se resolviam ao final das peças. As etapas referenciadas por Williams (2011) representam, portanto, avanços em relação aos parâmetros dramáticos de construção dramaturgica e cênica, cujo tensionamento e questionamento partiram de demandas materiais, do conteúdo social a ser plasmado no interior da forma. O trabalho de autores precursores da dramaturgia modernista, tais como Henrik Ibsen, Anton Tchekhov e August Strindberg implodiu as categorias formais do drama – seja pelo enfraquecimento da ação presente, tornada secundária, pois resultado de ações passadas, no caso de Ibsen, seja pela consciência formal acerca do colapso da comunicação nos tempos modernos, sedimentada no esvaziamento da função do diálogo, a exemplo de Tchekhov ou pela organização em estações articuladas por um eu central, como empreendeu Strindberg. Apesar de não negar completamente a forma dramática, pois se tratava de um momento de transição histórico-estética (a superação do drama será tentada pelos movimentos de vanguarda que rejeitam as produções burguesas), a especificação das variações a serem criticadas se faz necessária, a fim de evitar generalizações e simplificações e consequentes resistências a processos complexos e fundamentais para a compreensão dos movimentos teatrais modernos. A “rejeição do naturalismo” por parte do teatro de vanguarda, ainda segundo Williams (2011), mascara a questão verdadeiramente relevante nesse processo, que indaga sobre os caminhos alternativos e posições diferenciadas que a dissidência burguesa percorreu em múltiplas configurações teatrais no período moderno.

Aliás, a subversão ou a indiferença aos parâmetros hegemônicos, temática e formalmente, foi recebida com denúncias e resistência por parte das bases defensoras daquele tipo específico de teatro – específico visto que o drama é um dos modos de fazer teatral, historicamente determinado, ao contrário do que supõe sua hegemonia (COSTA, 2012). Por esse ângulo, como enfatiza Williams (2011), há uma continuidade entre as peças do naturalismo modernista e os experimentos vanguardistas no teatro: senão pelos modos de recepção, pela semelhança entre as bases sociais formadoras dos movimentos, constituídos por segmentos dissidentes da burguesia articulados em torno de teatros independentes e progressistas, sobretudo a partir dos anos 1890. Um dos exemplos mais expressivos desse ímpeto é o Teatro Livre de Antoine, inaugurado na França, em 1887, e organizado sob a égide da liberdade, garantida por um sistema de assinaturas e assegurada pelo amadorismo da atuação, tanto na escolha das peças que seriam encenadas quanto em relação às convenções estéticas e econômicas do teatro realista (COSTA, 2012) – dinâmica esta que dialoga com aquelas dos *Little Theatres*.

A forma do naturalismo modernista não se desenvolveu plenamente livre de tensões. Se é verdade que os naturalistas perceberam que o realismo, cuja categoria formal nuclear é a ação, que pressupõe a liberdade e a autonomia do sujeito, gira em falso na concretude vivida e, a partir daí, passaram a explorar as contradições da sociedade burguesa em crise, por meio das situações, mais do que ações, representadas no palco, também é verdade que à formulação das situações escapavam algumas operações provenientes da experiência comum que seriam mobilizadas em movimentos estéticos posteriores. Em primeiro lugar, a exibição de situações – apresentadas quase como fotografias da realidade (lembrando que as próprias fotografias são perspectivadas) – falham em expor seus próprios processos de construção histórica e ideológica que, ulteriormente, teriam como horizonte a transformação do real – se foi construído, pode ser reconstruído – e, portanto, ressignificariam as funções do teatro em sociedade. Além do mais, essas situações, às quais Williams (2011) designou como sendo pertencentes ao âmbito da “sala de estar”, não poderiam articular áreas cruciais da experiência humana, sejam elas sociais ou subjetivas, na medida em que a linguagem e o comportamento cabíveis nesse ambiente impediriam tal abrangência. Quer dizer,

As crises sociais e econômicas na sociedade entendida de maneira ampla tinham seus efeitos na sala de estar, mas, em termos dramáticos, apenas como mensagens vindas de outros lugares fora do palco ou, na melhor das hipóteses, como fatos vistos da janela ou gritos vindos da rua. De modo similar, as crises da subjetividade – as intimidades da sexualidade, as incertezas e os distúrbios da fantasia e do sonho, não poderiam ser plenamente articulados dentro das normas da linguagem e do comportamento que a forma havia selecionado para

os seus propósitos centrais. (WILLIAMS, 2011, p. 80)

O percurso crítico de Williams (2011) a respeito dos rumos do teatro experimental chega, então, a uma bifurcação. O ponto de partida, de onde os dois caminhos emanam, é a rejeição da reprodução realista tanto na linguagem quanto na encenação e na representação dos personagens. Os trajetos alternativos – em relação aos experimentos pioneiros do teatro moderno –, mas distinguíveis entre si, percorridos pelo que viria a ser conhecido como a vanguarda expressionista, apontavam ou na direção do subjetivismo encerrado no sujeito, designado por Williams (2011) como expressionismo subjetivo, no qual o mundo só existiria dentro do próprio sujeito – a expressão daquele seria configurada pela perspectiva deste – ou no rumo do expressionismo social: mais politicamente orientado e tão dissidente da burguesia quanto conscientemente afiliado à classe trabalhadora. Essa seria a “fonte” do teatro político a ser desenvolvido, já na primeira metade do século XX, por Ernst Toller, Erwin Piscator e Bertolt Brecht (WILLIAMS, 2011) e por muitos outros que, apesar de não necessariamente vinculados a movimentos sociais, enxergavam o teatro como uma ferramenta para a transformação da realidade. A distinção entre essas duas correntes da vanguarda já demonstra que o movimento expressionista é de definição complicada, isto é, possui fases diferentes e, por vezes, contraditórias. Os experimentos expressionistas sucederam-se em diversas formas de expressão artística, desde a pintura até o cinema, passando pelo teatro. Além do mais, a multiplicidade de artistas que colaboraram para a construção desse quadro cultural, em termos de orientação político-ideológica, torna ainda mais difícil a circunscrição das obras em intenções e objetivos definidores de uma unidade.

Vale lembrar, ainda, que as tentativas de investigação da interioridade humana tiveram início ainda no século XIX, com o trabalho de August Strindberg. Costa (2012) explica que a relevância de Strindberg para a história do teatro moderno se dá pelas experiências radicais que o dramaturgo realizou no plano da forma. Sumariamente, o dramaturgo “encontrou a forma que pavimentou o caminho por onde passou o teatro do século XX, em particular o expressionista e o épico.” (COSTA, 2012, p. 73). A solução para a impossibilidade do tratamento da subjetividade dos personagens estava no resgate do drama de estações, cuja origem remonta ao teatro medieval (algumas características dessa tradição foram comentadas no primeiro capítulo deste trabalho a propósito da forma do *pageant*). A síntese desses experimentos, a trilogia *Rumo a Damasco*, desenvolvida entre 1898 e 1904 e formulada em estações (quadros, episódios), possibilitou a representação do que se tornaria conhecido como “dramaturgia do ego” (COSTA, 2012) ou “dramaturgia do Eu” (SZONDI, 2011) – é nesse mote que o trabalho de Strindberg

vincula-se aos experimentos do teatro expressionista. Nessa etapa da dramaturgia do autor sueco, o mundo é perspectivado por um ponto de vista onírico a partir de um eu central que opera como narrador. Os diálogos são, então, substituídos por monólogos, já que os personagens, que apenas aparentemente dialogam, são projeções do eu. A capacidade de desmontagem das categorias formais do drama pode ser demonstrada, portanto, pelo seguinte esquema: estando circunscrita à unidade de personagem, a ação – ou *emanação* – composta por relações “inter-humanas” subjetivamente constituídas implode os três pilares do drama tradicional – ação, tempo e espaço –, pois sendo estruturada em fragmentos orientados pela subjetividade, não há respeito às convenções espaço-temporais e não há nem capacidade de ação por um personagem que não possui identidade constituída – o nome da figura central, que tudo perspectiva, é “Desconhecido”.

Foram as efervescências política, ideológica, econômica e social das duas primeiras décadas do século XX que constituíram uma materialidade motivadora do aprofundamento dessas tentativas e provedora de conteúdos relevantes que apontavam para o alcance de resultados no plano da formalização. De acordo com Peter Szondi (2011), a dramaturgia expressionista alemã permanece em atividade pelo período que vai de 1910 a 1925. É o período em que o mundo assiste a/participa de transformações nunca antes vistas e dificilmente imaginadas. Na Europa, a Primeira Guerra Mundial configura o ápice das convulsões que operaram nos âmbitos ideológicos, políticos e econômicos. Além disso, a Revolução Russa e a Revolução Alemã contribuíram para a constituição de uma conjuntura na qual as tensões, antes latentes, de um mundo já em crise, tornaram-se explícitas. Por esse ângulo, a guerra e a revolução, enquanto matéria, foram fundamentais para a experiência expressionista (SILVA, 2011). Isso porque a crise político-social profunda suscita um tipo de elaboração artística movida pelo ímpeto de expor, temática e formalmente, a deformação do mundo e a fragmentariedade do sujeito. Assim, se no expressionismo subjetivo a distorção do mundo está relacionada à exploração da subjetividade e da experiência isolada do sujeito, no expressionismo social – que é o que nos interessa, na medida em que compreende a subjetividade como construída socialmente – os recursos estéticos são mobilizados de modo a caracterizar crítica- e, às vezes, revolucionariamente, um sistema social (WILLIAMS, 1968). Ou seja, a profunda elaboração estética que culmina na expressão de uma realidade deformada – na contramão da representação realista, bem definida, que configura um falseamento do real – vem acompanhada de uma proximidade à matéria histórica e de uma necessidade de exploração dos processos sociais de construção dessa mesma matéria. Por esse prisma, Raymond Williams (1968, p. 261) destaca que, certamente, são as peças socialmente orientadas

que configuram os marcos do teatro expressionista. Coincidentemente, os três exemplos mencionados pelo crítico (1968) estiveram em cartaz, nos Estados Unidos, entre 1922 e 1923, com produção do *Theatre Guild: From Morn till Midnight*, de Georg Kaiser; *R.U.R.*, de Karel Čapek, e *The Adding Machine*, de Elmer Rice.

O próprio Rice (1962) faz referência à peça de Čapek, escrita em 1921: a palavra *robot*, introduzida na língua inglesa, deriva de *R.U.R.* que, por sua vez, apropriou-se de termos do vocabulário tcheco circunscritos à esfera de significados do trabalho forçado e do servilismo (*robota*). Especificada como um ‘Melodrama Fantástico em Três Atos e um Epílogo’ (Čapek, 2019), a peça foi produzida pelo *Guild*, no Garrick Theatre, com cenário e figurino de Lee Simonson, e contou com mais de 184 apresentações. Para o que nos interessa mais diretamente, a peça do dramaturgo tcheco, que se passa em uma ilha e num futuro próximo, gira em torno de uma fábrica – *Rossum’s Universal Robots*, ou Robôs Universais de Rossum – produtora de operários detentores de força de trabalho de alta potência, que existem como autômatos, sem alma, sentimentos ou desejos (Čapek, 2019). *R.U.R.*, que se tornou referência de peso para as produções de ficção científica, deu expressão aguda ao sujeito do século XX – localizado no olho do furacão entre as transformações traumáticas engendradas pela Guerra e as mudanças nos padrões de produção (e.g. a linha de montagem fordista) –, representando-o explicita- e sinteticamente como mecanismo, engrenagem de forças sociais mais amplas e incontroláveis.

Com *From Morn to Midnight*, encenada na Alemanha em 1917, Georg Kaiser avança em relação aos experimentos da primeira geração do teatro expressionista, mais subjetivista, que seguiram o caminho assentado pela “dramaturgia do ego” de Strindberg. *De manhã à meia-noite* se apropria da estrutura de estações e da perspectiva sonho/pesadelo, mas ultrapassa a construção de personagens mais abstratos da geração anterior ao introduzir o dado de classe na determinação das experiências (COSTA, 2012). Nesse mote, o protagonista da peça – também seu narrador – é nominado a partir da função que desempenha socialmente: ele é caixa de um banco e de tal forma é constituído, de modo que à construção abstrata do personagem acrescenta-se a representação de um grupo social – daí a especificação desses personagens, por parte de Kaiser, enquanto figuras. A peça é organizada em sete episódios que sugerem o trabalho rotineiro no banco que, um dia, sofre um desfalque por parte do Caixa; uma espécie de fuga, do personagem, para um campo coberto de neve, onde o Caixa mais comenta sobre o ocorrido do que propriamente entra em ação, narrando a si mesmo como se fosse uma máquina infalível e projetando figuras – inclusive a morte – com as quais “dialoga”; uma situação, na casa do Caixa, com sua família, na qual ele insinua não haver solução para o fluxo sem fim, a não ser uma saída audaciosa (individual); um evento de corrida de ciclistas em que estão

presentes Cavalheiros vestidos de *smoking* e cartola, representados como grupo, automatizados, e no qual o Caixa oferece prêmios em dinheiro porque compraz-se com o efeito produzido pelo alvoroço entre os competidores, no público; um cabaré, onde o Caixa come e bebe como burguês, e no qual criaturas monstruosas com máscaras dançam descompassadamente; enfim, o suicídio do Caixa, que andou em círculos da aurora à meia-noite.

Como comenta Costa (2012), a peça sugere que não existe solução individual para condições que são coletivas, como o são a vida dos trabalhadores. Além disso, o desfalque no banco, apreendido como um pulo audacioso de liberdade contra o fluxo da vida medíocre, nada mais fez do que introduzir o personagem-narrador na vida despropositada da burguesia, também automatizada, que é reflexo, apenas aparentemente desejável, da vida de autômatos que levam os trabalhadores. Nessa e noutras peças de Georg Kaiser estão postos alguns dos elementos mais expressivos da fase madura do expressionismo alemão, conforme Styan (1981). Trata-se de cenários construídos de forma abstrata e indeterminada; de cenas frequentemente distorcidas de modo a sugerirem uma atmosfera de pesadelo; de ação organizada em episódios, resultando na representação de estações da vida do protagonista-narrador ou então em sequências de visões intermediadas pela subjetividade; de personagens que permanecem inominados e despersonalizados, representativos de classes (figuras) – suas características são enfatizadas por adereços, figurino, máscaras, maquiagem –; de diálogos recortados, fragmentados e irrealis, configurados de acordo com o que ficou conhecido como “estilo telegrama”; de multidões, também despersonalizadas, mobilizadas de acordo com movimentos rítmicos massificados, sugerindo mecanização; e de interpretação intensa e violenta, expressando emoções atormentadas, com gestos e movimentos urgentes e enérgicos (STYAN, 1981).

Paralelos entre as peças de Čapek, Kaiser e *The Adding Machine*, de Rice, podem ser facilmente estabelecidos tanto em termos temáticos quanto formais. No entanto, verificar o grau de conhecimento por parte do dramaturgo estadunidense em relação aos experimentos estrangeiros é secundário: é claro que a “filiação a textos” é uma dinâmica existente, quando não, evidente, mas importa-nos observar a atenção e a “fidelidade ao contexto”, no caso, a sociedade estadunidense da década de 1920. Ou seja, mesmo quando a operação parece sugerir a mera apropriação de uma fórmula estrangeira, trata-se de uma dinâmica complexa na qual a forma é plasmada a partir do processo social (CANDIDO, 1993). Partimos, então, do pressuposto de que, para além dos conteúdos provenientes de determinada experiência comum a serem expressos por uma peça teatral, a forma que realiza a mediação desses assuntos também é sedimentada do processo social. Nesse sentido, existem relações dialéticas internas à obra, entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo, e externas, entre a obra e a sociedade

da qual parte.

Em *The Adding Machine*, assuntos como a mecanização e a automatização do homem e da vida e a organização em episódios, que sugere uma estrutura fragmentada em consonância tanto com a tendência de fragmentação do sujeito moderno quanto à perspectivação onírica, mediada pela subjetividade objetivamente condicionada, estão inscritos em um movimento estético amplo, historicamente localizado e compartilhado, sobretudo, por países centrais afetados por crises sociais e ideológicas – políticas, econômicas, morais, etc. Mas a configuração da peça, não obstante os assuntos e a estrutura comparáveis a outros experimentos, é particular, na medida em que é um recorte específico de uma realidade também específica, e porque é baseada em processos estruturais e, nesse sentido, é redução estrutural da realidade – o que indica uma operação de formalização ainda mais profunda. Quer dizer, a peça expressa algumas dinâmicas recorrentes na modernidade, devidamente trabalhadas pela dramaturgia desde fins do século XIX, tais como a impossibilidade de ação, a incomunicabilidade, a fragmentariedade, despersonalização e alienação do sujeito, situações de travamento condicionadas por forças sociais amplas – mas tudo isso é configurado de acordo com a experiência norte-americana. E em *The Adding Machine* essa experiência é perspectivada por uma forma que simultaneamente media o conteúdo social e mostra as operações da ideologia no falseamento do real, que perpetuam a cadeia de exploração e dificultam a tomada de consciência pelos oprimidos. Ou seja, para além da situação de travamento social, os personagens reproduzem um moralismo devidamente contraditório e próprio à classe média pequeno-burguesa – já fora do lugar em seu cerne, até porque ideologia –, que gira em falso no interior da realidade em que vivem. O nível de mecanização, descarte e travamento social, devidamente trabalhado pela estética expressionista é, então, ainda maior, mais intrincado e socialmente específico: chegando até a ser cômico, não fosse trágica a sua atualidade.

#### **2.4 *The Adding Machine* e a mecanização do sujeito-já-máquina, engrenagem de uma materialidade encoberta**

O título da peça de Rice é ponto de partida para algumas chaves de análise que permitem a observação tanto da operação da forma, quanto da expressão do conteúdo – estes, sempre dialeticamente relacionados; quando “separados”, o são por motivos puramente didáticos. Pois bem: a máquina de somar, epítome da revolução tecnológica que substitui a mão-de-obra humana, faz disparar o gatilho das transformações na rotina e na vida do personagem protagonista da peça, Zero. Ele, contador de uma loja de departamento por longos vinte e cinco

anos, é descartado pelo mercado que, para aumentar a eficiência e diminuir custos, introduz a máquina. Como sabemos, a dinâmica é recorrente especialmente nos centros do capitalismo, onde o ritmo do avanço tecnológico é acelerado. Se as mudanças nos padrões de produção foram, historicamente, motivo de luta contra a aceleração do ritmo do trabalho humano e contra o descarte deste mesmo trabalho, a exemplo das greves da década de 1910, a inserção da máquina também foi determinante para a extinção de postos de trabalho do *white collar worker* – ou trabalhador de colarinho branco –, que não está diretamente envolvido no processo de produção de mercadorias, mas que vive na iminência do descarte pelo mercado – Willy Loman, de *Death of a Salesman*, escrita por Arthur Miller em 1949, abandonado pelo sistema que tanto defendia, devido a idade avançada, é um exemplo de como o tema é recorrente (guardadas, claro, as proporções dos momentos históricos). Como sugere Costa (2001), a peça de Elmer Rice mostra o modo de vida e os valores dos trabalhadores do estrato mais problemático da sociedade moderna:

São os que não se identificam com os *blue collar* e por isso não percebem a própria condição de classe; pelo contrário, sonham em pertencer à classe dominante ou pelo menos ver seus méritos reconhecidos (na forma de promoções ou aumentos salariais) e têm uma relação contraditória com o desenvolvimento tecnológico: temem-no e reagem violentamente contra ele quando se torna ameaça a seus empregos (Zero foi demitido devido à introdução da máquina de calcular em seu setor) e se deixam fascinar por suas promessas de maravilhas quando é veículo de supremacia (como um automóvel) em relação aos demais, isto é, quando aparentemente os beneficia. (COSTA, 2001, pp. 67-68)

O descolamento de classe, relacionado à alienação da vida material, e o conformismo para com o *status quo* são traços constitutivos de uma figura que contraria uma individualidade bem construída, repleta de liberdade e autonomia – preceitos da ideologia reproduzida, em chave crítica, no decorrer da peça. Em *The Adding Machine*, o protagonista não é construído como indivíduo que perde tal estatuto a partir da substituição pela máquina. Senhor Zero já é máquina que soma; é desumanizado, anônimo, desde o início da peça. Na verdade, está abaixo da máquina que o substitui, tanto em termos de eficiência quanto de valor:

*THE FIXER: [...] The machine is quicker, it never makes a mistake, it's always on time. It presents no problems of housing, traffic congestion, water supply, sanitation.*

*ZERO: It costs something' to buy them machines, I'll tell you that!*

*THE FIXER: Yes, you're right there. In one respect you have the advantage over the machine – the cost of manufacture. But we've learned from many years of experience, Zero, that the original cost is an inconsequential item*



*compared to upkeep.* (RICE, 1941, p. 209)<sup>37</sup>

O nome do personagem é, portanto, sintomático. Zero é *nada* e, ao invés de desenvolver-se no decorrer da peça – de *tornar-se alguém* – regride, negativa-se, ou melhor, é negativado. Por esse prisma, a falta de caracterização do personagem nos termos de uma densidade psicológica está de acordo com a estrutura da peça, articulada em oito cenas – episódios fragmentados, então – que operam uma ruptura com as unidades de ação, tempo e espaço do drama tradicional. Primeiramente, Sr. Zero não é construído como indivíduo, livre e autônomo, que tem capacidade de decisão e, por conseguinte, ação. Pelo contrário, é mobilizado por forças exteriores, materiais, contra as quais não tem forças para lutar (na verdade, não consegue nem as perceber). Em segundo lugar, os eventos da peça decorrem em registro de sonho (se quisermos, pesadelo), sendo que os episódios e figuras que acompanhamos são projeções da subjetividade objetivamente condicionada de Zero, esquema que dispensa qualquer tipo de entrechoque intersubjetivo e, conseqüentemente, rompe com as relações de causa e consequência, pois não há força motriz de ação dramática. Ou seja, a “peregrinação” de Zero por entre escritório, tribunal, cadeia/jaula, cemitério, paraíso e estação de reciclagem de almas – espaços que são como estações, mesmo – não constitui nenhum acúmulo, mas sim uma negatização de um ser que já não era e uma circunscrição a um ciclo infundável. É como se o personagem fosse lançado, manipulado como marionete, por entre situações que reafirmam seu caráter descartável. Zero sempre volta um pouco pior do que já fora.

Enquanto projeções da subjetividade do protagonista expressionista, que age como narrador na medida em que direciona a perspectiva, as figuras pertencentes ao mesmo grupo social de Zero são designadas por números, deste modo: Sr. Um e Sra. Um, Sr. Dois e Sra. Dois, e assim sucessivamente, até os Seis. Também na contramão de uma construção psicológica elaborada, esses personagens representam tipos sociais e, por serem emanções a partir de Zero, que pensa em números pois é máquina que soma, agem como autômatos, a exemplo da coreografia da cena três, na qual, durante uma reunião, os seis casais, compostos por homens – de tamanhos e formas diferentes, vestidos de forma semelhante, a não ser pelas

---

<sup>37</sup> QUEBRA-GALHO: A máquina é mais rápida, nunca comete um erro, sempre está lá na hora certa, e não tem problema de moradia, congestionamento de tráfico, abastecimento de água, ou serviço de limpeza pública.

ZERO: Mas garanto que comprar essas máquinas custa dinheiro!

QUEBRA-GALHO: Nisso você tem razão. Num ponto você leva vantagem sobre a máquina – o custo de produção. Mas nós aprendemos com a experiência de muitos anos, Zero, que o custo original é irrelevante comparado ao de manutenção.

(A tradução em língua portuguesa doravante referenciada foi feita por Iná Camargo Costa e é intitulada *A máquina de somar* (foi obtida via internet e não está publicada)).

perucas, de cores sortidas – e por mulheres, cujos vestidos também são de cores distintas, representam um encontro de confraternização social completamente mecanizado. Vale lembrar que a separação e categorização desses personagens em masculino e feminino indica que Elmer Rice estava atento à construção social dos gêneros em termos de trabalho e lazer na sociedade norte-americana. Pela rubrica imagetivamente potente é possível vislumbrar a mecanização da coreografia de parte da cena do encontro:

([...] Six men and six women file into the room in a double column. The men are all shapes and sizes, but their dress is identical with that of ZERO in every detail. Each, however, wears a wig of a different color. The women are all dressed alike too, except that the dress of each is of a different color.)  
*MRS. ZERO:* (taking the first woman's hand): *How de do, Mrs. One.*  
*MRS ONE:* *How de do, Mrs. Zero.*  
(MRS. ZERO repeat this formula with each woman in turn. ZERO does the same with the men except that he is silent throughout. The files now separate, each men taking a chair from the right wall and each woman one from the left wall. Each sex forms a circle with the chairs very close together. The men – all except ZERO – smoke cigars. The women munch chocolates). (RICE, 1941, p. 201)<sup>38</sup>

A primeira cena de *The Adding Machine* se passa em um pequeno quarto, de configuração simples, contendo cama, penteadeira, cadeiras; uma pequena luz elétrica pendente e uma pequena janela. A rubrica indica que as paredes do quarto estão cobertas com papéis repletos de figuras numéricas, configuração que indica – apesar de a cena possuir um registro, às vezes, compreendido como realista – que o enquadramento da ação cênica está dado pela perspectiva numérica do homem-calculadora. Sr. Zero, deitado na cama, de frente para a plateia e absorto, está presente espacialmente, mas se faz ausente em relação à tentativa de conversa por parte de sua esposa, Senhora Zero. Esta realiza um monólogo, que ocupa toda a cena, em presença do marido, enquanto se prepara para dormir. Num primeiro momento, a personagem enfatiza suas preferências cinematográficas – filmes de amor, não de faroeste – e demonstra familiaridade tanto com as dinâmicas do consumo de uma das opções comerciais de lazer – o cinema de massa, no auge na década de 1920 – quanto desenvoltura para os assuntos de tabloide – divórcio de determinada atriz, tão inocente nas telas que faz o divórcio parecer improvável, perspectiva que já deixa entrever a reprodução de certo moralismo defensor dos bons costumes.

---

<sup>38</sup> [...] Seis homens e seis mulheres entram, perfilados em uma coluna dupla. Os homens são de todas as formas e tamanhos, mas o figurino deles é idêntico ao de ZERO em cada detalhe. Porém, cada um usa uma peruca de cor diferente. Todas as mulheres usam vestidos iguais, mas de cores diferentes.  
Dona Zero [Conduzindo a primeira mulher pela mão]: Como vai, Dona Um? Dona Um: Como vai, Dona Zero?  
DONA ZERO repete esta fórmula com cada mulher. ZERO faz o mesmo com os homens, mas se mantém silencioso ao longo dos cumprimentos. As filas se separam. Cada homem se senta em uma cadeira da parede direita e cada mulher em uma da parede esquerda. Cada sexo forma um círculo com as cadeiras muito juntas. Os homens – todos menos ZERO – fumam charutos. As mulheres comem chocolates.

Depois, a fala acelerada da Sra. Zero que, apesar de mais ou menos aleatória e fragmentada, organizada de acordo com uma livre associação de ideias, não é desprovida de lógica, é formulada de modo a atacar Sr. Zero. As cobranças da esposa para o marido estão circunscritas ao âmbito individual: ela entende que se ele fosse corajoso o bastante para pedir aumento salarial ou se fosse um homem diferente, a ponto de possuir um trabalho decente, as condições de vida deles seriam melhores. A impressão que a Sra. Zero tem a respeito do trabalho de Sr. Zero, que passa o dia todo sentado somando números a espera do horário da saída, apresenta, por contraste, a rotina do trabalho doméstico, não valorizado e não pago, desempenhado pelas mulheres:

*MRS. ZERO: [...] "I been workin' hard all day. Twice a day in the subway's enough for me." Tired! Where do you get that tired stuff, anyhow? What about me? Where do I come in? Scrubbin' floors an' cookin' your meals an' washin' your dirty clothes. An' you sittin' on a chair all day, just addin' figgers an' waitin' foi five-thirty. There's no five-thirty for me. I don't wait for no whistle. I don't get no vacations neither. And what's more I don't get no pay envelope every Saturday night neither. (RICE, 1941, p. 196)<sup>39</sup>*

Apesar de reconhecer que existe uma divisão sexual do trabalho – mesmo sem ter consciência da construção sócio-histórica dessa divisão –, Sra. Zero projeta toda a sua insatisfação no marido. Se é verdade que as condições de vida do casal decorrem do trabalho de Zero, também é verdade que o descontentamento da Sra. Zero é desviado para o âmbito errado (individual) e isso, claro, é consequência da neblina ideológica formulada pelo liberalismo. Para Sra. Zero, sua vida seria diferente se ela não tivesse se casado com Zero ou seria melhor se seu marido tivesse mais iniciativa, fosse mais “proativo”, para usar o jargão do empreendedorismo do nosso século. Mas a mediocridade de suas vidas é resultado de processos socioeconômicos, coletivos e, portanto, externos à esfera individual. Tanto são externos que, na peça, as provocações de Sra. Zero, que poderiam funcionar como faíscas iniciadoras de um conflito inter-humano se estivessem na esfera do drama – Zero poderia reagir aos ataques, tentar defender sua honra, atacar a esposa –, são lançadas num vazio de incomunicabilidade, como num diálogo de surdos. Sr. Zero não só não reage, como não demonstra, em nenhum momento, que está ouvindo as reclamações da esposa – está alienado dos outros e do mundo e não possui capacidade de ação. A cena termina com a Sra. Zero, na janela, fazendo remissão a um evento

---

<sup>39</sup> Dona Zero: [...] “Trabalho duro o dia todo e ainda pego dois metrô por dia, é demais para mim”. Cansado! Como é que você se cansa? E eu? Onde eu entro? Esfregando o chão, fazendo a sua comida, lavando suas roupas sujas. E você? Fica sentado numa cadeira o dia inteiro, somando aqueles números e esperando bater cinco e meia. Para mim não tem essa de cinco e meia. Não espero um apito. E também não tenho férias. E pior, não recebo nenhum envelope de pagamento todo sábado.

passado e exterior a sua casa: sua fala indica que uma mulher, referenciada como “*dirty bum*”, que foi morar no mesmo prédio “de gente de bem”, havia sido presa por seis meses – para a Sra. Zero, ela deveria ter sido condenada a seis anos de prisão ou, então, à morte –, por atentar contra a moral e os bons costumes. Aparentemente, a mulher seria vista pelos outros, de dentro da sua casa, usando pouca roupa.

Tanto nessa, quanto noutras cenas, Elmer Rice demonstra plena sofisticação dramaturgica ao conseguir mostrar, formalmente, a operação deslocada da ideologia – ferramenta legitimadora necessária em sociedades contraditórias (COSTA, 2012). Isto é, a peça mostra o processo de reprodução, por um grupo social ao qual não cabe, de um conjunto de valores morais, formas de pensamento e de comportamento, que estão em descompasso com a própria realidade – no caso da peça, a realidade é a do trabalhador de colarinho branco norte-americano, situado entre o operariado, do lado esquerdo, e a classe média, do lado direito. Para falar com Roberto Schwarz (2000), as ideias de Sr. Zero, enquanto tipo social, estão fora do lugar. Mas estão deslocadas em termos de classe, já que se tratam de estratos sociais em embate no interior de uma sociedade que está no centro do capitalismo. Os efeitos dessa engrenagem de reprodução mecânica da ideologia dominante, muito bem azeitada pelo estado de coisas, pode ser catastrófico para os explorados: alienação e falta de consciência sobre a própria vida que impossibilitam mobilizações rumo às transformações do existente.

O segundo episódio da peça apresenta Sr. Zero em seu trabalho, no escritório de uma loja de departamento, com sua colega Daisy Diana Dorothea Devore, uma mulher de meia-idade, descrita como “sem atrativos”. O nome de Daisy, que beira o ridículo, destoa dos outros personagens da peça, chamados por números ou de acordo com as funções que desempenham. Entretanto, o nome rebuscado não sugere uma psicologia bem delineada ou qualquer coisa do tipo – talvez seja uma espécie de caricatura que demonstra ingenuidade, inexperiência. A situação da cena mostra mais uma espécie de mecanização dos personagens do que propriamente uma ação: Daisy lê cifras em voz alta enquanto Zero as soma em uma folha de papel – a relação entre eles se dá, nesse sentido, por meio da atividade do trabalho. Entre a leitura das figuras numéricas por parte de Daisy e as notações de Zero, desenvolve-se uma comunicação um tanto quanto atravessada – até mesmo, hostil – entre os dois. A menção de números aleatórios cede, então, espaço à subjetividade vazada, tanto de um quanto da outra personagem.

No ritmo acelerado e quase inconsciente do trabalho, os pensamentos dos personagens vão sendo formulados como monólogos interiores que permitem entrever indícios de machismo e falso moralismo, no caso de Zero, e de apatia, a exemplo de Daisy. Enquanto Zero manifesta

pensamentos conflitantes, que vão do desejo pela vizinha, a quem denunciou, à repulsa por mulheres – por sua esposa, pela vizinha e por Daisy –, sua colega deseja estar morta e começa a cogitar métodos para o suicídio. Aqui, gás, ácido sulfúrico e revólver são analisados em termos puramente pragmáticos e o suicídio apresenta-se, para a personagem, como solução para uma vida letárgica, sem, no entanto, ter sido despontado por algum tipo de crise existencial.

Assim como a Sra. Zero na primeira cena, Daisy e Zero também enxergam que o obstáculo ou a solução para suas vidas está no âmbito privado e individual, simbolizado pela instituição burguesa do casamento. Enquanto para este o casamento é sinônimo de entrave para o progresso pessoal – “*What chance has a guy got with a woman tied around his neck?*”<sup>40</sup> (RICE, 1941, p. 199) –, para aquela, o casamento fruto do amor idealizado seria a solução para uma vida medíocre. Como toda a experiência de vida de Daisy é restrita ao âmbito do trabalho e o único homem conhecido por ela é Zero, que é casado, o seu fim será mesmo o suicídio. E por que não reconhecermos que a idealização do amor e do casamento, tanto como objetivo máximo quanto como salvação para os descontentamentos da vida condicionada socialmente da mulher, provém das produções da indústria cultural em ascensão, ideologicamente conduzidas e alienantes em termos de gênero e de classe? Tais esquemas também enfatizam como tipos sociais travados socioeconomicamente são ainda mais enredados pela ideologia que reforça as estruturas e disfarça a realidade.

Ao pensar que naquele dia faz vinte e cinco anos que está preso no mesmo trabalho, Zero sonha com um aumento salarial e indaga se o seu chefe tem noção do longo período de prestação de serviço. Preenchido por uma coragem infundada e decidido a requerer melhor posição no trabalho, Zero idealiza uma conversa “de igual para igual”, mais ou menos hostil, com seu patrão, baseada em uma espécie de cordialidade fajuta, repleta de “piadinhas internas” sem-graça e de sede de nomeada por parte do contador, que sonha em ser reconhecido por aquele que está acima de sua posição social. Quando a ele for dada a oportunidade de mostrar a que veio, sua ascensão econômica e social não terá limites – logo poderá ter um Buick: o automóvel, ápice do consumo e símbolo da realização profissional e, por isso, pessoal. O contraponto a esse otimismo cego é apresentado quando, ao soar o apito do final da jornada de trabalho, o chefe surge para falar com Zero, funcionário a quem desconhece o nome – é apenas mais um do mesmo. Na circunstância da demissão, ou melhor, da substituição de um homem-máquina por uma máquina, Zero não perde a oportunidade de gozar o falso reconhecimento por

---

<sup>40</sup> Zero: Que chance tem um homem com uma mulher agarrada ao seu pescoço?

parte do patrão – também ele automatizado, mecânico, mais uma peça na engrenagem de opressão –, restrito ao âmbito do discurso. Novamente, o potencial de conflito, neste caso, entre classes simbolizadas por seus representantes, é cancelado, senão pela impossibilidade de reflexão e ação de Zero ou pela automatização de ambos, pelo próprio diálogo esvaziado de função, que não engendra a ação. A situação é mais generalizada do que específica; representativa de um todo mais amplo: o Chefe estava demitindo Zero, mas o faria da mesma forma com qualquer outro funcionário. Do mesmo modo, esse esquema seria reproduzido através da sociedade em processo de automatização. Sobre a máquina de somar, o Chefe, aconselhado por especialistas, destaca:

*BOSS: [...] They do the work in half the time and a high-school girl can operate them. Now, of course, I'm sorry to lose an old and faithful employee*

–

*ZERO: Excuse me, but would you mind sayin' that again?*

*BOSS: I say I'm sorry to lose an employee who's been with me for so many years – (Soft music is heard – the sound of the mechanical player of a distant merry-go-round. The part of the floor upon which the desk and stools are standing begins to revolve very slowly.) But, of course, in a organization like this, efficiency must be the first consideration – (The music becomes gradually louder and the revolutions more rapid.) You will draw your salary for the full month. And I'll direct my secretary to give you a letter of recommendation –*

*ZERO: Wait a minute, boss. Let me get this right. You mean I'm canned?*

*BOSS (barely making himself heard above the increasing volume of sound): I'm sorry – no other alternative – greatly regret – old employee*

*– efficiency – economy – business – business – business – BUSINESS. (His voice is drowned by the music. The platform is revolving rapidly now. ZERO and the BOSS face each other. They are entirely motionless save for the BOSS's jaws, which open and close incessantly. But the words are inaudible. The music swells and swells. To it is added every off-stage effect of the theater: the wind, the waves, the galloping horses, the locomotive whistle, the sleigh bells, the automobile siren, the glass- crash. New Year's Eve, Election Night, Armistice Day, and Mardi Gras. The noise is deafening, maddening, unendurable. Suddenly it culminates in a terrific peal of thunder. For an instant there is a flash of red and then everything is plunged into blackness.). (RICE, 1941, p. 200)<sup>41</sup>*

---

<sup>41</sup> Chefe: [...] Elas fazem o trabalho pela metade do tempo e uma colegial pode operar. Agora... é claro que me dói perder um empregado antigo e fiel.

Zero: Desculpe, mas o senhor poderia repetir o que disse?

Chefe: Disse que muito me dói perder um empregado que está conosco há tantos anos... [Ouve-se música suave, o som é de uma caixa de música alegre e distante. A parte do chão em que estão escrivatinha e tamboretas começa se revolver muito lentamente.] Mas é claro que, numa organização como esta, a eficiência deve ser a primeira preocupação... [A música fica gradualmente mais alta e as movimentações mais rápidas.] Você receberá seu salário do mês inteiro. E vou pedir a meu secretário para lhe dar uma carta de recomendação.

Zero: Um minuto, chefe. Me dê este direito. O senhor quer dizer que eu estou demitido?

Chefe: [Se fazendo ouvir sobre o volume crescente de som]. Lamento muito... mas não há outra alternativa, é com grande pesar que faço isso... um funcionário tão antigo... mas buscamos a eficiência... a economia... o negócio... negócio... negócio...

A voz dele é submergida pela música. A plataforma se move rapidamente agora. ZERO e o CHEFE se enfrentam um ao outro. Eles estão completamente imóveis exceto pelas mandíbulas do CHEFE que se abrem e fecham

O esquema de anteposição da eficiência da máquina em detrimento da vida e do trabalho humanos perpassa toda a extensão da peça na voz dos representantes desse sistema – terrenos e “extraterrenos”, como veremos. Enquanto conteúdo nuclear, do qual emanam outros temas em consequência, sua origem está dada pela materialidade de processos históricos devidamente mimetizados pela mediação da forma. Aliás, Elmer Rice demonstrou plena consciência acerca de tal processo de formalização em entrevista, a propósito do seu trabalho com a forma expressionista, quando declarou: “*You have something to say and the subject matter compels the form. You don't begin with a form and then pour something into it, unless you're writing a purely mechanical thing*” (ELWOOD, 1968)<sup>42</sup>. Em se tratando de estética expressionista, o grau de elaboração estética e de mediação formal é empreendido de modo que a noção de arte como mero reflexo da realidade é implodida, ou seja, a matéria social é de tal modo concentrada e organizada e a ela são adicionadas tantas camadas de significação e nuances, que é impossível apreender a peça como um espelho da sociedade. É como se a operação da forma fosse explicitada tanto por gerar certo estranhamento, ao diferenciar-se da forma hegemônica cujo estatuto é dado pelo realismo e consequente ilusionismo, quanto por corresponder-se sem obstáculos ao conteúdo, este sedimentado em seu interior.

Em *The Adding Machine*, os enunciados da forma e do conteúdo estão relacionados dialeticamente de tal modo que o tema da mecanização e da automatização da experiência comum, plasmado formalmente, resulta na construção alienada e travada dos personagens inseridos numa estrutura organizativa também fragmentada, situacional, que impede qualquer desenvolvimento cumulativo ou ascensional dessas mesmas figuras. Tanto é princípio organizacional que mesmo as figuras pertencentes à burguesia, como o Chefe, são representadas como marionetes à serviço das forças materiais. No trecho supracitado, a rubrica indica que os dois personagens, ao final da segunda cena, estão frente a frente, imóveis. O único movimento é o da mandíbula do Chefe: funciona como um boneco ventríloquo manipulado pela mão do capital.

A ação que teria potencial para ser clímax da peça, isto é, o assassinato do Chefe por

---

*incessantemente. Mas as palavras não são audíveis. A música aumenta continuamente. Acrescem sons fora do palco por todo o teatro: o vento, ondas, cavalos galopando, apitos de locomotivas, sinos de trenó, buzina de automóvel, vidro quebrando, sons do ano novo, sons de noite de eleição, Dia do Armistício. O ruído vai ficando ensurdecedor, enlouquecido, e interminável. De repente culmina em um estrondo de trovão. Por um momento há uma luz vermelha e então tudo mergulha na escuridão*

<sup>42</sup> ELWOOD, William R. An Interview with Elmer Rice on Expressionism. *Educational Theatre Journal*. Vol. 20, No. 1, 20th-Century American Theatre Issue (Mar., 1968). Published By: The Johns Hopkins University Press. pp. 1-7: “Você tem algo a dizer e o assunto compele a forma. Você não começa com uma forma e depois encaixa algo nela, a menos que esteja escrevendo uma coisa puramente mecânica.”

Zero, não é representada em cena – o ato só é expresso ao final do terceiro episódio, quando Zero calmamente confessa o homicídio para a polícia que vem prendê-lo. E esse esquema composicional possui algumas implicações. Em primeiro lugar, o assassinato, que não é explicitamente mostrado, mas que suscita as consequências que configurarão os episódios posteriores, é sugerido por recursos cênicos de sonografia e iluminação que, além de enfatizarem a importância da cena para uma estética como a expressionista, expressam a contrapartida subjetiva de um feito “objetivo” – lembrando que o registro é onírico, então mesmo o que parece ser objetivo é projeção subjetiva. A propósito, a cenografia assinada por Lee Simonson partia do pressuposto da deformação: cenário e adereços eram construídos fora de proporção e de escala; a perspectiva era sinuosa, distorcida (ELWOOD, 1968). Além disso, os sons, que vão de uma melodia suave e alegre, até barulhos aleatórios, acelerados e altos, funcionam como instância narrativa, ao operarem como comentários sobre a situação e reação de Sr. Zero ao “reconhecimento”, por parte do Chefe, e à posterior substituição/demissão que resulta em uma espécie de confusão interior. Aliás, o assassinato foi mesmo uma reação, desprovida de ponderação; um impulso irracional – mas não sem fundamento, é claro – de resposta do explorado. Em suma, são os recursos cênicos – os sons, o estrondo, a luz vermelha – que narram a situação desprovida de ação, dinâmica que aponta na direção do épico.

A terceira cena da peça se passa na casa dos Zero, numa sala na qual está disposta uma mesa posta para dois, ao centro, e nas paredes estão enfileiradas sete cadeiras que serão ocupadas pelos casais visitantes, já previamente mencionados a propósito da caracterização dos personagens que compõem o quadro social ao qual Sr. Zero pertence. A primeira situação do episódio prevê a Sra. Zero em outro monólogo em presença de Zero, ainda absorto não obstante as hostilidades da esposa, no qual o desprezo pelo marido é mediado por um sarcasmo incisivo que culmina em uma consciência infundada sobre as condições sociais mais amplas: “*There’s ten thousand like you layin’ around the streets. You’ll be holding down the same job at the end of another twenty-five years – if you ain’t forgot how to add by that time.*” (RICE, 1941, p. 201)<sup>43</sup>. Além da alusão ao colarinho manchado de vermelho – tinta, “obviamente”, já que um sujeito como Zero não seria capaz de fazer nada além de sujar-se no trabalho –, outro elemento decorrente da substituição/demissão passa a fazer parte da cena e sugere que o percurso de negatização – pois a anulação já concretizara-se desde o início da peça – do personagem está em curso: todo ruído ou som, fora do palco, é produzido como o barulho das teclas e da alavanca

---

<sup>43</sup> Dona Zero: [...] Tem uns dez mil iguais a você no olho da rua. Você vai é estar fazendo o mesmo trabalho daqui a outros vinte e cinco anos. Isso, se nesse meio tempo você não esquecer como é que se soma.



de uma máquina de somar, marcando a transformação do sujeito que, já desumanizado, somava manualmente, em máquina cada vez mais eficiente.

A dificuldade de estabelecimento de relações interpessoais profundas – matéria explorada desde as primeiras experiências da dramaturgia moderna, a exemplo de Tchekhov – é manifestada pela superficialidade da comunicação, se é que podemos falar nesses termos – talvez, o correto seria pensar num quadro de incomunicabilidade. Quando as visitas chegam à casa dos Zero, o engajamento da comunicação por meio de um provável diálogo não se configura, porque, em primeira instância, apesar de se tratar de um ambiente privado, quatorze figuras estão em cena – os seis casais, mais os Zero –, fator que pragmaticamente inviabiliza a expressão de qualquer assunto que seja através de uma conversa, por exemplo. Sabemos, entretanto, que esse modo de expressão da esfera do drama tradicional, não é desejável pela dramaturgia de Rice, muito pelo contrário. Dando prosseguimento ao mesmo esquema composicional em que as relações inter-humanas não se concretizam, pois não existem indivíduos bem constituídos a ponto de engendram interrelações, a terceira cena é repleta de frases aleatórias, sem encadeamento, que não engendram nada para além de si mesmas (ação). Não obstante, entre assuntos banais, fofocas e futilidades, a reprodução das falas – reprodução na medida em que as figuras são títeres projetores da ideologia dominante – é capaz de construir um quadro profundamente apurado sobre os valores da época (a atualidade da situação, infelizmente, não é mera coincidência):

*SIX: Too damn much agitation, that's at the bottom of it.*

*FIVE: That's it! Too damn many strikes.*

*FOUR: Foreign agitators, that's what it is.*

*THREE: They oughta be run oughta the country.*

*TWO: What the hell do they want anyhow?*

*ONE: They don't know what they want, if you ask me. SIX: America for the americans is what I say!*

*ALL (in unisons): That's it! Damn foreigners! Damn dagoes! Damn Catholics! Damn sheenies! Damn niggers! Jail 'em! Shoot 'em! Hang 'em! Lynch 'em! Burn 'em! (They all rise. Sing in unison.)*

*My country 'tis of thee, Sweet land of liberty! (RICE, 1941, p. 203)<sup>44</sup>*

---

<sup>44</sup> Seis: Muita agitação, no fundo é isso.

Cinco: É isso mesmo! Greves demais.

Quatro: Agitadores estrangeiros, é isso.

Três: Eles deviam ser expulsos do país.

Dois: Mas que diabo essa gente quer?

Um: Não se sabe.

Seis: América para os americanos. É o que eu sempre digo!

Todos [*em uníssonos*]: É isso mesmo! Fora estrangeiros! Fora católicos! Fora judeus! Fora negros! Cadeia para os baderneiros! Força neles! Lincha! Queima! Pelotão de fuzilamento! [*Cada vez mais alto. Cantando em uníssonos*] Meu país será a doce terra de liberdade...!

Mais uma vez presenciamos, em alto e bom som, a expressão dos valores reacionários, xenófobos e racistas, estruturalmente posicionados na sociedade norte-americana e patentes na década de 1920. Depois do manifesto dos ‘cidadãos de bem’ em prol de uma “América para os americanos”, o episódio é finalizado com a chegada da polícia em busca de Sr. Zero, que prontamente se entrega e confessa o crime sem drama ou choque algum por parte do homicida, de sua esposa ou de seus colegas.

O quarto episódio de *The Adding Machine* representa o julgamento de Zero pelo assassinato do Chefe. A cena pressupõe um tribunal no qual o júri é composto pelos casais de um a seis, devidamente posicionados como autômatos. Consta que, na montagem de estreia da peça, o Juiz, representado por um boneco inexpressivo e imperturbável (DURHAM, 1970), usava uma máscara e estava em um patamar muito mais elevado que o palco, de tal modo que era difícil vê-lo (ELWOOD, 1968). A não ser pela condenação, em um termo – “*GUILTY!*” –, pelo júri, o quadro é ocupado por um longo monólogo de Zero, em que ele acusa a si próprio sem pretensão de defesa – ele não concorda com a função dos advogados. Sua fala compreende: a confissão do homicídio; a recusa do trabalho de defesa dos advogados; a admissão que a suposta tinta vermelha era, na verdade, sangue; a ênfase na ferramenta utilizada para o assassinato (o espeto de contas enterrado no coração do patrão); o destaque ao longo período no qual trabalhou; sua reação ao ler a notícia da morte; a cobiça pela mulher do Chefe (sua foto estava ao lado da de Zero, no jornal); o período de luto na loja de departamento e como isso favoreceria uma série de funcionários, que teriam folga; o motivo do assassinato (pensou que receberia um aumento, afinal foram vinte e cinco anos de trabalho); a indiferença do Chefe em relação a ele; o arrependimento por ter denunciado a vizinha, que andava pela própria casa apenas de camiseta; a vontade – e a falta de coragem – de agarrar mulheres; o fato de ele não parecer um assassino, de nunca ter se metido em encrenca, apesar de alguns episódios de violência gratuita e banalizada; a leitura da notícia do linchamento de um homem negro, enquanto estava no metrô, e o desejo de matar outro homem negro, que pisara no seu pé naquele momento (já que um homem negro não teria o direito de pisar no pé de um homem branco); como ele não teve coragem de contar para a esposa que havia sido demitido; o que Daisy pensaria quando soubesse que ele matara o Chefe; como seria se ele tivesse casado com Daisy, se sua mulher tivesse desaparecido e se ele não tivesse sido demitido; a suplica por uma chance, após o veredito; a admissão de que estava confuso; a projeção da culpa nos advogados e nas cifras em sua cabeça. Tudo isso intercalado com a soma de números aleatórios, pois é impossível que Zero supere as figuras numéricas. A listagem dos elementos que compõem o fluxo de pensamento de Zero é uma tentativa de exemplificação do caráter fragmentário do

monólogo do personagem. Os motivos pelos quais o réu não se defendeu em pleno julgamento são meramente hipotéticos, de tal modo que só podemos conjecturá-los. Talvez, sua moral contraditoriamente constituída pressuponha que seja feita justiça à morte de pessoas “socialmente respeitáveis”, mesmo que essa justiça implique sua derrocada; essa figura humana mal tem energia para lutar por seus mínimos direitos; assim como seus colegas o condenaram, ele também não hesitaria em condenar um dos seus; Zero não tem nada a perder em sua vida, já perdida – se é que podemos falar em vida –, e a indagação final: existe mesmo solução para o explorado dentro desse estado de coisas, considerando que o julgamento é uma ferramenta de reafirmação da justiça burguesa, que, por sua vez, é mais um mecanismo do sistema capitalista?

O encarceramento de Zero como consequência da condenação em julgamento é representado de modo singular. A cena cinco<sup>45</sup> exibe uma jaula posicionada acima do nível do palco, com grades largas de modo a permitir a visualização de seu interior. Zero, vestido em um uniforme com listras pretas e brancas horizontalmente dispostas, aparece sentado em uma mesa, devorando vorazmente um prato contendo presunto e ovos – o único alimento que ele consegue desejar antes do cumprimento de sua pena de morte. O fato de o personagem estar encarcerado em uma jaula, ao invés de em uma cela, é indício do processo de desumanização pelo qual está passando. Além de estar circunscrito a um ambiente geralmente destinado a animais, Zero comporta-se como tal ao alimentar-se. O grau de animalização do personagem é ainda mais aprofundado com a introdução, na cena, de um Guia e de outras doze figuras, homens, mulheres e crianças, que realizam uma espécie de *tour* pelo que seria um zoológico ou, mesmo, um museu de história nacional – afinal, Zero é apresentado como o “Assassino norte-americano”. A situação mostra a objetificação completa do sujeito já objetificado – e que não se manifesta nessa passagem –, analisado ‘cientificamente’ como um espécime que, antes mesmo de ser recolhido para a exibição, já se desenvolvia “livremente em cativeiro” – de novo, a demonstração do processo de negação de um tipo desde sempre anulado. Por esse viés, a condição do sujeito é contraposta pela espetacularização do assassinato e da execução de Zero, que está por acontecer: não há questionamento algum, repulsa ou indignação; pelo contrário,

---

<sup>45</sup> A quinta cena de *The Adding Machine* faz parte do texto original, mas não foi encenada quando a peça foi produzida pelo Theatre Guild em sua estreia. Elmer Rice conta que o corte teria motivos puramente práticos: o Guild pretendia realizar a peça em sete cenas, não em oito, e a produção já chegava a valores elevados. Originalmente, a cena de número cinco era mais extensa e possuía materiais que também eram trabalhados na última cena. Quando a peça foi remontada, em 1956, no Phoenix Theatre, a cena constava no script ligeiramente editada. Rice não a teria reescrito, mas a teria condensada e cortado materiais que pareciam redundantes. O dramaturgo assumiu que deveria ter insistido na cena desde a primeira produção (ELWOOD, 1968); (RICE, 1941).

há satisfação – o público compraz-se com a condição do outro. E o processo de negatização não tem fim: depois de animalizado, Zero é tornado mercadoria, já que vira produto comercializado como souvenir da visitação. Um bloco contendo gravuras, representativas de elementos que vão desde a sua infância até as evidências do crime, é símbolo do que há de mais norte-americano, isto é, tornar tudo produto, inclusive o que é grotesco e violento.

À situação profundamente cômica da primeira parte da cena se segue outra com potencial dramático que, por sinal, será negado. Trata-se da última visita da Sra. Zero ao marido, que logo será executado. O sentimentalismo não consolidado é exemplificado pelo luto com o qual Sra. Zero está vestida: sua aparência é comentada em termos superficiais e, mesmo, pragmáticos – o preto a emagrece –, não como uma representação simbólica de um estado de espírito melancólico. Os fatores econômicos também estão presentes no horizonte da conversa, aliás, a primeira estabelecida entre o casal, quando Zero pergunta qual o valor gasto pela esposa no traje. Sua resposta justifica a necessidade dos gastos pois, segundo ela, não é todo dia que o marido é executado. Nesse cenário, o pragmatismo da Sra. Zero é contraposto a um indício de sentimento que, apesar de existir, não aparece em cena: ela diz que, enquanto cozinhava o último prato de presunto com ovos para o marido, chorou; mas essa tristeza fica no passado e fora da cena; quer dizer, ela apenas a narra, trivialmente e sem sentimentalismo. Assim, toda a circunstância é articulada por uma dinâmica que lança faíscas de sentimento imediatamente apagadas pela força da superficialidade de uma interrelação nunca profundamente constituída. Ou seja, não há base psicológica bem construída que torne possível uma relação inter-humana capaz de acumular experiências que se configurem como memórias representativas da humanidade perdida ao fim da vida de Zero. É por isso que o mínimo contato estabelecido entre esses dois personagens é feito de modo desconexo, como se fossem desconhecidos que, não obstante, conviveram boa parte de suas “não-existências” em presença um do outro. Em termos de recepção, essa quebra de qualquer fio quase-dramático impede o mergulho acrítico na peça, que já é praticamente impossível, pois não estamos no âmbito do drama. Tal mergulho prejudicaria a distância objetiva em relação a uma obra que requer um posicionamento crítico. Os personagens não suscitam compadecimento; são figuras, tipos, sínteses de formas de comportamento e pensamento sociais mais amplos, que assim chega mesmo a um nível de construção alegórica da sociedade estadunidense; e as situações apresentadas, ao invés de incitarem ao julgamento moral de supostas ações, levam à percepção de mecanismos mobilizadores das forças sociais. Enfim, o último encontro dos Zero é finalizado com a típica hostilidade – por sinal, é bastante sintomático que a violência pareça ser o único pilar da relação – entre o casal, dessa vez despontada pela discordância sobre o futuro de um álbum de recortes

que a esposa viera completando com as notícias do assassinato. A sede de nomeada do Sr. Zero fora saciada: o seu reconhecimento social aconteceu e não importam os meios que o levaram a esse fim.

É o personagem Homem – depois chamado de *Fixer* ou Quebra-Galho – quem aparece para diligenciar a execução de Zero. Ironicamente, o Homem é uma criatura metafísica, alada – possui asas nos ombros da roupa e nas sandálias. É um anjo burocrata, digamos, que enfatiza a impossibilidade de salvação: não existem milagres, ele reafirma: “*THE FIXER: [...] now that the end is already in sight, you still believe that some thunderbolt, some fiery bush, some celestial apparition will intervene between you and extinction. But it’s no use, Zero. You are done for.*” (RICE, 1941, p. 208)<sup>46</sup>. A aparição celestial de fato interveio, mas não para operar um milagre. Pelo contrário, a injustiça da qual Zero foi vítima – não a prisão nem a pena de morte, mas os vinte e cinco anos de trabalho não reconhecidos e o descarte – é completamente justificada, de acordo com o Quebra-Galho, a não ser pelo ponto de vista meramente sentimental, já que que a máquina é definitivamente mais eficiente. O pragmatismo liberal da figura e a desenvoltura com a qual trata de assuntos da base material leva a crer que até mesmo o modelo econômico celestial é capitalista. As súplicas de Zero por mais uma chance – para trabalhar somando, pois é a única coisa que faz, não para viver – são ignoradas pelo funcionário que já constatara a descartabilidade do contador e ordenara a execução. Mas a morte de Zero não é sinônimo do fim, muito menos de descanso pois, enquanto explorado, o personagem está condenado ao ciclo infinito das somatórias.

É justamente para a condição de condenados que atenta Shrdlu, o companheiro de parte do caminho pós-morte de Zero. Pelo prisma do condenado, o estado de vida ou de morte é insignificante – o próprio Shrdlu lembra que eles foram sentenciados a sofrer tormentos por toda a eternidade. A sexta cena de *The Adding Machine* se passa em um cemitério simplório, por onde estão espalhadas algumas lápides e cruzeiros. Judy O’Grady, a vizinha moral- e criminalmente condenada de Zero, e um Rapaz, adentram o espaço, comumente visitado pela moça. Ao reconhecer o nome de Zero em um túmulo, Judy compraz-se com o fim daquele que a denunciou; livre, após cumprir sua sentença, sente-se quase vingada pela morte do vizinho. Mas uma vingança pressupõe conflitos inter-humanos previamente constituídos e ambas as figuras foram condenadas por forças sociais, exteriores, meramente reproduzidas, no caso da denúncia, por parte de Zero, de Judy. Ou seja, mesmo que Zero tenha disparado o gatilho da

---

<sup>46</sup> Quebra-Galho: [...] agora que o fim já chegou, ainda acredita que algum raio, alguma varinha mágica, alguma aparição celestial possa intervir entre você e a execução. Não adianta, Zero. Você está acabado.

condenação de Judy (a denúncia), ele não foi a peça-chave para tal resultado. Enquanto mulher que desafiava os paradigmas de comportamento moral daquela sociedade, Judy sempre esteve na iminência de ser presa e, nesse sentido, Zero e ela não são “rivais”; são ambos condenados, em níveis distintos, pela mesma materialidade social que, ao mesmo tempo, oprime e produz convicções que são contraditoriamente reforçadas pelos oprimidos.

Quando o casal desaparece do cemitério, Zero, morto-vivo, rígido, vestindo um terno antiquado e com as mãos posicionadas sobre o peito, sai de sua tumba e conhece Shrdlu, por sua vez vestido com túnica velha e puída, como se pertencesse a outro tempo. A figura, de nome praticamente impronunciável, é representante do puritanismo norte-americano. Também assassino, Shrdlu se coloca como muito pior que Zero, uma vez que seu crime foi o matricídio. E a justificativa para o homicídio é formulada a partir da naturalização típica, mobilizada por um conjunto de valores estrito e alienante: Shrdlu matou, pois, sua alma é pecadora. Guiado pela mãe através do caminho da virtude e criado para ser um homem honrado, respeitável, temente a Deus e blindado contra as tentações da carne, Shrdlu nunca terá consciência que a justificativa para o assassinato da mãe é justamente a repressão orquestrada pelo sistema de valores e comportamentos no qual esteve, desde sempre, inserido. Daí a culpa individualizada e a naturalização do entendimento de que sua própria alma é perversa. Shrdlu matou a mãe durante um jantar, no qual estava presente o pastor: enquanto destrinchava uma perna de carneiro, cortou a garganta da senhora. O ato que é narrado se deu como um impulso, aparentemente irracional, mas não sem fundamento. Assim como Zero, também num “impulso”, mata o Chefe que representa a engrenagem que o oprime, Shrdlu mata a mãe, que é símbolo de um sistema de repressão articulado sobretudo no âmbito moral, mas que determina comportamentos – às vezes, supostamente desviantes – na esfera material. Novamente, a neblina, dessa vez moralista e puritana, individualizando a culpa e fragmentando processos que partem de formas estruturais e mobilizam forças sociais.

O complexo de crenças puritanas, em relação ao qual Shrdlu é um representante desviado, é desmontado pela perspectivação que a sétima cena opera sobre a anterior. A expectativa dos castigos a serem sofridos por toda a eternidade, de Shrdlu, não se concretiza. Ao contrário, o episódio da peça sugere uma cena bucólica preenchida por grama, flores do campo, árvores, um rio, céu claro e sem nuvens; são os Campos Elísios, o paraíso segundo o imaginário ocidental, reduto dos privilegiados. Ao ser encontrado pelo colega nessa circunstância, Shrdlu, que, para Zero, àquela hora, já estaria queimando, demonstra uma frustração cômica:

*SHRDLU (nodding): Nothing is turning out as I expected. I saw everything so*

*clearly – the flames, the tortures, an eternity of suffering as the just punishment for my unspeakable crime. And it has all turned out so differently.*

*ZERO: Well, that's pretty soft for you, ain't it?*

*SHRDLU: (wailingly) No, no, no! It's right and just that I should be punished. I could have endured it stoically. All through those endless ages of indescribable torment I should have exulted in the magnificence of divine justice. But this – this is maddening! What becomes of justice? What becomes of morality? What becomes of right and wrong? It's maddening – simply maddening! (RICE, 1941, p. 213)<sup>47</sup>*

Os anseios de punição por parte de Shrdlu são implodidos por completo quando sua mãe exemplar não é encontrada naquele contexto. A justaposição das situações demonstra, então, tanto o caráter de constructo daquele sistema de valores – mesmo que não sugira uma alternativa –, quanto uma inversão cômica desses mesmos valores, afinal, ao menos em um primeiro momento no plano metafísico, Zero e Shrdlu não estão tão errados quanto pensavam que estavam. Mas a restrição operada pela ideologia que, acrescida do travamento material, incrusta a condição de exploração e a impossibilidade de libertação no condenado, não permite que as figuras se comprazam com a circunstância satisfatória – a contrapartida sonora ao bucolismo do ambiente, uma melodia suave e ininterrupta, não pode ser percebida por elas.

Por esse prisma, quando Daisy alcança Zero nos Campos Elísios e eles compartilham um momento quase romântico – ambos ouvem, então, a música –, o contador não pode permanecer realizado. Como fica anunciado desde o início da peça, Daisy, de fato, suicida-se e o motivo, trivialmente mencionado, que despontou o ato, foi a perda do emprego – de novo, o descarte do sujeito pelo mercado e pelas condições de uma vida que não vale a pena ser vivida. Quando uma espécie de nostalgia superficial se apossa dos dois e a possibilidade de uma relação baseada no amor idealizado se faz ligeiramente presente, vem a recusa categórica de Zero, mobilizada pelo moralismo: enquanto homem respeitável, ele não pode permanecer em um ambiente que aceita a união fora do casamento de pessoas ou não pode aceitar que padres indecentes, que escrevem histórias obscenas, os case. Os Campos Elísios estão repletos de artistas, que pintam, esculpem e escrevem versos; de pessoas que aproveitam o ócio; de homens que leem e mulheres que se enfeitam; de pessoas que cantam, dançam, riem, bebem e contam

---

<sup>47</sup> Shrdlu [*concordando*]: Não está acontecendo nada do que eu esperava. Eu vi tudo tão claro! As chamas, as torturas, uma eternidade de sofrimento como o castigo justo para meu crime indizível. E tudo tem sido tão diferente!

Zero: Aqui é bom demais para você, não é?

Shrdlu [*lamentando-se*]: Não, não, não! O justo é que eu devia ser castigado. Eu suportaria tudo estoicamente. Tudo! Por intermináveis tormentos indescritíveis, eu teria exultado na magnificência da justiça divina. Mas isto... está me enlouquecendo! Onde está a justiça? O que resta da moralidade? Onde está o certo e o errado? É de enlouquecer... simplesmente de enlouquecer!

histórias. Além disso, contam com bêbados, ladrões, adúlteros e vagabundos – pessoas com as quais Zero não pode misturar-se.

Na oitava e última cena de *The Adding Machine*, Zero está de volta a sua função como contador – o ruído da máquina de somar antecede a própria a cena. O escritório representado é semelhante ao da segunda cena, a não ser por uma porta que permite entrever um corredor. Zero, que permanece com o mesmo terno antiquado, mas agora acrescido de protetores de mangas e viseira verde – adereços típicos da função de contador que também constam no segundo episódio –, aparece completamente absorvido pela operação da máquina de somar. Aliás, na montagem de estreia, a máquina de somar projetada por Lee Simonson possuía proporções enormes: ocupava toda a extensão do palco, suas teclas eram tão grandes quanto bancos de bar e o ator que fazia Zero saltitava por entre elas como um macaco (ELWOOD, 1968). Além disso, uma tira de papel fluía constantemente de seu interior, conforme Zero a operava, e todo o palco era inundado por essa tira e por bobinas de papel. Nesse contexto, a absorção de Zero no trabalho é dificilmente interrompida por duas figuras que entram, Tenente Charles e Joe – praticamente têm de forçar a pausa da operação por parte de Zero, que não consegue parar. É o momento de Zero retornar à vida terrena, após vinte e cinco anos de trabalho ininterrupto – não perdeu nem um minuto – na máquina de somar celestial. Ao contrário do que pensa, Zero não ficará por ali para sempre, mesmo tendo feito tudo de acordo com a esquemática da vida material. Na verdade, almas dão muito trabalho para serem produzidas e, portanto, não podem ser usadas apenas uma vez. Como explica Charles, a estação na qual Zero se encontra no episódio oito é como uma oficina de reparos, uma central de reciclagem, por onde as almas passam e voltam à Terra praticamente novas. Zero, inclusive, estivera na estação por aproximadamente cinquenta mil vezes, segundo o Tenente, mesmo que não se lembre. A questão é meramente econômica, quer dizer, se as almas se lembrassem, elas se desgastariam mais rapidamente e o produto foi feito para ser durável. Enquanto algumas almas melhoram a cada reencarnação, outras só pioram, como é o caso de Zero: foi macaco, escravo e servo. Voltará à terra como um bebê até crescer e começar a aprender as coisas:

*CHARLES: [...] And then when you get a little older you'll begin to learn things and learn them all in the wrong way. You'll eat the wrong food and wear the wrong clothes, and you'll live in swarming dens where there's no light and no air! You'll learn to be a liar and a bully and a braggart and a coward and a sneak. You'll learn to fear the sunlight and to hate beauty. By that time you'll be ready for school. There they'll tell you the truth about a great many things that you don't give a damn about, and they'll tell you lies about all the things you ought to know – and about all the things you want to know they'll tell nothing at all. When you get through you'll be equipped for*



*your life work. You'll be ready to take a job.* (RICE, 1941, p. 220)<sup>48</sup>

A descrição do percurso material do homem ordinário, narrada por uma figura celestial em tom de predestinação cósmica, escancara o absurdo da experiência comum que é tão historicamente condicionada quanto ideologicamente naturalizada. O eterno retorno, que nada tem de divino, é esquema para evitar o desperdício por parte de um modelo econômico profundamente contraditório que mobiliza a objetificação, a anulação e o descarte do que já não possui valor de mercado. Nesse sentido, o trabalho dramaturgicamente com temáticas extraterrenas que, nem por isso, deixam de estar assentadas no chão material, além de possuírem alto teor cômico, têm potência crítica e potencial de perspectivação. O deslocamento da matéria e a reprodução de funções opressivas por figuras alegóricas, ridiculamente etéreas, lançam luz e estranham processos que, no real – ou num registro realista – passariam despercebidos por serem estruturalmente articulados e naturalizados no nível superestrutural. Tenente Charles, o último dos piões do jogo metafísico pelo qual passa Zero, escancara sua condição de condenado a explorado, enfatiza sua posição de subalternidade em relação ao animal e o iguala a um organismo microscópico. E mesmo que Zero se lembrasse do choque de realidade acerca de sua condição ao retornar à vida, ele nada poderia fazer diferente.

*CHARLES: You're a failure, Zero, a failure. A waste product. A slave to a contraption of steel and iron. The animal's instinct, but not his strength and skill. The animal's appetites, but not his unshamed indulgence of them. True, you move and eat and digest and excrete and reproduce. But any microscopic organism can do as much. Well – time's up! Back you go – back to your sunless groove – the raw material of slums and wars – the ready prey of the first jingo or demagogue or political adventurer who takes the trouble to play upon your ignorance and credulity and provincialism. You poor, spineless, brainless boob – i'm sorry for you!* (RICE, 1941, p. 221)<sup>49</sup>

Zero, descartável sem ser nunca totalmente descartado, voltará ao mundo físico para

---

<sup>48</sup> Charles: [...] E então, quando você crescer, você começa aprender coisas. Vai aprender tudo o que é errado e vai aprender tudo errado. Você vai comer comida errada e usar roupas erradas, e vai morar em habitações superlotadas, sem luz e sem ar! Você vai aprender a ser um grande mentiroso, um tirano, um fanfarrão e um covarde. Vai aprender a temer a luz solar e odiar a beleza. Para, então, estar em condições de ir à escola. Na escola vão te dizer a verdade sobre muitas coisas que não interessam, e mentiras sobre todas as coisas que você deveria saber... e, sobre todas as coisas que você quiser saber, nunca vão dizer nada. Quando você sair da escola, estará preparado para o trabalho do resto da vida. Estará em condições de ter um trabalho.

<sup>49</sup> Charles: Você é um desastre, Zero, um desastre. Um produto desperdiçado. Um escravo para um aparelhode aço e ferro. Com instintos de animal, mas sem a força e a habilidade. Com os apetites do animal, mas sem a audácia desavergonhada. Na verdade, você anda, come, digere, excreta e se reproduz. Mas qualquer organismo microscópico pode fazer a mesma coisa. Bem... o seu tempo acabou! Você volta para o seu cortiço sem sol... para a matéria-prima das ruas sujas e das guerras... a presa fácil do primeiro patrioteiro, demagogo ou aventureiro político que queira se dar ao trabalho de manipular a sua ignorância, credulidade e provincianismo. Ah, pobre diabo amorfo e sem cérebro! Eu tenho é pena de você!

operar uma super-hiper-máquina de somar que o deixará maravilhado. Estará instalada em uma mina de carvão e servirá para contabilizar a produção individual de cada mineiro. Nesse quadro, a introdução de uma ‘ultra tecnologia’ em um processo de produção baseado na extração de matéria-prima indica as variações de uma cadeia de produção/exploração e sugere a organização contraditória de um sistema que combina o que há de mais atrasado e mais avançado para a obtenção do lucro final. Zero, já fragmento, fará parte de um processo também fragmentado, alienado e alienante, no qual sua única função será a de exercer uma leve pressão, com o dedão do pé direito, em uma alavanca que, após várias etapas, colocará uma máquina de somar em movimento. Apesar das súplicas, Zero não pode resistir à reciclagem, mas recebe um prêmio de consolação pelo retorno: a Esperança, alegoricamente representada por uma bela mulher, que não existe. Assim que o despacho de Zero é finalizado, o Tenente Charles, reclamando do próprio trabalho, anuncia que outro sujeito está na fila. Ou seja, por tratar de um conteúdo que aponta para o exterior, o estabelecimento de um ponto final ao processo, marcado por Zero como sujeito singular, cuja história é única, demonstraria uma compensação simbólica. No entanto, Zero é tipo, parte que representa um todo maior. A composição de *The Adding Machine* é estruturalmente reduzida a partir do processo social estadunidense, no qual a realidade está tanto em descompasso quanto é falseada pelas ideias hegemônicas. Sendo assim, as questões postas pela peça são coletivas, sociais, de modo que extrapolam os limites de palco e fomentam transformações no real, ao menos – por enquanto – nos níveis da consciência.

## **2.5 *The Adding Machine* sobrevive, apesar da recepção crítica morna**

A montagem de estreia de *The Adding Machine* pelo *Theatre Guild*, no Garrick Theatre, contou com setenta e duas apresentações e contribuiu para o crescimento da reputação de Elmer Rice como dramaturgo nos Estados Unidos (PALMIERI, 1980). A produção pelo *Guild* também foi reconhecida tanto pela articulação bem-sucedida entre dramaturgo, produtor, cenógrafo e atores, que garantiram à apresentação uma eloquência extraordinária, quanto por abrir espaço para o trabalho de um autor nacional. Em termos sintéticos, as avaliações críticas foram nem explicitamente receptivas ou totalmente positivas, nem indiferentes, e concentraram-se nas dinâmicas do experimentalismo formal. Ainda assim, um crítico ressaltou que o conteúdo nuclear da peça é a incapacidade do homem desumanizado em atingir a liberdade e outros sugeriram que o texto é uma expressão consistente do entendimento de Rice acerca dos mecanismos da vida social (VANDEN HEUVEL, 1996).

Algumas avaliações valorizavam a forma da peça, como nova, excitante, moderna, em detrimento do trabalho do autor, supostamente detentor de uma mente ordinária, incapaz de pensar sutilmente – o episódio do cemitério, por exemplo, foi entendido por alguns como gratuito, vulgar e ofensivo. Uma espécie de consenso crítico reside no argumento de que *The Adding Machine* é um bom exemplo de expressionismo: um crítico destacou que a peça esclarece, até para o espectador mais apático, o que é o método de fazer teatral expressionista, enquanto outros observaram que a obra de Rice sintetizava as técnicas expressionistas de modo mais efetivo que outros autores conterrâneos – no caso, Eugene O’Neill e John Howard Lawson. Apesar de reconhecer a peça como um bom exemplo expressionista, uma parte considerável da crítica insistiu nos débitos de Rice para com as fontes europeias e até mesmo acusou-o de imitação – talvez, esteja aqui a justificativa para a insistência de Rice no caráter simultâneo, mas local, das formalizações estéticas. Além do mais, a peça foi acusada de sacrificar personagens reais em prol das abstrações necessárias ao expressionismo, de apresentar personagens desinteressantes, em relação aos quais é impossível se identificar, pois são incapazes de gerar empatia e por ser uma peça que mais experimental do que, propriamente, ser uma proposição comercial (VANDEN HEUVEL, 1996). Estas últimas são paradoxalmente acertadas: acertam na descrição dos processos dramaturgicos, mas erram ao vê-los negativamente. Além disso, ao tentarem destacar falhas técnicas na peça, demonstram a recorrente necessidade de revisão dos critérios de avaliação crítica, amplamente baseados na forma hegemônica do drama tradicional.

*The Adding Machine* também contou com recepções positivas para além dos Estados Unidos. Como lembra Rice (1963) em seu livro de memórias, dificilmente existe um teatro comunitário ou universitário do mundo anglófono que não tenha produzido a peça em algum momento – foi bem-sucedida em Londres e Paris, por exemplo. O interesse na produção parece ser constante, indaga Rice, talvez devido ao crescimento da automatização a vida, com a substituição do homem pela máquina ou porque a peça oferece técnicas alternativas às exigências das peças realistas. De qualquer modo, a sobrevivência da peça é um ponto relevante na carreira do dramaturgo, que não foi construída e percorrida sem defeitos e frustrações (RICE, 1963, p. 199).

O exame da realidade social estadunidense conduzido por *The Adding Machine* opera em consonância às correntes contemporaneamente vigentes de crítica cultural, moral e ética nos Estados Unidos. Nesse momento, autores analisavam valores morais e culturais norte-americanos sem, no entanto, assumirem uma posição diretamente engajada ou politicamente explícita (DURHAM, 1970), dinâmica que se tornaria mais ou menos generalizada no plano

cultural, nos anos 1930, como veremos no próximo capítulo. O espírito do tempo de 1923 demandava a expressão crítica da decadência social e da desumanização, resultantes da era da máquina, sem apresentar um horizonte de alternativas radicais potencialmente transformadoras da realidade. Mesmo assim, a dramaturgia de Elmer Rice já demonstrava aguda capacidade crítica e de percepção dos processos sociais, de modo que o dramaturgo pode ser considerado não só como um dos precursores do teatro político nos Estados Unidos, como também um termômetro para o clima de engajamento e protesto social que se estabeleceria na sociedade estadunidense com mais força na década seguinte. *A Máquina* reverberou e reverbera para além de seu tempo e, se sobreviveu, deve ser porque algo ainda não superado continua a assegurar sua atualidade.

## CAPÍTULO III

### 1 O teatro como arma na luta para a transformação social

#### 1.1 De fontes autóctones e internacionais surge um teatro dos trabalhadores com potencial revolucionário

Um tipo de exercício teatral amador, desempenhado coletivamente, era parte integrante das atividades culturais correntes em certas comunidades imigrantes às quais pertenciam uma grande parcela da força de trabalho etnicamente diversificada dos Estados Unidos. Como já ficou dito nestas páginas, grupos de imigrantes provenientes de múltiplas regiões do continente europeu que, em busca de melhores condições de vida, rumavam ao Oeste do globo a partir da segunda metade do século XIX – fluxo adensado nos anos 1880 –, carregavam bagagens culturais repletas de experiências e referências teatrais – como espectadores ou praticantes amadores –, bem como de repertório dramaturgico que reverberariam no Novo Continente. Seja para afirmarem suas matrizes culturais no novo território, seja para dar continuidade às práticas que mobilizavam os sentidos artístico e comunitário – ou ambas as coisas, dentre muitas outras –, o fato é que o teatro era parte importante das organizações fraternas construídas para tornar a experiência de vida no estrangeiro um pouco mais humana. Como enfatizam Blake (1935), Friedman (1985) e Costa (2001), antes de os esforços começarem a ser conscientemente direcionados para a modernização teatral nos Estados Unidos – empreitada cuja ponta de lança se deu via *Little Theatres* –, círculos teatrais no interior das comunidades imigrantes já representavam peças do moderno repertório europeu em suas línguas maternas: Shakespeare era representado em várias línguas; grupos alemães apresentavam peças de Hauptmann, enquanto russos montavam Gorki e noruegueses da área rural do estado de Montana, por exemplo, representavam Ibsen em ambientes que, no inverno, proviam cenários parecidos com os da terra natal (BLAKE, 1935, p. 9); (COSTA, 2001, p. 32). Não só grupos dessas nacionalidades, mas também: finlandeses, ucranianos, húngaros e judeus, articuladores de um teatro de trabalhadores para trabalhadores, constituíram os pilares da cultura em um momento no qual o teatro moderno ainda estava por emergir naquelas terras, como disse Ben Blake (1935). Nesse contexto, a força de tal atividade pioneira e etnicamente marcada manteve-se circunscrita às comunidades, uma vez que barreiras linguísticas e culturais podem ter impedido

a disseminação e a integração dessas práticas populares no cenário artístico mais amplo. No entanto, muito dos modos de organização, produção e apresentação reverberariam posteriormente, o que sem dúvida torna esta uma das linhas de força e uma das fontes do teatro político nos Estados Unidos.

Lee Papa (2009) especifica que o termo “teatro operário” designa, de forma abrangente, o teatro direcionado à classe trabalhadora, seja ela audiência ou tema para a representação. Entretanto, a expressão também se refere a um movimento específico, decorrente entre o fim da década de 1920 e os anos 1930, nos Estados Unidos. Trata-se do Movimento do Teatro Operário ou *Workers Theatre Movement*, um dos assuntos de nosso interesse nesta etapa. A consideração de que a existência de um movimento teatral operário articulado, cujo ápice se deu na primeira metade da década de 1930, não pressupõe o entendimento de que houve uma ruptura com o teatro realizado por aqueles trabalhadores imigrantes; pelo contrário, o processo é mais de continuidade do que de cisão. A diferença patente entre as duas circunstâncias diz respeito ao repertório, isto é, às peças montadas pelos trabalhadores que, em um nível mais profundo, apontam para objetivos também distintos.

O teatro realizado por grupos de trabalhadores imigrantes no interior de suas comunidades e antes de 1930, apesar de possuir simpatias de esquerda, por assim dizer – Friedman (1985) salienta que muitos membros eram filiados ao CPUSA, ainda em 1920 –, tinha como material dramaturgicamente peças que não se distinguiam do teatro moderno profissional europeu ou do teatro estadunidense levado a cabo pelos teatrinhos – vale lembrar que o repertório moderno europeu também estava incluído no circuito dos *Little Theatres*. A atividade dos círculos teatrais comunitários era, então, baseada na disseminação das peças europeias, tais como os trabalhos de Ibsen e Hauptmann, e de peças canônicas, como as de Shakespeare. Sem menosprezar a importância dessa atuação, talvez seja interessante reconhecê-la como uma etapa do processo que começou com reflexões e culminou em tentativas de reformulação do campo cultural em vistas de uma transformação radical da realidade.

E por falar em radicalismo, vale a pena reenfatar que o *Pageant of the Paterson Strike*, objeto do nosso primeiro capítulo, também é tido como uma das raízes do movimento de teatro operário. No caso do espetáculo de 1913, não só os modos de organização coletiva e amadora – semelhantes aos dos grupos comunitários, inclusive –, mas também os objetivos explicitamente políticos e especificamente radicais, prenunciaram o que seria desenvolvido

amplamente para suprir as urgências de outro momento histórico. Coincidentemente, é a urgência mesma do *Paterson Pageant*, realizado no olho do furacão da greve em Nova Jersey, que o caracteriza como experimento singular e, também, pontual – daí distinto do movimento cujo ápice aconteceu em 1930. Como exemplifica Friedman (1935), outras atividades culturais, além do *Paterson Pageant*, foram mobilizadas pelo *Industrial Workers of the World* através do território estadunidense, no período que vai de 1905 a 1920. Porém, essas atividades eram esporádicas e não constituíram uma tradição autossustentável de teatro operário. Essas práticas, acontecimentos e experiências, esparsas temporal e localmente, diferem do processo direcionado, abrangente e consistente que veio a ser consolidado em 1930.

Foi então que um movimento de teatro operário digno desse nome passou a ser estabelecido nos Estados Unidos com o objetivo de forjar uma cultura da classe operária que representasse e conscientizasse os trabalhadores acerca de suas lutas políticas e econômicas e os incitasse a agir (FRIEDMAN, 1985). Se a articulação entre teatro e classe operária não era totalmente incomum nos Estados Unidos – à exemplo da atuação dos grupos de teatro amador, formados no interior das comunidades imigrantes, e dos experimentos político-culturais esporádicos, realizados por organizações tais como o IWW –, a partir da segunda metade da década de 1920 esse vínculo tornou-se mais consistente. Como veremos a seguir, à ressignificação do modo de fazer teatral despontada por outro momento histórico não escapou a reafirmação dos experimentos autóctones de articulação entre arte e política e das matrizes culturais internacionais, que serviam como referência para o teatro que se pretende diferente daquele organizado sob a égide do lucro.

A fundação da *Workers Drama League*, em 1926, na cidade de Nova Iorque, por intelectuais e trabalhadores interessados tanto no teatro quanto no movimento operário, representa um dos primeiros esforços direcionados à reformulação das relações entre as esferas teatral e política. Blake (1935) assinala que essa organização pretendia forjar uma atuação diferente daquela empreendida pelos grupos de teatro em língua estrangeira que, por partirem do pressuposto – indiscutível – de que os trabalhadores possuem direito à cultura, montavam peças de um repertório cujas temáticas nem sempre iam de acordo com suas vivências. Daí o foco da nova organização em tratar direta- e explicitamente de assuntos candentes da vida dos trabalhadores: suas dificuldades, aspirações, organizações, etc. O estabelecimento da *Workers Drama League*, foi, de um lado, inspirado pelos escritos de Huntley Carter – os primeiros em

língua inglesa – sobre o teatro e o cinema russos, e pelas referências aos espetáculos em massa de Erwin Piscator, que começavam a atingir aquelas paragens, e, de outro, estimulado pelo sucesso de um *pageant*, realizado no Madison Square Garden, a propósito do 54º aniversário da Comuna de Paris. Pouco se sabe sobre esse evento que muito nos interessa; contudo, consta em artigo publicado em 16 de março de 1925, pelo *New York Times*, que no dia anterior à publicação, sete mil comunistas reuniram-se no estádio para celebrar o quinquagésimo quarto aniversário da Comuna com discursos, músicas e um *pageant*. Apesar do reconhecimento, por parte da organização, da necessidade de renovação temática a ser ensejada pelo teatro operário, muitas arestas ainda precisavam ser aparadas para que um movimento contundente surgisse dessa prática teatral específica. As ideias sobre o teatro dos trabalhadores ainda eram vagas e incertas (BLAKE, 1935). Por esse e outros motivos de ordem interpessoal, a *Workers Drama League* chegou ao fim em 1928 – não sem dar ímpeto a outras iniciativas que viriam a seguir.

Em 1927, alguns dos membros fundadores da *Workers Drama League*, dentre eles John Howard Lawson e John Dos Passos, articularam outro projeto teatral para confrontar a época – tal como asseverou Michael Gold, outro membro do grupo, em artigo na *New Masses* – e localizado na contramão do comercialismo: o *New Playwrights Theatre* – nome que carregava, conscientemente, a organização que veio a ser o *Provincetown Players*, inicialmente chamado de *Playwrights Theatre*. Entre os objetivos nucleares da nova organização, estabelecida no Greenwich Village, estavam a emancipação do dramaturgo no que concerne às convenções dramáticas comerciais e, conseqüentemente, a restauração de suas possibilidades para experimentar com a forma e com o conteúdo, bem como um esforço de representação das forças materiais em jogo no processo social (BLAKE, 1935). A recusa do teatro comercial por parte do *New Playwrights Theatre* emanava do profundo comprometimento social e do engajamento político de seus membros. Quer dizer, eles acreditavam que, para além do entretenimento, o teatro era um instrumento para a mudança da realidade.

Assim como seus predecessores da *Workers Drama League*, o grupo pretendia apresentar peças originais que lidassem com temas relevantes para a classe trabalhadora, sobretudo aqueles relacionados à luta de classes, e montar essas peças utilizando técnicas de encenação desenvolvidas na Europa e na União Soviética (LASKY, 1988). É bom lembrar que os dramaturgos do grupo não foram os primeiros no país a realizarem peças que apresentassem temas políticos e sociais. Mas eles foram os primeiros, de acordo com Lasky (1988), a



centrarem seus princípios de criação dramaturgica e sua prática teatral em torno de ideologias de esquerda. Ou seja, apesar de não serem filiados ao Partido Comunista, os membros do grupo compactuavam com tal agenda política e comumente divulgavam seus trabalhos em revistas comunistas ou socialistas. Segundo Blake (1935), as peças formuladas pelo *New Playwrights Theatre* exprimiam fortes preocupações com temas industriais e econômicos, assim como expressavam simpatias para com o movimento operário. Entre as produções do grupo – cuja vida durou meras três temporadas, entre 1927 e 1929 – estão, por exemplo, *Singing Jailbirds*, de Upton Sinclair, que trata da condenação de um ativista dos *Industrial Workers of the World* e *The International*, de John Howard Lawson, tida como a primeira peça do teatro norte-americano a atacar o imperialismo estadunidense.

Ben Blake (1935) diria que um dos motivos para o fracasso da organização está relacionado ao pessimismo das peças produzidas pelo grupo frente às perspectivas revolucionárias. Segundo o autor, quando apresentavam ideias de liberação do proletariado, estas eram, ainda, bastante vagas e não incitavam a uma ação concreta na realidade. Além disso, Blake (1935) chama atenção para o fato de que, ao tipo de teatro que o *New Playwrights Theatre* projetava, faltava uma audiência organizada que fosse parte integral da prática – esse teria sido o motivo principal para sua derrocada. De acordo com o autor, os membros da organização esperavam que os trabalhadores viessem ao seu teatro, mas nenhum esforço adequado foi feito para convencer organizações do movimento operário a apoiarem o teatro enquanto público. O teatro esboçava direcionamentos à classe operária, mas a via tinha de ser de mão dupla: o movimento operário, nos Estados Unidos, ainda precisava ser teatralmente consciente (BLAKE, 1935).

Do ponto de vista do teatro operário, para o qual o despertar da consciência de classe rumo à organização política é um objetivo importante, o cinismo atribuído ao teatro do *New Playwrights Theatre* por Blake (1935) pode ser entendido como uma falha programática do grupo. Sabemos, no entanto, que os obstáculos postos às organizações culturais são materiais e, mesmo, históricos: ao momento do final da década de 1920, pré Crise de 29, faltava a guinada revolucionária que se daria, nos Estados Unidos, a partir desse evento catalisador. Se é verdade que a Revolução Soviética de 1917 também fora um evento catalisador, provedor tanto da inspiração quanto do exemplo prático do que era uma cultura de classe em funcionamento, a Grande Depressão, consequência direta da Quebra da Bolsa de Valores, polarizou o país

politicamente de tal modo que uma cultura da classe trabalhadora passou a ser amplamente aceita naquela sociedade (FRIEDMAN, 1985). Ou seja, se a consciência social no teatro foi adensada no decorrer da década de 1920 – movimento expresso em peças cujas temáticas giram em torno da exploração do homem pelo capitalismo, a exemplo da expressionista *The Adding Machine*, núcleo de nosso segundo capítulo, entre outras – o chão histórico do qual proveriam expressões estéticas e organizações culturais potencialmente radicais, que ultrapassariam a crítica social rumo à ação concreta, ainda estava por ser consolidado. Talvez faltasse o dado do processo social local, um abalo estrutural sem precedentes, para que a reformulação do campo cultural pudesse ser posta em prática de forma abrangente e direcionada, para além das reflexões e tentativas. Por ser uma etapa no processo de radicalização do teatro político, assim como o foi a *Workers Drama League*, o *New Playwrights Theatre* abriu caminho para que outras organizações se engajassem nas práticas do teatro operário, bem como serviu de modelo de atuação para outros grupos posteriores, entre eles o *Workers Laboratory Theatre* e o *Theatre Union*.

Apresentamos, sumariamente, como se deram as primeiras tentativas de articulação de um teatro operário a partir de fontes autóctones. Vejamos, antes de lançarmos luz à crise econômica que foi ponto de inflexão para a sociedade e a cultura nos Estados Unidos, outro exemplo de organização teatral, desta vez de raízes internacionais.

A seção teatral de um Clube Operário alemão (*Arbeiterbund*) – que viria a ser conhecido como *Prolet Buehne* a partir de 1928 – foi estabelecida em 1923, em uma comunidade de Yorkville (bairro de Nova Iorque), região predominantemente falante de alemão. Nos anos iniciais de sua atuação, esse círculo teatral dedicava-se à produção de peças modernas, mas convencionais do ponto de vista temático, fator que circunscreve a atividade do grupo na esfera do teatro amador realizado por imigrantes. Foi a chegada de Hans Bonn – John, nos Estados Unidos –, e sua inserção no grupo, que radicalizou a prática teatral e alçou o *Prolet Buehne* à posição de um dos principais teatros políticos de Nova Iorque nos anos iniciais de 1930. Isto é, se antes o grupo mobilizava um teatro popular, mas não necessariamente político, depois da entrada de John Bonn, que trouxe a experiência de uma cultura política, a atuação passou a ser radical(izada). Bonn, que tivera contato com o trabalho de Erwin Piscator, na Alemanha, direcionou o grupo formado por operários alemães, nos Estados Unidos, à formulação de uma agenda política mais categórica no plano teatral. De acordo com Friedman (1985), o *Prolet*

*Buehne* foi o primeiro grupo no país a adotar a forma do teatro de agitprop conscientemente: produziam peças operárias militantes, escritas ou adaptadas por seus próprios membros, por meio da forma do agitprop, enfatizando as referências ao movimento do teatro operário da Alemanha, que havia desenvolvido uma atividade teatral de agitprop em massa, e ao teatro de agitação amador da URSS (BLAKE, 1935). Mas foi apenas por volta de 1930, ou seja, depois do *crack* da Bolsa, que o *Prolet Buehne* ultrapassou as barreiras culturais e linguísticas e passou a se apresentar e a ser referência de teatro operário fora da comunidade alemã.

## **1.2 O colapso econômico como catalizador da radicalização do campo cultural**

O *crash* da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 29 de outubro de 1929, foi tanto o estopim de uma Grande e sem precedentes Depressão econômica quanto o ponto de culminância de uma série de fatores políticos e econômicos, fundamentalmente contraditórios, sobre os quais se estruturava a economia liberal e as políticas de integração global do pós-Primeira Guerra Mundial. Através da história, múltiplas tentativas de explicação da Crise de 29 foram empenhadas, refletindo diversas escolas do pensamento econômico, cujas interpretações entendiam o colapso econômico como motivados por: um complexo conjunto de fatores internacionais, em oposição aos desequilíbrios específica- e unicamente originários da economia norte-americana – que, por sua vez, repercutiram através do globo; um único fator determinante que teria desencadeado o processo de crise econômica *versus* um amplo leque de desequilíbrios econômicos. Outras leituras, ainda, compreendem o *crack* da Bolsa como o início da crise, enquanto outras entendem-no como um de seus momentos, embora fundamental (LIMONCIC, 2003). Longe de pretendermos esmiuçar e, sobretudo, esgotar o assunto, nosso objetivo nesta etapa é compreender de forma sumária o chão material sobre o qual se assentou o teatro político da década de 1930, principalmente no que concerne a sua primeira metade. A Grande Depressão representa o ápice do colapso do livre mercado e da decadência da ideologia liberal: estrutura e superestrutura que, combinadas, configuravam a ortodoxia política e econômica desde os fins do século XIX. Tendo despontado com a quebra da Bolsa de Wall Street, a crise logo se espalhou pelo globo, minando as perspectivas de integração internacional e demonstrando que as flutuações integrantes da economia liberal, que de tempos em tempos culminam em depressões cíclicas aparentemente injustificadas, na verdade são parte de um processo de geração de contradições internas e insuperáveis que inevitavelmente ameaçam o

próprio sistema que as criou – isto é, o capitalista –, como prognosticou Karl Marx (HOSBAWN, 1995).

Uma compreensão que reconheça, minimamente, a complexidade do colapso econômico do período entreguerras deve levar em conta, para além dos fatores econômicos, motivações políticas globais que, como direciona Eric Hobsbawn (1995), remontam ao momento imediatamente posterior à Primeira Guerra Mundial. Afastados, em termos territoriais, do Velho Continente, e incorporados ao confronto tardiamente, os Estados Unidos foram beneficiados economicamente pela guerra, na medida em que se tornaram, ao mesmo tempo, arsenal e credor das nações beligerantes. Para se ter uma noção da assimetria entre os Estados Unidos e o resto do mundo nesse período, enquanto alguns países tentavam reconstruírem-se e, outros, estabilizarem-se, aquele contava com uma produção industrial maior do que qualquer outra potência mundial. Entre 1924 e 1929, por exemplo, a média do desemprego em países como a Alemanha e a Inglaterra ficou entre 10% e 12%, mais que o dobro – e até o triplo – da taxa de 4% do país norte-americano. Mas a superprodução e o crédito foram, justamente, os dois lados da mesma moeda que derrubaria o castelo de cartas do liberalismo na primeira metade do século XX, o que nos leva a um dos motivos políticos que contribuíram para a crise.

Entre os acordos estabelecidos na Conferência de Versalhes, quando do fim da guerra, estava a delegação da culpa pelo conflito mundial, única- e exclusivamente à Alemanha, por sua vez responsabilizada a pagar reparações de guerra para além das dívidas estratosféricas que já possuía – cobranças que puseram o país num ciclo vicioso de empréstimos e mais endividamento. Mas não só os países da Tríplice Entente, como outras nações aliadas aos Estados Unidos, deviam grandes quantias aos bancos norte-americanos – quantias muito maiores do que suas economias encolhidas lhes permitiam pagar. Isso explica, em parte, o porquê de alguns países insistirem tanto na reparação de guerra por parte da Alemanha e da Áustria – cujas economias também se encontravam enfraquecidas. Se de um lado, o governo americano recusava-se a diminuir ou perdoar os débitos, do outro, os governos europeus começavam a fazer mais empréstimos para pagar os anteriores. Ao mesmo tempo, as tarifas protecionistas dos Estados Unidos dificultavam a venda de produtos europeus no país, o que também contribuiu para a falha econômica. O colapso dessa estrutura de crédito internacional é um dos motivos pelo qual a Depressão se espalhou pela Europa e se tornou muito pior depois

de 1931 (BRINKLEY, 2010). Aqui, vale enfatizar que, se é verdade que o enfraquecimento e o isolamento da Alemanha, uma potência industrial importante, era proveitoso para alguns países – como os aliados, França e Inglaterra – também é verdade que o tratado resultante da conferência de paz, ao fim da guerra, engatilhou o nacionalismo que engendraria a ascensão do nazismo na década seguinte (HOBSBAWN, 1995).

A questão é que – como previu o economista britânico John Maynard Keynes, que acompanhou a conferência – a restauração de uma economia e de uma civilização liberais no pós-guerra só seria possível com a recuperação da economia alemã. Na verdade, o crescimento econômico e o progresso técnico não cessaram suas marchas desde a Revolução Industrial, apesar da existência de contramarchas. No entanto, a integração da economia mundial estagnara. Com o fim da Primeira Guerra Mundial, as nações esforçavam-se para proteger suas economias das ameaças externas; os Estados Unidos, que já eram mais ou menos autossuficientes, passaram a importar menos capital e força de trabalho, assim como produtos – com exceção de algumas commodities –, e pouco dependiam da renda das exportações. Por isso, apesar de contarem com uma posição privilegiada, distante da guerra na Europa e das revoluções locais que se seguiram a ela, não conseguiram escapar da crise profunda, que imediatamente tomou proporções globais. Mais ainda, foram palco para sua explosão (HOBSBAWN, 1995).

Se na década de 1920 os Estados Unidos contavam com a posição de primeiro país exportador e segundo país importador – atrás da Grã-Bretanha – do mundo, com a crise, as taxas de importação e exportação despencaram, assim como o fizeram os preços dos produtos primários no comércio mundial. O resultado foi a crise na produção básica de alimentos e matérias-primas; os preços, não mais mantidos pela formação de estoques, entraram em queda livre. Daí a prostração de países – o Brasil, por exemplo – que dependiam do comércio internacional de produtos primários. Talvez a derrocada da economia liberal seja sintetizada por tal premissa: a economia global não foi capaz de gerar demanda suficiente para suprir uma produção vertiginosa. Como aponta Hobsbawn (1995), a Grande Depressão desmentiu uma das muitas ‘leis’ econômicas do livre mercado, que defendia ser impossível existir uma superprodução que não se corrigisse automaticamente, em pouco tempo. Em perspectiva semelhante, provou que a “perfeita competição”, um dos pilares do liberalismo, era pura ideologia frente às grandes corporações que escancaravam a concentração do capital, como

também avaliara Marx.

Na mesma toada, explicitou o descompasso dos processos sociais locais, contrapartida de uma situação global mais ampla: a falsa situação de privilégio do país em relação às outras nações mundiais refletia a proeminência de uma classe dominante sobre a maior parte da sociedade. Depois de quase uma década de crescimento econômico, mais da metade das famílias nos Estados Unidos viviam no limite ou abaixo da linha da pobreza, fator que mostra como a época de esplendor, consumo e prosperidade, que ficou conhecida como os “loucos anos 20”, afetou apenas uma pequena parcela da sociedade norte-americana (LIMONCIC, 2003). Por esse ângulo, o *crack* da Bolsa de Valores ao fim da década patenteou a instabilidade e a fragilidade das fundações da prosperidade estadunidense. A experiência material real do trabalhador, agricultor ou cidadão médio, não condizia com o *boom* do crescimento econômico sustentado por uma economia pouco diversificada, baseada nas indústrias automobilística e da construção civil, pois o crescimento desproporcional dos lucros estagnava salários e favorecia apenas os mais ricos, na mesma medida em que resultava numa fraca demanda consumidora. Quer dizer, a produção industrial cresceu através da década de 1920, mas a distribuição de renda precária impossibilitou a criação um mercado consumidor cuja demanda fosse suficiente para suprir a superprodução. E para piorar, a lenta expansão da demanda foi fortalecida pela expansão do crédito ao consumidor de bens supérfluos da moderna sociedade de consumo – aqueles que exigem renda alta e crescente e um grau de confiança em um futuro que provou ser mais frágil do que previam. Nessa perspectiva, a facilidade do crédito reverteu-se em passaportes para o endividamento, justificativa direta para a falência dos bancos norte-americanos (HOBSBAWN, 1995).

No momento imediatamente posterior ao *crack* da Bolsa, que ocorreu entre 24 e 29 de outubro de 1929 e tornou-se epítome de um capitalismo cujo colapso era tão latente quanto iminente, as consequências da Depressão logo foram notadas. As condições econômicas deterioraram-se de forma tão aguda, explícita e acelerada que as leituras alienantes, ideologicamente falseadoras ou negacionistas da realidade eram desmentidas pela experiência material – não obstante a recusa ou a dificuldade de reconhecer o caráter estrutural das condições econômicas então patentes. Em pouco tempo, o poder de compra dos consumidores diminuiu, a estocagem de mercadorias visando a regulação dos preços – estratégia que logo se provou ineficaz – aumentou; a produção industrial diminuiu, assim como decaiu o número de

trabalhadores empregados. Para Hobsbawn (1995), a consequência básica e o significado primeiro da Grande Depressão para a população geral eram representadas pelo desemprego maciço. Para se ter uma noção da profundidade e da magnitude da crise, as taxas do desemprego foram de 3%, em 1929, para mais de 30%, em 1933; média que representava os mais de 12 milhões de desempregados e que só seria revertida com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial (LIMONCIC, 2003). Nas áreas rurais, a extrema pobreza passou a ser cada vez mais generalizada: não havia demanda para os produtos rurais e os preços permaneciam em deflação – isso quando os obstáculos climáticos eram ultrapassados e podia-se cogitar algum tipo colheita. Sem oportunidades de trabalho, nas minas e fábricas na cidade, que ensejassem um êxodo, o grosso da população rural permaneceu circunscrita aos postos de trabalho temporário possibilitados por jornadas itinerantes, tal como tematizado em alguns romances de John Steinbeck – *Of Mice and Men* (1937) e *Grapes of Wrath* (1939), por exemplo – publicados na década de 1930. De acordo com Pells (1974), a classe média passou a sentir os efeitos da crise de forma mais direta aproximadamente um ano depois da Quebra da Bolsa, quando os salários, a demanda por serviços e o consumo diminuíram e o desemprego nos estratos médios do mercado de trabalho cresceu.

Tendo confirmado a crença de alguns cidadãos, intelectuais e ativistas de que havia algo de fundamentalmente errado na sociedade em que viviam, a crise também demonstrou a impossibilidade de reestruturação político-econômica dentro do velho esquema da economia liberal (HOBSBAWN, 1995). Daí a busca por novas alternativas sociais realizadas, inclusive, no terreno revolucionário. Rabkin (1964) comenta que a prisão e subsequente execução dos imigrantes italianos Sacco e Vanzetti, ainda na década de 1920, teria abalado a apatia da época e unido, mesmo que por um curto período, liberais, anarquistas, comunistas, proletários e intelectuais em protesto coletivo. Porém, essas forças teriam sido dispersadas logo depois desse acontecimento que ecoou tanto o *Red Scare* quanto a articulação de grupos engajados na luta contra a opressão, planos conflitantes que remontavam à década anterior. A recanalização dessas energias políticas se deu com a Grande Depressão, momento catalisador no qual ganharam novo impulso de organização e expressão. Nesse contexto, a alternativa radical, que revolucionaria as estruturas, apresentava-se pela perspectiva do Partido Comunista dos Estados Unidos.

Após a aparente morte do liberalismo, o comunismo marxista contava com uma posição relevante no páreo das alternativas sociais competindo pela hegemonia político-intelectual – as outras perspectivas eram representadas por uma espécie de capitalismo reformado, ‘democrático’, que veio a tornar-se hegemônico no pós-Segunda Guerra Mundial, e o fascismo. Isso porque a Grande Depressão demonstrara os diagnósticos marxistas ao explicitar as contradições estruturais – e, mais ainda, a insolubilidade delas – da economia liberal, ao mesmo tempo em que foi incapaz de penetrar na URSS, que àquela altura iniciava seus Planos Quinquenais e havia eliminado o desemprego – um cenário distinto do resto do mundo afetado pela crise econômica (HOBSBAWN, 1995). Como explica Costa (2001), o CPUSA nunca chegara a ameaçar a hegemonia do *establishment* norte-americano, porém conquistou um lugar no primeiro plano da política durante a década de 1930, já que o aparente fim do mundo capitalista teria dado o título de profetas aos militantes do Partido. Mas não só, pois no olho do furacão da crise, os artistas e intelectuais radicalizados compeliram-se a agir e, nesse impulso, encontraram na filosofia marxista e no comunismo, enquanto organização política, os meios efetivos para a ação social: “*For the communists*”, explica Rabkin (1964) “*offered a program of action, a disciplined organization, a working model [...] and a body of doctrine which placed all social and esthetic phenomena in the coherent philosophical framework of dialectical materialism.*” (RABKIN, 1964, p. 37)<sup>50</sup>.

A década de 1930, sobretudo sua primeira metade, foi, então, repleta de buscas por outras possibilidades de organização social, política e cultural; alternativas às instituições econômicas, às crenças políticas, aos valores sociais e às preocupações artísticas que haviam dominado o país até o momento de 1929. O *crack* da Bolsa foi o ponto de inflexão a partir do qual os pensadores e fazedores da cultura – unidos aos intelectuais, militantes e muitos outros – passaram a expressar com maior veemência, e em múltiplos níveis, a necessidade de ruptura com a tradição liberal, em termos econômicos, políticos e ideológicos, na medida em que tal estrutura de organização material e respectivo sistema de valores individualista e competitivo demonstrava ser, cada vez mais claramente, obsoleto e inerentemente destrutivo àquela sociedade (PELLS, 1974). Daí a generalização do movimento de engajamento do artista, que

---

<sup>50</sup>RABKIN, Gerald. *Drama and Commitment: Politics In The American Theatre Of The Thirties*. Bloomington: Indiana University Press, 1964, p. 37: Pois os comunistas ofereciam um programa de ação, uma organização disciplinada, um modelo de funcionamento [...] e um *corpus* doutrinário que perspectivava todos os fenômenos sociais e estéticos através das lentes filosoficamente coerentes do materialismo dialético.



acontece quando a urgência dos acontecimentos materiais o impele até áreas de reflexão que ultrapassam o “puramente estético”. Estando consciente do processo material e comprometido com objetivos sociais, o próximo passo é formular novos modos de expressão artística e de organização cultural; é pensar meios eficazes (políticos) de ação concreta. Pois, imerso no caldeirão das forças sociais em ebulição e compelido a tomar posição, o artista passa a reconhecer a necessidade de não só expressar aquele estado de coisas, mas também de mudá-lo.

### **1.3 De Raymond Williams a Michael Denning: uma perspectiva sobre o engajamento**

Antes de prosseguirmos com as considerações sobre a guinada da cultura à esquerda nos Estados Unidos, uma breve digressão sobre a ideia de engajamento se faz necessária para assentarmos o significado mais apropriado aos nossos propósitos. O trajeto tem como ponto de partida o ensaio ‘O escritor: engajamento e alinhamento’, de Raymond Williams, publicado pela primeira vez em 1980. O texto é interessante por si só, e relevante para este trabalho, sobretudo porque discute as transformações no significado da noção através do tempo e sugere que, para além de uma tomada de posição política e ideológica, o engajamento está centrado na tomada de consciência acerca da materialidade histórica e social. Por esse ângulo, a discussão torna-se ainda mais pertinente quando apropriada por Michael Denning (2000) e integrada como perspectiva crítica ao panorama que o autor formula na segunda parte da obra *The Cultural Front*, etapa em que analisa as políticas culturais e ideologias estéticas que compõem o processo de politização das artes nos Estados Unidos da década de 1930.

Ao guiar-nos por um percurso histórico em que apresenta a contrapartida material da noção de engajamento através do tempo, Raymond Williams (2014) nos lembra que a ideia deve ser sempre debatida nos termos do porquê se desenvolveu e contra quais perspectivas alternativas se direcionou, visto que “ideias são sempre representações de coisas que as pessoas realmente fazem ou se sentem impedidas de fazer” (WILLIAMS, 2014, p. 115). A ponta de lança das discussões sobre o engajamento no âmbito artístico foi a intervenção de Jean-Paul Sartre, *Que é a Literatura?*, publicada no pós-Segunda Guerra (1947). Plasmado de uma situação social específica – pois localizado historicamente estava o crítico –, o ensaio ecoou o momento da Resistência e da luta antifascista na Europa Ocidental, processos que apontavam

para um horizonte de construção de modelos sociais democráticos. Daí que a ideia de engajamento parecia ser compatível com o espírito radical do momento de 1930, seja na Inglaterra, com os escritores de esquerda, como aponta Williams (2014), seja nos Anos Vermelhos, nos Estados Unidos, se quisermos estabelecer paralelos.

No entanto, os anos da Guerra Fria operaram uma mudança de chave no significado aparentemente singular da noção de engajamento. Williams (2014) traça três movimentos de reação à ideia, a começar pela consideração do engajamento desenvolvido em um período histórico prévio como erro, como caminho desviado – às vezes, até, sob o pretexto da imaturidade –, por parte daqueles que, passado o momento radical, renunciaram às causas progressistas defendidas na década de 1930. É bom lembrar que essa renúncia se desdobrou numa dinâmica mais ampla de afastamento de tudo o que é político – ou melhor, de tudo o que é politicamente de esquerda. Em segundo lugar, a noção de engajamento passou a ser entendida como o ímpeto de subjugação do artista a uma autoridade – nesse caso, a do Partido Comunista. Aqui, Williams (2014) salienta que foi Brecht quem melhor refutou a tendência, ao diferenciar o engajamento da produção vinculada a uma causa da subserviência de uma versão de produção conveniente, arbitrária e previamente decidida. O problema é que, no clima de renúncia, dos anos 1940 e 1950, às causas progressistas, as ideias substancialmente distintas de engajamento e subserviência assimilaram-se como uma só. Por último, a reação foi direcionada contra aqueles que mantiveram o posicionamento engajado. Pois, afinal, engajamento ainda significava “considerar a realidade social, a realidade histórica, a evolução da realidade social e histórica como os centros de atenção e encontrar em seguida as centenas de maneiras de escrever sobre esses processos.” (WILLIAMS, 2014, pp. 118-119) – mesmo que existissem aqueles que se comprometeram falsamente e se apropriaram da reivindicação política candente no momento por motivos superficiais, em prol de alguma validação de público, por exemplo. Williams assinala, ainda, que da terceira reação à ideia de engajamento desenvolveu-se outra formulação, expressa por Theodor Adorno: trata-se do reconhecimento da possibilidade de um engajamento politicamente polivalente. Isto é, no caso da proposição de engajamento, é preciso reconhecer a realidade social que produz bons escritores, apesar de reacionários, pois não há garantia que o engajamento seja único- e exclusivamente progressista.

O que nos leva à ênfase inicial de sempre analisar ou, mesmo, propor, a questão do engajamento em relação à qual perspectiva ele se opõe, sobretudo porque este não foi, sempre,

uma proposição positiva. Na verdade, contrapunha-se à ideia do artista como modelo do indivíduo livre, que remonta ao final do século XVIII e início do XIX. É claro que o artista pode *escolher* engajar-se em uma causa, no entanto, para alguns, isso configuraria uma supressão da liberdade. Mas que tipo de liberdade seria essa? Williams (2014) argumenta que estaria relacionada, de um lado, com o libetarismo na literatura, ensejado pelo movimento romântico, formalização estética de uma busca pela libertação humana no geral – contra a tirania da Igreja, do Estado, assim como das regras artísticas – e, de outro, pelas mudanças nas condições de escrita e publicação que garantiram uma nova independência aos escritores bem-sucedidos, ao mesmo tempo em que marginalizaram outros setores da criação literária. O método analítico de Williams, neste ponto, se volta ao processo histórico que culmina na ideia do artista como modelo de indivíduo livre e a decomposição dessa ideia de independência, por sua vez, lança luz a situação real da autonomia do artista que, inserido no mercado, pode ser muitas coisas, menos livre. A questão é que a sociedade burguesa da primeira metade do século XIX, quando das transformações nos modos de produção e recepção que compõem a história social da escrita e de suas relações conturbadas, era representada pelo mercado, de modo que não havia necessidade patente de outros engajamentos sociais. O artista livre, independente, autônomo, plasmava-se como ideologia profissional – quando, na verdade, a premissa de liberdade era necessária para uma inserção em uma outra engrenagem, a do livre mercado. Trata-se, como argumentou Williams (2014), de uma defesa burguesa clássica da liberdade e, por ser tal, ilusória, como o é a aceitação do mercado como garantia dessa liberdade mesma – Williams chega a apontar o fato de que o mercado literário do século XIX não era mais aberto que o sistema de patronagem das artes do modelo socioeconômico anterior.

O crítico supera o transtorno gerado pelas várias acepções de engajamento, e pelas perspectivas a elas articuladas, ao inserir um outro fator no percurso. Trata-se da noção de *alinhamento* que – pode sim ser entendida como um sinônimo de engajamento, mas não somente – deveria sustentar qualquer argumentação contemporânea sobre os processos discutidos no ensaio. Em primeiro lugar – e, segundo o autor, foi o marxismo que lançou luz a esse dado –, o alinhamento acontece antes mesmo de ser plenamente consciente: enquanto seres sociais, nascemos em situações sociais específicas, que articulam relações sociais também particulares e que, combinadas, constituem a abstração de nossa individualidade. Esses alinhamentos são profundos; moldam nossas formas de experienciar e analisar o mundo – são,

portanto, intrínsecas à formação da individualidade de cada um. Quando esse ser social é um escritor, a localização social específica é desdobrada pela incidência da língua, prática social por excelência, com a qual ele trabalha, e é aprofundada, mais ainda, pela disponibilidade dos gêneros da escrita que comportam, ou não, sua experiência. Nesse sentido, o engajamento envolveria a tomada de consciência sobre as relações sociais que incluem nós mesmos e nossas práticas. O aspecto mais importante desse processo, para o crítico, seria o estabelecimento de um engajamento tal com a realidade social de modo que seja possível tornar-se consciente desse tipo de socialização, de alinhamento. Quando a conscientização em relação aos alinhamentos reais acontece, é possível confirmá-los ou, então, recusá-los e mudá-los. E aqui residiria um tipo ressignificado de liberdade para o artista, que vai na contramão da ideia (ilusória) do artista como indivíduo livre por ser autônomo e isolado. Essa espécie de liberdade elevada aconteceria por meio do engajamento, por sua vez atingido pela conscientização dos alinhamentos sociais, e residiria na possibilidade de escolha da manutenção ou da mudança da própria formação social e do entendimento das possibilidades de expressão do artista (WILLIAMS, 2014).

O breve percurso traçado por Williams acerca da noção de engajamento importa, nesta etapa, sobretudo porque integra o raciocínio de Michael Denning acerca da arte política nos Estados Unidos dos anos 1930. Por sinal, a arte política daquele momento era comumente julgada pela crítica corrente como sendo repleta de elementos e objetivos políticos, sem contrapartida estética. “*All politics and no art*” – “tudo política e nada de arte” – era o mote sob o qual subsumiam-se a carreira de artistas, grupos engajados e os objetos artísticos por eles produzidos. Esse mal-entendido crítico, por assim dizer, implicava a perspectivação da arte engajada como sendo, de um lado, fruto da produção do artista *fellow traveler* – ideia candente à época, que caracterizava o artista ou intelectual que flertava temporariamente com a ideologia de alguma organização política, nesse caso, o Partido Comunista – e, do outro, como estando circunscrita às formas de agitação e propaganda. Denning (2000) aponta que eram essas as duas frentes (opostas) do entendimento sobre a arte política atravessada pelo engajamento do período. Na primeira, o foco recai sobre artista que, voluntariamente e num ato de escolha individual, decide posicionar-se politicamente. Na segunda acepção, o que acontece é uma generalização dos objetos artísticos que mobilizam formas do agitprop – e.g. teatro de rua, trabalhos jornalísticos e documentários, manifestos, canções e poemas – como sendo construídas sob o signo da prescrição, ou seja, como sendo subservientes à alguma instância

autoritária e dogmática, portanto, panfletárias e compreendidas como o oposto do que seria considerado esteticamente relevante, pois não haveria “liberdade” na composição estética.

A questão é que tais tentativas de leitura do que seria a arte política do período não dão conta o fenômeno. Michael Denning (2000) lembra que o engajamento realmente estava entre as ideias que dominavam as considerações sobre a arte de esquerda nos anos que se seguiram à Crise de 29. Era essa a rubrica que sintetizava o aspecto político da carreira de artistas que se posicionavam politicamente e expressavam tal posicionamento artisticamente. Mas a noção de engajamento, para a crítica corrente, estava atrelada àquela enraizada no período romântico: como uma tomada de decisão individual por parte do artista entendido como modelo de indivíduo livre. Daí que a arte política, nessa perspectiva, era entendida como um experimento – talvez, uma exceção à regra ou um desvio de conduta – daquele artista que, por livre e espontânea vontade, realiza uma incursão nos métodos de uma organização política e expressa essa aproximação por meio de sua arte. Mas o olhar desviado era mesmo o da crítica, pois nem nesse caso a luz era lançada ao trabalho do artista engajado: quando perspectivado pelas lentes do *fellow traveling*, importava mais a trajetória do artista enquanto indivíduo, analisada em termos pragmáticos e, mesmo, burocráticos. Digamos que a filiação ao Partido, a aliança com alguma organização ou a integração do artista com um determinado grupo de pessoas políticas, por exemplo, importava mais do que o objeto artístico plasmado dessa experiência política comum.

A outra visão da arte política, generalizadora e superficial frente às manifestações por meio do agitprop, merece ser dissecada. Pois não há dúvida que muito da arte produzida nos Anos Vermelhos norte-americanos de fato mobilize tais formas de expressão artística diretamente políticas – o que não significa, entretanto, que se trate de arte meramente panfletária. Sabemos que os critérios de avaliação crítica são formulados de acordo com pressupostos ideológicos, sobretudo quando se pretendem apolíticos e advogam por um tipo de arte livre, universal e atemporal – talvez, seja este mesmo o ponto de referência para desclassificar o agitprop como esteticamente relevante. Daí a importância, como enfatiza Denning (2000), de se entender a função do agitprop em um processo social específico. Pois, de fato, um objeto construído a partir da articulação de referências diretamente remissíveis ao momento histórico, com objetivos que ultrapassam os artísticos e que busque interferir na concretude da materialidade social, não se pretende universal e muito menos atemporal – como

se uma obra fora de seu tempo fosse possível. Por serem obras tópicas de um momento histórico de insurgência política é indispensável que se considere o chão material da qual partem e que dão expressão. Além do mais, mesmo que tais trabalhos raramente evoquem respostas em outros momentos históricos e lugares, isto é, mesmo que não constituam, em si mesmos, uma cultura política ‘absoluta’, é impossível imaginar uma cultura radical sem eles (DENNING, 2000, p. 57).

É justamente a retomada do percurso histórico-crítico de Williams (2014) por parte de Denning (2000) que reformula as circunstâncias de engajamento daqueles pertencentes ao campo cultural que guina à esquerda em 1930 e, portanto, ressignifica o entendimento sobre a arte política do período. Isso porque, em primeiro lugar, a perspectiva de Williams sobre a ideia do engajamento – que, como vimos, só existe em contrapartida a uma situação material – reverte o voluntarismo da dinâmica, na medida em que se atenta para os alinhamentos sociais que perpassam a realidade do artista e que influem nos modos de resposta e expressão das circunstâncias sociais. Conseqüentemente, a noção supera a narrativa individual do ato, pois, para Williams, o fato de se estar alinhado já indica a localização social e histórica do artista; isto é, sempre-já existe uma experiência comum, coletiva, que opera pressões e para a qual ele responde – até mesmo se essa resposta for de isolamento. Mas não só estão os artistas alinhados socialmente, como também esteticamente. Por esse prisma, o raciocínio de Williams, que lança luz à necessidade de se atentar aos múltiplos alinhamentos e coloca a conscientização acerca destes como o ponto fulcral do processo de engajamento, articula essas duas esferas de alinhamentos – os sociais e os estéticos – e busca entender os modos pelos quais essas circunstâncias, que produzem artistas e intelectuais, são construídas e transformadas através do tempo (DENNING, 2000, p. 58). Daí a sua produtividade na resolução do mal-entendido acerca da arte política que mobiliza as formas do agitprop, pois a discussão enfatiza a historicidade das formas e as reconhece como parte de um processo social amplo, complexo, coletivo. Se o momento é de insurgência, os conteúdos de suas expressões artísticas serão compatíveis e em suas formas estará plasmado a intenção de transformação estética e social.

Toda essa discussão adquire um sentido mais concreto quando Denning (2000) lança luz à história da década de 1930 e identifica, dentro do campo cultural, grupos de pensadores e fazedores da cultura que viabilizam o reconhecimento de uma coletividade justamente por estarem circunscritos a alinhamentos sociais e estéticos. O crítico destaca três tipos de

alinhamentos, isto é, três situações sociais e estéticas articuladas entre si, designadas a partir do grupo de pessoas a que se referem: os *moderns*, os *emigrès* e os *plebeians* – os modernos, os emigrantes e os plebeus. Nesse mote, Denning (2000) entende que “modernos” são aqueles artistas e intelectuais estadunidenses que já estavam bem estabelecidos dentro área da produção cultural antes de se associarem com a esquerda. Por sinal, essa articulação com a esfera política é comumente interpretada como uma “conversão”, tanto em termos políticos quanto estéticos – há uma transformação formal no trabalho, decorrente da aproximação política –, sobretudo porque a maioria deles era identificada, antes dos anos 1930, como “apolíticos”. Apesar de haver aqueles que estabeleceram vínculos com o radicalismo de Greenwich Village e estiveram presentes no contexto da revista *The Masses* – entre os quais podemos citar Langston Hughes e Michael Gold –, o descontentamento e a crítica social que geralmente aparecia na arte desses artistas direcionava-se mais ao comercialismo e à sociedade de consumo ou então ao provincianismo da cultura dos Estados Unidos, do que ao modelo econômico capitalista e aos pressupostos ideológicos liberais. A solução para as problemáticas sociais, para eles, estava mais no terreno da alienação dessa sociedade – daí a expatriação para a Europa, movimento marcado pela *Lost Generation*, que incluiu escritores como Ernst Hemingway, F. Scott Fitzgerald e Gertrude Stein – do que no horizonte revolucionário.

Dois pontos de inflexão marcaram o direcionamento desse tipo alinhamento rumo à esquerda: a execução dos imigrantes anarquistas Sacco e Vanzetti, em 1927, e o *crash* da Bolsa de Nova Iorque, em 1929. Em termos estéticos, o movimento era de vinculação de um experimentalismo formal com uma nova perspectiva social e histórica que apontava para uma tentativa de reconstrução do modernismo – ou da invenção de um modernismo social, um simbolismo revolucionário, como defendeu Kenneth Burke, no *American Writer's Congress*, em 1935. Denning (2000) chega a mencionar uma espécie de renascimento dos radicais do pré-Primeira Guerra e de uma continuação do legado da *The Masses* – a primeira edição da *New Masses*, inclusive, foi publicada em 1926. As outras duas formações eram inéditas na cultura estadunidense. Trata-se dos artistas e intelectuais emigrantes, alinhados ao que o autor chama de “modernismos marxistas” da Europa, Ásia e América Latina, refugiados do fascismo. Entre os nomes que mais nos interessam estão Bertolt Brecht, Fritz Lang, Kurt Weill e Hans Eisler, assim como Theodor Adorno e C.L.R. James, cujos trabalhos teriam sido ao mesmo tempo influentes e influenciados no e pelo contexto estadunidense. O último alinhamento, os

“plebeus”, refere-se à segunda geração da segunda onda de imigração que desaguou nos Estados Unidos: uma geração de trabalhadores da cultura proveniente de famílias da classe operária. Fazem parte desse grupo: Clifford Odets, Elia Kazan, Tillie Olsen, Frank Sinatra e Billie Holiday, para citar alguns. Nesse caso, a associação com a esquerda era menos uma conversão do que uma afiliação com um movimento que possibilitava uma carreira ou o desenvolvimento de uma vocação artística, porque apesar de terem “escapado” do trabalho industrial/manual para serem trabalhadores do colarinho branco – apenas aparentemente de classe média –, ainda trabalhavam por salários e contavam com pouca seguridade social (DENNING, 2000).

Essa é a tríade que representa a ponta de lança do que Michael Denning denominou vanguarda proletária, uma das bases do que viria a ser Frente Cultural, o braço da cultura de Frente Popular na segunda metade dos anos 1930. Aliás, a *cultural front* era uma metáfora, comum à época, que combinava dois significados da palavra “front”: a metáfora militar, designando um espaço de luta, de frente de batalha; e a metáfora política, designando um grupo, uma coalizão articulada em prol de um objetivo comum. Essa formação social e estética foi bem sucedida em estabelecer uma estrutura de sentimento de esquerda nos Estados Unidos, não apenas porque atraiu artistas renomados nas artes, mas porque organizou e mobilizou audiências. Este é um fator extremamente importante, pois, como aponta o crítico, a expressão da experiência subalterna não necessariamente gera crítica social e resistência cultural por si só, ou seja, é preciso que reverbere, para além da produção, na recepção. Nesse sentido, a possibilidade de uma leitura política e popular de produções culturais também depende do cultivo, da organização e da mobilização de audiências por subculturas alternativas e movimentos sociais (DENNING, 2000, p. 64). O movimento que veio a se constituir como uma Frente Cultural despontou como uma cultura de vanguarda, organizada a partir da articulação entre escritores e artistas, que formaram clubes de literatura proletária, teatros operários, trupes de dança e corais, para citar alguns exemplos, entre os fins da década de 1920 e início dos anos 1930. Em cidades através do território estadunidense, criaram instituições culturais transientes, próprias de uma cultura de vanguarda: revistas, galerias alternativas, teatros e escolas de arte, que ofereciam treinamento, suporte e espaço para jovens artistas da classe operária. A estética desses artistas era experimental e iconoclasta, na medida em que rompia com as convenções da cultura estabelecida. Sua retórica invocava o povo, mas não era “popular” no sentido no sentido mercadológico: suas formulações vinham das ruas e para elas retornavam (DENNING, 2000,



p. 66). Vejamos, portanto, na próxima sessão, como essas formulações foram articuladas no cenário teatral.

## **2 A cultura norte-americana guina à esquerda: estrutura de sentimento (in)surgente e o teatro político**

O cenário socioeconômico pós-*crack* da Bolsa de Valores, que pouco a pouco se constituía sob os auspícios da Grande Depressão como uma crise da sociedade estadunidense, ensejou, ao mesmo tempo em que foi palco, para tentativas de formações potencialmente radicais expressivas, sobretudo no âmbito da cultura. E como não poderia ser diferente, dado o caráter estrutural do abalo, um setor específico da classe média, o de trabalhadores da cultura, foi diretamente atingido. O *boom* econômico do pós-guerra, na década de 1920, estimulava o crescimento de uma intelectualidade – estímulo compatível com a superprodução de mercadorias – cuja economia então em crise falhava em absorver. Enquanto professores universitários e jornalistas ficavam desempregados, tal como grande parcela da sociedade àquela altura, um mercado literário reduzido restringia a demanda por livros e o circuito teatral comercial incerto diminuía o número de produções. A Broadway, que atravessara boa parte da década anterior em apogeu, assistiu ao fechamento de dois terços de seus espaços teatrais ao fim dos anos 1920. O desemprego foi particularmente agudo no teatro, tendo ultrapassado 75% em Nova Iorque, o centro propagador das produções no país. Muitos rumavam em direção à Costa Oeste em busca de trabalho nos estúdios de Hollywood, cujas produções em ascensão também representavam um fator de contribuição para o enfraquecimento de um teatro comercial destituído de público (LEVINE, 1985).

Afetados diretamente pelo desarranjo geral do modelo capitalista, uma parcela considerável dessa classe profissional guinou à esquerda, passando a integrar organizações com as mais variadas pautas progressistas. Nesse ponto, vale lembrar que, quando falamos em um movimento amplo do campo cultural em direção à esquerda política, não o compreendemos como universal e homogêneo. Havia intelectuais alinhados ao liberalismo, defensores daquele estado de coisas, como também aqueles que, como apontou Levine (1985), adotaram uma posição anticapitalista, mas elitista, conservadora e retrógrada, em decorrência da crise. O que nos interessa, entretanto, na esteira de autores que destacam o caráter político do período, é que parte significativa do setor de produção cultural inseriu-se no espectro progressista

anticapitalista. Entre os artistas e intelectuais neste polo, a heterogeneidade das posições pode ser exemplificada pela descrição de Levine (1985): havia os que defendiam a filiação ao Partido Comunista e ao proletariado, para que o trabalho de criação artística fosse feito pelo e para ele; os *fellow travelers*, menos dogmáticos, que entendiam ser revolucionária ou proletária qualquer arte feita por meio da perspectiva marxista; os que tentavam reconciliar o espírito vanguardista da década passada com a consciência revolucionária; e os marxistas não comunistas, que chegavam a estudar métodos de teatro comercial e a forma do teatro realista burguês (LEVINE, 1985, pp. 83-4). Foram esses que constituíram os corpos editoriais da imprensa de esquerda, os conselhos administrativos dos teatros radicais e tornaram-se membros dos *John Reed Clubs*. A primeira unidade deste clube foi fundada em Nova Iorque, pela *New Masses*, em 1929, como uma sociedade cultural para incentivar a arte proletária, e tornar-se-ia modelo para seções em outras cidades.

Um ponto de inflexão fora atingido na sociedade norte-americana como consequência da decadência do modelo capitalista e da intensificação da luta de classes, de modo que uma nova ordem socialista parecia ser um horizonte possível. Nesse contexto, o artista radical, consciente das inadequações do capitalismo, procurou uma forma de articulação entre essa nova consciência e a substância de sua arte, e o marxismo, tal como perspectivado pelo movimento revolucionário, parecia mostrar-lhe o caminho. Aliás, o direcionamento de artistas e intelectuais rumo ao marxismo se deu por uma variedade de razões. Em primeiro lugar, o acesso às teorias marxistas cresceu no início dos anos 1930, sobretudo por meio das publicações da editora *International Publishers*, de Nova Iorque, mas também devido à multiplicação de revistas e jornais radicais. Levine (1985) atenta para o fato de que, àquela altura, até os liberais geralmente associados a periódicos como o *The Nation* e o *New Republic*, enxergavam o socialismo como o meio mais viável para atingir o objetivo liberal da economia planejada, a ponto de um crítico liberal como Edmund Wilson – contrário à perspectiva pró-Rússia do comunismo norte-americano – promover o princípio da estatização dos meios de produção. Tanto os *fellow travelers*, que adotavam o marxismo, mas rejeitavam as diretrizes do Partido, quanto os comunistas, encontraram no método materialista dialético um corpo coerente de pensamento social e econômico, que diagnosticava de forma produtiva as problemáticas daquela sociedade e indicava o curso das soluções que precisavam ser tomadas.

Na mesma toada, a teoria da luta de classes serviu para des-cobrir as conexões

essenciais, circunscritas sob eventos aparentemente desconexos, e funcionou como um princípio único de organização da complexidade da vida estadunidense. Em suma, o marxismo parecia elevar o *status* do artista antes alienado, garantindo-lhe um lugar na vanguarda do proletariado, ao mesmo tempo em que lhe atribuía importância social e dava propósito histórico ao seu trabalho criativo: o artista radical deveria prestar um serviço vital ao movimento revolucionário e, portanto, ao futuro, na medida em que elevaria a classe trabalhadora à consciência de classe. O objetivo dessa arte engajada era preparar o proletariado para sua luta, seja no sentido de incitar a ação imediata, seja no sentido mais amplo de revolucionar a perspectiva dos trabalhadores e condicionar suas respostas a eventos futuros. Sobre a abrangência do senso de necessidade do engajamento, Levine (1985) explica que

*[...] whether communist or not, the leftists of the 1930s shared a sense of the writer's social responsibility and a common emphasis on practical reform. Despite their individual differences, these writers were in essential agreement that artistic work, and especially literary and dramatic activity, seemed now, in the midst of the Depression, to impose new obligations on the artist. His creative efforts were to be less a matter of personal expression than a testament of belief and an exercise of political participation. In the process, art would be remolded into an instrument of social expression. (LEVINE, 1985, p. 84)<sup>51</sup>*

A amplitude desse engajamento sugere que uma nova estrutura de sentimento estava começando a ser experienciada na sociedade estadunidense: uma articulação de respostas sociais às mudanças objetivas, instauradas pela crise do modelo capitalista, pouco a pouco se formava, e viria a buscar novas convenções formais para sua expressão. Esse termo de análise – *estrutura de sentimento* – foi cunhado por Raymond Williams para resolver a problemática da prevalência de convenções e formas específicas em determinados períodos históricos – predominância que escapa à alçada da crítica corrente, formalista, por exemplo, que pretere o caráter histórico das formas. Isso porque, como nos explica Cevalco (2001b), temas, convenções e formas não nascem ou permanecem como resultado de processos internos de transformação. Pelo contrário, são produtos das escolhas de artistas historicamente localizados em resposta a circunstâncias que ultrapassam o puramente artístico. Apesar de dadas nas obras,

---

<sup>51</sup> LEVINE, Ira. A. *Left-wing dramatic theory in the American theatre*. Ann Arbor, Michigan: Umi Research Press, 1985, p. 84: [...] fossem ou não comunistas, as pessoas de esquerda dos anos 1930 estavam de acordo que os autores deveriam ter responsabilidade social, e enfatizavam reformas sociais práticas. Apesar de suas diferenças individuais, esses escritores concordavam que o trabalho artístico, sobretudo as atividades literária e teatral, parecia agora, em meio à Depressão, impor novas obrigações ao artista. Seus esforços criativos deviam ser menos uma questão de expressão pessoal do que um testemunho de opinião e um exercício da participação política. No processo, a arte seria remodelada em um instrumento de expressão social.

as estruturas não são geradas internamente, mas “são estruturações – daí a ênfase em estrutura na formulação de Williams – do que é vivido na experiência histórica, mas operam nos mais delicados e intangíveis setores da experiência, a sugestão de “sentimento” (CEVASCO, 2001b, p. 14). Ainda sobre a definição de estrutura de sentimento, o próprio crítico assevera que

*It is as firm and definite as “structure” suggests, yet it is based in the deepest and often least tangible elements of our experience; it is a way of responding to a particular world which in practice is not felt as one way among others – a conscious “way” – but is, in experience, the only way possible. Its means, its elements, are not propositions or techniques; they are embodied, related feelings. In the same sense, it is accessible to others – not by formal argument or by professional skills, on their own, but by direct experience – a form and a meaning, a feeling and a rhythm – in the work of art, the play, as a whole.* (WILLIAMS, 1968, p. 18)<sup>52</sup>

É então por meio da arte, suas convenções e linguagem, que determinada estrutura de sentimento pode ser percebida como foi efetivamente experienciada, inclusive em suas contradições (CEVASCO, 2001a), pois, “*it is in art, primarily, that the effect of a whole lived experience is expressed and embodied*”<sup>53</sup> (WILLIAMS, 1968, p. 18)<sup>54</sup>. Williams (1968) explica que a importância do artista em relação a uma estrutura de sentimento tem a ver, justamente, com o seu caráter estrutural. Ou seja, não se trata de um fluxo deformado de novas respostas, interesses e percepções, mas uma formação destes em um novo modo de perceber o mundo. Tal formação abrange a atividade contemporânea e ocorre em esferas que não a arte. Mas o artista, pela especificidade de seu trabalho, está diretamente envolvido nesse processo desde o início. Pois, na verdade, ele se expressa na medida em que tais formações tornam-se disponíveis – geralmente como uma descoberta pessoal, depois como um conjunto de descobertas pessoais e então como a forma de trabalho de uma geração. O que isso significa, na prática, é a construção

---

<sup>52</sup> WILLIAMS, Raymond. *Drama From Ibsen to Brecht*. London: Chatto & Windus: 1968, p. 18: É tão firme e definida como o termo “estrutura” sugere, mas baseia-se nos elementos mais profundos e, frequentemente, menos tangíveis da nossa experiência; é uma maneira de responder a um mundo particular que, na prática, não é sentido como um caminho entre outros – um “caminho” consciente – mas é, na experiência, o único caminho possível. Seus meios, seus elementos, não são proposições ou técnicas; são sentimentos materializados, relacionados. No mesmo sentido, é acessível aos outros – não por meio de argumentos formais ou habilidades profissionais, por si só, mas pela experiência direta – uma forma e um significado, um sentimento e um ritmo – na obra de arte, na peça, como um todo.

<sup>53</sup> Id. Ibid., p. 18: é na arte, primariamente, que o efeito de toda uma experiência vivida é expresso e formalizado.

<sup>54</sup> A propósito, Williams argumenta que, no estudo de um período histórico, é possível reconstruir, com maior ou menor acuidade, a vida material, a organização social geral, e as ideias dominantes. Porém, é difícil determinar qual, se algum desses aspectos é, no todo, determinante. A separação deles é arbitrária e uma instituição como o drama reúne vários aspectos dessas esferas. Mas, enquanto somos capazes de estudar um período no passado, separar aspectos particulares da vida e tratá-los como auto contidos, obviamente não é como eles eram experienciados. Isto é, nós examinamos cada elemento como se este fosse precipitado, mas na experiência vivida do momento histórico todo elemento está/estava em solução. E é a partir dessa totalidade que o artista parte.

de novas convenções, novas formas (WILLIAMS, 1968, p. 19). Nessa perspectiva, o crítico (1968) diria que qualquer pensamento sério sobre arte deve partir do reconhecimento de dois fatos aparentemente contraditórios: o de que uma obra de arte é sempre individual e o de que existem comunidades autênticas de obras em termos de tipos, períodos e estilos. E o termo estrutura de sentimento dá conta, justamente, dessa dialética, porque descreve a continuidade da experiência de um trabalho em particular, através de sua forma particular, para o reconhecimento como uma forma geral e então a relação dessa forma geral com um período histórico – pois tudo que é vivido e feito por certa comunidade em um período específico é essencialmente relacionado.

Olhando em retrospecto, pelas lentes de uma teoria da cultura, é possível perceber a guinada da cultura à esquerda, nos Estados Unidos, como uma formação, nos termos de Williams, na medida em que foi experimentada de modo generalizado nos processos de vivência e expressa por meio da arte – da literatura, do teatro –, a partir da qual podemos reconstituí-la. Formações são, portanto, a culminância de processos de articulação de estruturas de sentimento que resultam tanto em convenções e formas de expressão quanto em movimentos estéticos, por exemplo, todas estas esferas inalienáveis do processo social. Para o crítico (1977; 1982), um movimento – artístico, literário, filosófico ou científico – é um tipo de formação cultural no qual determinado grupo se une na busca por um objetivo comum. Detentores de modos específicos de organização interna e de relacionamento com outras organizações sociais, e produtores de uma tendência consciente e reconhecível – principalmente por meio de produções formativas – operam influências significativas no desenvolvimento ativo de uma cultura, na mesma medida em que têm relações oblíquas com instituições formais preexistentes. Em suma, formações são, ao mesmo tempo, formas artísticas e localizações sociais; são trabalhos reais e respostas à sociedade (CEVASCO, 2001a).

Como pretendemos demonstrar, a estrutura de sentimento experienciada nos anos 1930, nos Estados Unidos, pode ser percebida em formações, tais como o Movimento do Teatro Operário, da primeira metade da década, e no trabalho com formas políticas de prática e expressão teatral, resultantes de processos de articulação, e que operaram um impacto sobre a forma e a função da arte teatral no país. Nesse mote, a prática do teatro de esquerda durante o período que vai de 1930 a 1935, e o desenvolvimento de uma teoria que o acompanhou, pode ser dividido em duas fases principais. A primeira fase é marcada pelo desenvolvimento de um

trabalho com as formas do teatro de agitação e propaganda, cujos modos de organização característicos centravam-se no auto ativismo, no amadorismo e na mobilidade. Essas trupes de agitprop empregavam uma cena abstrata e estilizada, e buscavam um público operário ativamente, ou seja, apresentavam-se em ambientes não-convencionais. Esse modo de produção evanesceu gradualmente à medida em que a segunda fase desse movimento tomava forma: a etapa das companhias profissionais – entre as quais talvez a mais notável seja o *Group Theatre* –, dos teatros estacionários (*stationary theatres*) e de dramaturgias e cenas que se reaproximam do naturalismo. A transição de uma fase para a outra significou mais uma transformação gradual na ênfase do que uma mudança abrupta de atitude, visto que ambas enxergavam o palco como um meio didático e como uma ferramenta para galvanizar uma audiência proletária para participar na ação revolucionária coletiva. Por esse e outros motivos, a delimitação de uma e de outra não é facilmente realizada – nem pretendida (LEVINE, 1985). Por fim, vale ressaltar que enquanto formações, movimentos e formas dialeticamente relacionados indicam uma nova articulação potencialmente ensejadora de transformações na cultura e na sociedade, pois, como enfatiza Cevalco (2001a), a estrutura de sentimento é uma articulação do emergente que escapa à força da hegemonia – mesmo que esta, ulteriormente, trabalhe sobre o emergente nos processos de apropriação pelos quais altera suas especificidades para manter a centralidade de sua dominação.

## 2.1 “*From traditional carry-overs and spontaneous single productions to the conscious efforts*”<sup>55</sup> : a formação do Workers’ Theatre Movement e do New Theatre Movement

No prefácio ao livro *Drama Was a Weapon: The Left-Wing Theatre in New York (1929-1941)*, de Morgan Himelstein (1963), John Gassner pondera o seguinte sobre o teatro político de esquerda dos anos 1930:

*It is important to realize that the leftism of the theatre of the period was many things at the same time, if it was not indeed many different things to many different people. Depending upon the way one looked at it, it was Marxist and*

---

<sup>55</sup> “Dos legados tradicionais; das produções espontâneas e singulares, aos esforços conscientes”. A proposição de Ben Blake sintetiza o processo de articulação, consciente e direcionado, de um verdadeiro movimento do teatro operário – depois, movimento pelo novo teatro –, cujas raízes remontam ao teatro amador e popular, realizado de forma espontânea e esporádica por populações imigrantes ou por grupos engajados que utilizavam o teatro como ferramenta de luta política em momentos urgentes. Cf. BLAKE, Ben. *The Awakening of The American Theatre*. New York City: Tomorrow Publishers, 1935, p. 13.

*non-Marxist, foreign to American culture and native, large in compass and small, influential and uninfluential, productive and sterile. It started with the Depression or it started long before. It ended with the end of the Depression and the start of the World War II or it never died. Something can be said for each of these contentions, and the continuity of creative work by graduates of the social theatre (Odets, Hellman, Kingsley, MacLeish, Blitzstein, Kazan, Clurman, Bobbie Lewis, Cheryl Crawford, Strasberg, and others) and the influence on Williams, Miller, and others in the next two decades should certainly make one hesitate to write finis to a chapter on the thirties without some qualifications. (GASSNER, in HIMELSTEIN, 1963, pp. vii-viii)<sup>56</sup>*

A declaração de Gassner é um bom ponto de partida, na medida em que sugere um teatro múltiplo e diverso, que não comporta delimitações. Como vimos, incidências de um teatro político inclinado à esquerda são mais ou menos recorrentes na cultura estadunidense localizada no avesso da trama histórica oficial. Porém, apesar de existentes, os episódios desse teatro permaneceram encapsulados, seja na urgência e efemeridade de acontecimentos pontuais, ou no limite de grupos e comunidades específicas. Mas em 1930, um esforço consciente de articulação e disseminação de um teatro politizado e militante passa a emergir de modo mais contundente: a síntese entre engajamento político-social e comprometimento artístico, que culmina em experimentações no âmbito teatral, engendrou dramaturgias e cenas responsivas e relevantes, que imprimiram uma marca no teatro do país (REYNOLDS, 1986). Mendelsohn (apud REYNOLDS, 1986) afirma que as peças dos anos 1930, sobretudo as de protesto, proveram o teatro mais efervescente do período entreguerras, representaram o amadurecimento do gênero no país e constituíram uma tradição de escrita dramaturgica pioneira de novas perspectivas a serem minuciosamente exploradas pela geração do pós-guerra – Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee, entre outros.

É esse “despertar” do teatro norte-americano que dá o mote – e o título – para o texto/manifesto de Ben Blake, escrito no olho do furacão do período e publicado em 1935.

---

<sup>56</sup> GASSNER, John. Politics and Theatre. In: HIMELSTEIN, Morgan Y. *Drama Was a Weapon: The Left-Wing Theatre in New York 1929-1941*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1963, pp. vii-viii: É importante perceber que o esquerdismo do teatro do período era muitas coisas ao mesmo tempo; isso, se não fosse, realmente, muitas coisas diferentes para muitas pessoas diferentes. Dependendo da maneira como se olhava, era marxista e não marxista, estrangeiro à cultura estadunidense e nativo, amplo e restrito em abrangência, influente e não influente, produtivo e estéril. Começou com a Depressão ou começou muito antes. Terminou com o fim da Depressão e o início da Segunda Guerra Mundial, ou nunca morreu. Algo pode ser dito para cada uma dessas alegações, e a continuidade do trabalho criativo por graduados do teatro social (Odets, Hellman, Kingsley, MacLeish, Blitzstein, Kazan, Clurman, Bobbie Lewis, Cheryl Crawford, Strasberg e outros) e a influência sobre Williams, Miller e outros, nas próximas duas décadas, certamente devem fazer com que se hesite em escrever *finis* em um capítulo sobre os anos trinta sem algumas qualificações (GASSNER, 1963, pp. vii-viii).

Referenciado como o cronista do movimento de teatro operário (HYMAN, 1997) e como o primeiro historiador do palco de esquerda no país (LEVINE, 1985), seu *The Awakening of the American Theatre* traça um panorama daquele momento histórico-estético e é referência obrigatória para um entendimento do período na contracorrente da narrativa oficial. Sob o pseudônimo de Bernard Reines, escrevia para periódicos então constituídos como fóruns articuladores do teatro do momento – *Workers Theatre*, depois *New Theatre* – e foi membro do *Workers Laboratory Theatre*, um dos expoentes da década. A inserção do autor nesse processo justifica a forma apaixonada com a qual defende as ideias e métodos candentes à época. Não obstante, Blake percebeu o ponto de inflexão, catalisado pela Grande Depressão, a partir do qual o teatro ganharia novo impulso.

Para o crítico (1935), a crise econômica despontada ao final de 1929 acelerou a falência intelectual e financeira da Broadway e dos *Little Theatres*, expondo suas trivialidade e insensibilidade social. Em igual medida, serviu para lançar luz à necessidade de um novo teatro que dramatizasse ousadamente as grandes questões sociais daquele tempo: que falasse inequivocamente contra a fome e o desemprego na terra da abundância, contra o desperdício e a degradação da vida humana; que apontasse um caminho para a seguridade social e para uma vida melhor para as massas por meio de seu próprio esforço organizado. No entanto, para ser efetivo, esse teatro deveria almejar também um novo público, isto é, precisaria ultrapassar a audiência já existente (e minoritária) do teatro norte-americano, composta quase que exclusivamente pela classe alta e pelos setores mais prósperos da classe média. Para alcançar a audiência desejada, esse teatro deveria, literalmente, ir até o trabalhador e o camponês, o desempregado, o negro marginalizado. Em suma, aqueles que nunca foram ao teatro em suas vidas, mas que precisavam, mais do que ninguém, ouvir o que o novo teatro tinha a dizer. Entre os objetivos do novo teatro estava a atração das massas “incultas” para a participação ativa em produções amadoras, de modo que toda organização trabalhista ou fraterna e todo grupo estudantil encenasse peças que lidassem com temas pertinentes às suas vidas (BLAKE, 1935, p. 13). Essas considerações moldaram a forma e a prática teatral da década de 1930.

### **2.1.1 Agitprop nos Estados Unidos: o *Prolet Buehne* e o *Workers Laboratory Theatre***

O novo impulso do teatro politizado seria em parte marcado pela atuação de grupos teatrais, formados por trabalhadores, em vistas de atingir uma audiência também proletária. As



trupes de teatro operário viriam a mobilizar, sobretudo, formas do teatro de agitprop nos Estados Unidos, e se desenvolveram no mesmo momento em que os artistas profissionais e trabalhadores da cultura especializados, pertencentes à classe média, guinaram à esquerda. Os grupos começaram a funcionar nos anos iniciais da Depressão como uma ferramenta autoconsciente e direcionada para a educação e organização da classe operária americana. Suas peças empregavam palcos móveis, apresentavam personagens proletários e mimetizavam temas revolucionários. O objetivo desse teatro era a revelação da exploração capitalista do proletariado e a indicação do tipo de atividade radical que poderia, por meio da ação coletiva, superar e transformar essa condição (LEVINE, 1985). Nessa perspectiva, a função social dessa prática teatral produzida no/pelo movimento operário assegurava tanto a formação de uma coletividade por meio do lazer e do entretenimento ensejados por uma cultura proletária, quanto a politização, via teatro didático, dessa mesma coletividade.

Em termos mais amplos, de localização internacional, as trupes de agitprop que começaram a se articular nos Estados Unidos pretendiam avançar a política do Terceiro Período, agenda estabelecida em 1929 pelo *Executive Committee of the Communist International* (Comintern), que partia do pressuposto de que, a partir de 1927, as economias das nações capitalistas entraram no seu terceiro estágio desde a Primeira Guerra Mundial, isto é, num período de declínio após terem tido picos de crescimento e estabilidade – os efeitos da Grande Depressão eram exemplares e corroboravam com essa interpretação. A linha oficial da Terceira Internacional entendia, portanto, que a queda da ordem capitalista estava próxima e que o momento era de preparação para a revolução, que poderia começar a qualquer momento (GOLDSTEIN, 1974). Essa vertente militante, que compreendia posicionamento insurgente, táticas de confronto e a derrubada não-eleitoral de governos capitalistas, foi rapidamente apreendida pelo Partido Comunista dos Estados Unidos, pelos organismos culturais que desenvolviam um trabalho de arregimentação de diversos setores – os *John Reed Clubs* foram os mais produtivos nessa operação – e pelas políticas editoriais de periódicos como a *New Masses* e o *Daily Worker*. É bom lembrar que, nos Estados Unidos, o Partido Comunista sempre teve uma dificuldade para penetrar nas organizações sindicais, amplamente conduzidas pela conservadora *American Federation of Labor* (AFL), articuladora de trabalhadores que lutavam por melhores salários, melhores condições de trabalho/vida e seguridade, mas que não eram muito receptivos em relação a doutrinas políticas estrangeiras que clamavam pela derrubada do

governo, por exemplo. Para Reynolds (1986), o trabalhador estadunidense, conservador, estava mais interessado na sua própria fatia do sonho americano. Por isso, um dos objetivos desses organismos culturais era, justamente, o de arregimentar os setores decrescentes do capitalismo que ainda não acreditavam na necessidade da revolução (COSTA, 2001), além, é claro, de operarem uma dinâmica de sustentação aos aderentes da causa revolucionária (DENNING, 2000). Por esse prisma, era nas atividades das organizações culturais e nas páginas dos periódicos revolucionários que a contrapartida estética das políticas militantes aparecia. Estes últimos funcionavam como fóruns para a discussão e disseminação de critérios para a determinação da validade revolucionária de trabalhos teatrais e ficcionais, e para a discussão sobre a forma proletária ideal. E a forma artística, em termos gerais, e teatral, em termos particulares, correspondente a tais diretrizes era a do agitprop, que dominou o teatro de esquerda estadunidense até 1933, quando esse tom mais militante começou a evanescer. Esteticamente falando, os críticos do Partido – Michael Gold, Granville Hicks, Joseph Freeman – estipulavam que toda arte revolucionária devesse possuir função propagandista, focasse em conteúdos proletários e tratasse da luta de classes (LEVINE, 1985).

Como sabemos, o agitprop – contração de ‘agitação’ e ‘propaganda’ – possui múltiplas formas e se concretiza por meio de diversas linguagens, desde o teatro até o cinema, passando pela música. Prática político-artística diretamente relacionada com a experiência histórica – vale lembrar que as primeiras manifestações sistematizadas, na URSS e na Alemanha, estavam calcadas em processos revolucionários –, é decisiva para a elevação da consciência de classe e para a construção de uma cultura política. Por ser parte da práxis da formação cultural da classe trabalhadora, não deve ser tratada apenas como um experimentalismo no campo formal; pelo contrário, é parte de sua elaboração de valores e significados, bem como de sua experiência radical (ESTEVAM; VILLAS BÔAS, 2015). Enquanto nova prática social do teatro, o trabalho com o agitprop vai na contramão do teatro convencional, profissional e burguês: ao eleger coletivos de autoria como motores para a criação de dramaturgias, se opõe aos dramaturgos consagrados e, por consequência, refuta a serventia ao texto original – por essa perspectiva, o texto pode ser transformável de acordo com as circunstâncias políticas e necessidades locais. Não mais fim em si mesmo, mas instrumento para conscientização e ação política, a forma fragmentada que organiza as peças do agitprop rompe com a dramaturgia de estrutura linear e estimula uma renovação constante da combatividade política por, entre outros motivos, impedir

o mergulho acrítico na ação teatral (HAMON, 2015).

De acordo com Denning (2000), o Movimento do Teatro Operário, nos Estados Unidos, foi formado por grupos amadores e trupes itinerantes que se apresentavam nas ruas, em caminhões, nos portões de fábrica, docas e em clubes pertencentes a fraternidades imigrantes. Suas peças mobilizavam personagens alegóricos, geralmente vestidos da mesma forma – com exceção de adereços que marcavam representações específicas –, e envolviam canto coral – em uníssono ou antifonia –, mímica e dança, por vezes acompanhados de instrumentos como baterias, tambores, gongos e elementos visuais, como pôsteres. Esses aspectos apontam para a forma do teatro de agitprop usada pioneiramente, nos Estados Unidos, pelo *Prolet Buehne*, e adaptada pelo influente *Workers Laboratory Theatre* – ambos de Nova Iorque. Ademais, para se ter uma noção da abrangência do movimento, que não ficou restrito à Costa Leste, a forma do agitprop também teria sido instrumento de trabalho estético-político dos *Solidarity Players*, de Boston; do *New Theatre*, na Philadelphia; dos *Blue Blouses* – em referência direta ao grupo russo –, em Chicago e dos *Rebel Players*, de Los Angeles.

Na virada da década havia, portanto, um número de grupos de teatro radicais suficiente para a formação de uma aliança, o *Workers Dramatic Council of New York*. Entre os doze grupos originais, dois se notabilizaram nesse período de reorganização de métodos para que a produção de peças militantes e didáticas alcançasse uma nova audiência operária e estimulasse o desenvolvimento de um movimento do teatro proletário em larga escala. Trata-se do *Prolet Buehne*, de língua alemã, e do *Workers Laboratory Theatre*, o primeiro grupo anglófono de teatro operário do país. Ambos eram orientados pelo amadorismo, sendo compostos por membros que trabalhavam durante o dia e ensaiavam durante a noite. Em alguns, como nos mencionados, havia a presença de profissionais especializados no teatro – John Bonn, no *Prolet Buehne* e Alfred Saxe, no WLT. Devido ao curto período de tempo disponível para os ensaios e aos recursos escassos, as trupes naturalmente preferiam uma forma teatral breve (LEVINE, 1985).

Além disso, suas peças eram encenadas em palcos de rápida montagem ou em nenhum palco, para trabalhadores industriais ou agricultores. Esses elementos evidenciam como os modos de produção do agitprop relacionam-se com sua formalização: se, de um lado, a inexistência de cenário e a redução de adereços implica em efeito teatral anti-ilusionista, de outro é resultado da escassez de recursos e da necessidade de mobilidade e adaptabilidade às

circunstâncias. Nessa perspectiva, a organização das peças consistia, basicamente, em dois formatos, isto é, na declamação coletiva (*mass recitation*), mobilizada sobretudo pelo *Prolet Buehne*, em que uma narrativa descritiva simples, frequentemente um poema, culminava na direta exortação da audiência – geralmente para se organizar, entrar em greve ou lutar. Era cantada, em uníssono ou contraponto, por atores posicionados estaticamente ou em movimento. A outra possibilidade consistia em esquetes que apresentavam enredos esquemáticos, com personagens estereotipados, slogans políticos, adereços simbólicos e movimentos coreografados a fim de representar um tópico da luta de classes. Ambos os formatos geralmente eram concluídos com a evocação da necessidade da solidariedade e a exortação da mobilização e do protesto contra uma instância específica de opressão. Isso porque o propósito do agitprop era o de galvanizar as audiências num levante contra o capitalismo e inculcar nelas o princípio da ação de massas. De teor propagandista, buscava ensinar uma lição pertencente à vida do trabalhador em termos gráficos, concretos, compreensíveis. Essa lição referia-se a um aspecto específico do mundo social que requeria um redirecionamento: daí a necessidade da postulação de soluções específicas, que poderiam ser atingidas assim que o objetivo imediato de organização tivesse sido realizado. Assim, os conceitos e premissas pronunciados por aqueles engajados no desenvolvimento dessa forma estavam direcionados ao uso dos meios teatrais para atingir um objetivo extra teatral, político (LEVINE, 1985).

No outono de 1930, o *Prolet Buehne*, que realizava apresentações de um tipo de “peça cantada”, explicitamente marcada como sendo um exemplo de agitprop, passou a ser conhecido fora dos limites dos círculos imigrantes. O grupo existira previamente – fora a seção teatral do *Arbeiterbund*, ou Clube Operário alemão –, mas possuía tendências políticas vagas, ou seja, era um teatro de cunho popular, mas não necessariamente político. Talvez, como explicou Garcia (1990), essas experiências teatrais prévias tenham sido motivadas pelo anseio de popularização do teatro, no sentido de seu alcance. Isso significa que a dramaturgia ainda não tratava dos conteúdos específicos da classe operária e ainda não se pensava em reformulações da linguagem teatral. Esses tipos de reformulações viriam a ser mobilizadas na culminância de dois aspectos que levariam a um ponto de inflexão: a introdução de um profissional especializado do teatro, como John Bonn – recém-chegado aos Estados Unidos e à par das práticas político-teatrais de um nome como Piscator e das atividades de grupos volantes que mobilizavam o teatro como instrumento na luta política dos partidos da esquerda (KPD), na Alemanha – se deu justamente

em uma conjuntura socioeconômica que suscitava uma arte marcadamente politizada. Em 1928, o grupo torna-se independente e passa a ser dirigido por John Bonn e sua esposa, Anne Howe, que lidava com questões pragmáticas como agendamentos de apresentações, finanças e organizações no geral (WILLIAMS, 1974). Digamos, então, que a chegada de Bonn ao *Prolet Buehne* aconteceu em um momento suficientemente exato para que o grupo pudesse ultrapassar suas barreiras linguísticas e culturais assim que o caldo cultural ensejador viesse a ser articulado, logo após o *crack* da Bolsa. Vale enfatizar que, nesse processo específico, a referência às matrizes estético-políticas estrangeiras se deu mais pelo vínculo direto – afinal tratava-se de imigrantes alemães, falantes da língua, com bagagem cultural, etc. – do que por intermédio único e exclusivo de uma agenda partidária – apesar de esta também ter ocorrido, pois Bonn era membro do CPUSA.

Empunhando a bandeira da cultura proletária efervescente em parte do Leste do globo desde 1917, o *Prolet Buehne* escapou aos limites da comunidade imigrante e passou a apresentar-se em encontros de trabalhadores, em organizações sindicais ou em manifestações de desempregados. O grupo criava sua própria dramaturgia em torno de temas como o desemprego, a pobreza, greves, etc. e suas apresentações geralmente consistiam em uma ou duas peças curtas ou declamações coletivas, que duravam em torno de quinze a vinte minutos, encenadas em um palco, caso houvesse, ou no chão. Apesar de se apresentarem em língua alemã – e o faziam onde quer que trabalhadores falantes de alemão estivessem reunidos –, conseguiram ultrapassar as barreiras da compreensão, sobretudo por meio do uso do ritmo, um dos recursos centrais para os métodos de direção de John Bonn (BLAKE, 1935), pela força da mímica e pela evidência de seus conteúdos (COSTA, 2001). Em um esquete intitulado *Divide and Rule*, por exemplo, que tratava da discriminação dos imigrantes e que foi apresentado numa reunião de protesto, o grupo fez uso de mímica e cartazes que continham frases em diversas línguas (WILLIAMS, 1974). Essa capacidade de criação de efeitos teatrais (e políticos) para além da linguagem discursiva, contribuiu para a constituição de um público heterogêneo, de múltiplas nacionalidades, e fez com que a reputação da trupe crescesse nos círculos radicais do movimento operário. Inclusive, pode-se considerar como intensa a atividade do grupo que, por volta de 1930, costumava fazer, em média, uma apresentação a cada dez dias – fato notável considerando que era composto por atores-amadores cujo tempo era dedicado, em sua maioria, ao trabalho assalariado (WILLIAMS, 1974). Além disso, o cenário quase inexistente, o figurino

simples – calças ou saias pretas e camisas brancas – e simbólico, e uma mobilidade e adaptabilidade deliberadamente calculadas, bem como textos que carregavam versos satíricos e poderosos refrões em que o ritmo possuía um peso considerável, indicava que o grupo estava conscientemente alinhado aos experimentos europeus, especificamente alemães. Aliás, esse alinhamento pressupunha o tratamento de questões locais pois, em se tratando de uma forma como o agitprop, a intervenção deveria ser politicamente adequada às problemáticas locais.

Em *Vote Communist*, por exemplo, peça de intervenção criada para operar nas campanhas eleitorais de 1930, o objetivo era desvelar os dois principais partidos políticos norte-americanos, Democrata e Republicano, como igualmente defensores do capitalismo. Há evidências que indicam que essa montagem era realizada em inglês, além de em alemão. Aqui, o capitalista era representado com as abstrações típicas do agitprop, e símbolos como a cartola, o cifrão e sacos de dinheiro faziam parte da cena. A ação consistia na revelação do símbolo do dólar, subentendido nos títulos Democrata ou Republicano, nos momentos em que representantes desses partidos realizavam discursos eleitorais. Ao circunscrever o assunto dentro de uma moldura americana de referência, o *Prolet Buehne* não estava meramente criticando uma abstração generalizada do capitalismo, tal como a ganância, mas sim referenciando nomes de peso dentro daquele modelo econômico e mobilizando lógicas que permeavam o imaginário daquela sociedade. Essas abstrações iam desde a afirmação de uma autossuficiência e de um individualismo a qualquer custo (*rugged individualism*) até a imposição de fatores monetários impessoais como organizadores da base de relações humanas (*cash nexus*): “*Second Worker: The Rugged Individualism of Rockefeller to massacre miners. / First Worker: The Rugged Individualism of Ford to fire on starving workers. / Third Worker: Rugged Individualism is the back bone of capitalist exploitation.*” (apud COSGROVE, 1980, p. 204)<sup>57</sup>.

*Tempo, Tempo*, outra produção dos anos iniciais da etapa radical do *Prolet Buehne*, baseava-se numa declamação coletiva acompanhada de mímica e movimento coreografado para representar o contraste entre o ritmo forçosamente acelerado da indústria capitalista e o rápido,

---

<sup>57</sup> BUEHNE, Prolet. *Vote Communist*. New York, 1930, apud COSGROVE, Stuart. *Prolet-Buehne: agit-prop in America*. In: BRADBY, David; JAMES, Louis; SHARRATT, Bernard (Orgs.). *Performance and politics in popular drama: Aspects of popular entertainment in theatre, film and television 1800-1976*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 204: Segundo Trabalhador: O Individualismo de Rockefeller para massacrar mineiros. / Primeiro Trabalhador: O Individualismo de Ford para atirar em trabalhadores famintos. / Terceiro Trabalhador: O Individualismo é a espinha dorsal da exploração capitalista.

mas voluntário, tempo construído socialmente na União Soviética (BLAKE, 1935). O texto da peça, que viria a ser traduzido e publicado na revista *Workers Theatre*, indica um coro de sete a dez trabalhadores, a representação do capitalista e a do policial. Sumariamente, a declamação consiste ora em versos recitados pelo capitalista, aos quais um trabalhador e depois uma trabalhadora – destacados do coro – respondem em contraposição:

*CAPITALIST: Tempo, tempo, watch your step / Hold on tight and show some pep. / Move your hands and bend your body / Without end and not so shoddy. / Faster, faster shake it up. / No one idles in this shop. / Time is money, money's power. / Profits come in every hour. / Can't stop profits for your sake. / Tempo, tempo, keep awake. / WORKER: We are humans, not machines. (BUEHNE, Prolet, 1932, pp. 18)<sup>58</sup>*

Ao que se seguem quatro versos proferidos por todas as figuras em cena: “*Tempo, tempo, tempo, tempo / Tempo, tempo, no delay. / Tempo, tempo, tempo, tempo, / Tempo is the cry today*”<sup>59</sup>. A fala do policial – o mesmo ator que apresenta o capitalista troca a cartola por um chapéu de polícia – a seguir, interposta pelos versos ritmados de “*tempo, tempo*”, demonstra como as forças da lei e da ordem estão à serviço da propriedade e contra os trabalhadores, perseguidos em caso de insurgência: “*Streets are free for all to tread / Except for unemployed and red [...] To distribute leaflets free / That tell of workers' misery / Is a crime and not permitted / [...] In the name of law and order / I'll deport you across the border*”<sup>60</sup>. O refrão é novamente declamado por todos em cena e, então, uma dinâmica antitética, o tempo soviético, é contraposta à anterior. O poder dos trabalhadores e sua coletivização é enfatizada e, depois, anteposta pelo capitalista que clama por respeito à propriedade privada e à religião – clamor que irá culminar na percepção de que a revolução está próxima: indústrias são socializadas, fazendas, coletivizadas. A síntese, que aponta para a coletivização como a solução ideal para o proletariado, se dá pela afirmação por um trabalhador: “*Tempo makes for triumph red. / Soviet tempo sets the pace / Soviet tempo wins the race*”<sup>61</sup>. Ao que todos os trabalhadores em coro – a

---

<sup>58</sup> BUEHNE, Prolet. Tempo, Tempo. *Workers Theatre Magazine*. Janeiro, 1932: 18-21, p. 18: CAPITALISTA: Tempo, tempo, fique atento / Agente firme e mostre contento / Mova as mãos e curve o corpo / Sem parar, sem ser fajuto / Rápido, rápido, se esperte / Nesta fábrica, ninguém fica indolente / Tempo é dinheiro, dinheiro é poder / Os lucros chegam sem ceder / Não posso cessá-los para seu proveito / Tempo, tempo, fique atento. / TRABALHADOR: Nós somos humanos, não máquinas.

<sup>59</sup> Id. Ibid., p. 21: Tempo, tempo, tempo, tempo / Tempo, tempo, sem retardamento. / Tempo, tempo, tempo, tempo / Tempo é o grito do momento.

<sup>60</sup> Id. Ibid., p. 19: As ruas são livres para todos / Exceto para desempregados e vermelhos / [...] Distribuir folhetos / Que falam da miséria dos trabalhadores / É um crime e não é permitido / [...] Em nome da lei e da ordem / Vou deportá-los para além da margem.

<sup>61</sup> Id. Ibid., p. 21: Tempo faz o vermelho triunfar. / Tempo soviético define o ritmo / Tempo soviético vence o páreo.

expressão formal da coletividade – finalizam com o verso: “*Tempo, tempo, tempo, tempo*”. As batidas de um tambor acompanhavam o andamento da peça representando a marcação do compasso do tempo e contribuindo para o efeito teatral que se espalhava pelo público. Aliás, este fora constituído de forma múltipla e impactado pela apresentação da trupe: Blake (1935) conta que a montagem ficou tão conhecida em Nova Iorque que os membros do grupo eram cumprimentados, nas ruas, por trabalhadores que não falavam uma palavra em alemão com os dizeres “*Hello, Tempo, Tempo!*”.

Outra peça parte do repertório do *Prolet Buehne* é *Scottsboro*, que viria a ser traduzida quase que imediatamente para o inglês e publicada primeiro no *Negro Liberator* e, depois, na revista *Workers Theatre*. A partir das publicações, começou uma jornada em paralelo com o movimento em defesa pelos garotos de Scottsboro, um dos tópicos centrais para o ativismo de esquerda naquele momento. Estima-se que a peça foi apresentada aproximadamente mil vezes, por diversos grupos através do território, durante três anos (COSTA, 2001). Presos em 25 de março de 1931, em Scottsboro, no Alabama, os nove jovens – que tinham entre 13 e 21 anos – foram acusados de estuprar duas mulheres brancas. Logo após a prisão, a *International Labor Defense* – fundada em 1925 e contando com Elizabeth Gurley Flynn em seu quadro de militantes – lançou uma campanha contra a sentença que determinava a execução de oito dos nove jovens. O “caso Scottsboro” virou um símbolo político-cultural em todo o mundo, sendo tema para canções, poemas e outras peças (COSTA, 2001) – *Scottsboro Ltd.* De Langston Hughes, por exemplo. O objetivo da trupe com a peça, além de politizar a audiência, era o de arregimentar suporte que pressionasse a justiça a libertar os garotos.

Uma tradução/adaptação de *Scottsboro* também passou a integrar o repertório do outro grupo de destaque naquele contexto, o *Workers Laboratory Theatre*. De acordo com Williams (1974), a trupe tentara empregar métodos de criação coletiva a fim de criar um texto sobre o tema, mas a urgência das circunstâncias requeria rapidez na produção, solucionada pela adaptação do texto do *Prolet Buehne*. Excertos reproduzidos por Williams (1974) apontam o elenco, alinhado no palco, em frente ao público; move-se lentamente ao pronunciar o seguinte, em coro: “*All: Attention. Attention workers. Friends, / fellow workers, comrades / Attention.*”<sup>62</sup>. Ao chamamento da audiência, segue-se a fala de um dos atores, destacado – quando pronunciam

---

<sup>62</sup> THEATRE, Workers Laboratory. Scottsboro. New York, 1931 apud WILLIAMS, Jay. *Stage Left*. New York: Charles Scribner's Sons, 1974, p. 47: Todos: Atenção. Atenção trabalhadores. Amigos, / companheiros de trabalho, camaradas / Atenção.



uma fala individualmente, são marcados por números no texto: “1: *Hear the story of the nine Negro boys / in Scottsboro, Alabama.*”<sup>63</sup>. A partir disso, a narração cantada pelo coro sugere que o assassinato e a morte assombram a cidade de Scottsboro. A insinuação do terror é então contraposta por uma atmosfera festiva, constituída pela recitação dos componentes do coro:

*1: Joy in Scottsboro. Thousands of people - / 2: shouting and singing, laughing and screaming / 1: in the streets of Scottsboro. / And the sun gleams / 3: on the gay Sunday clothes / 4: of the wives and children... / 5: The children with flags - / 6: and the men with guns... / 3: and everyone is shouting – (apud WILLIAMS, 1974, pp. 47-8)<sup>64</sup>*

A aparente situação celebratória é então desmontada pelo verdadeiro motivo da reunião, o linchamento: “*All (shouting): Lynch! Lynch! Lynch!*”<sup>65</sup>. Assumindo a posição de um oficial de justiça, um dos atores toma a frente do palco e lê a sentença dos jovens acusados: “*3: Eugene Williams, 13 years old. Sentence – / All: Death!*”<sup>66</sup>. A peça acaba com uma chamada para a ação: “*All: Will you let them murder the nine Negro boys in Scottsboro? / No! No! No! / Organize, demonstrate, protest. / Raise your voices, raise your fists and scream / Stop! Stop! Stop!*”<sup>67</sup>.

A forma como as encenações eram construídas por um e pelo outro grupo apontam para diferenças que sugerem, também, diferentes concepções e modos de se trabalhar com a estética do agitprop. Williams (1974) afirma que, enquanto o *Prolet Buehne* recitava os versos de *Scottsboro* de forma incisiva e rápida, de modo impessoal, mas com uma força rítmica impactante, o elenco do *Workers Laboratory Theatre* pronunciava as falas mais lentamente, tentando imprimir algum tipo de caráter aos discursos individuais, e buscando marcar certa emoção em seus cantos – operando, em suma, mais como atores do que como oradores. Este era um estilo a que Bonn e seus seguidores objetavam, porém, era o que acabaria se tornando majoritário nas peças de agitprop estadunidenses (WILLIAMS, 1974, p. 48).

O *Workers Laboratory Theatre* foi fundado em 1929 por alguns dos membros da antiga *Workers Drama League* e funcionava sob os auspícios da *Workers International Relief* – junto

---

<sup>63</sup> Id. Ibid., p. 47: Ouçam a história dos nove meninos negros / em Scottsboro, Alabama.

<sup>64</sup> Id. Ibid., pp. 47-8: Alegria em Scottsboro. Milhares de pessoas – / 2: clamando e cantando, rindo e gritando / 1: nas ruas de Scottsboro. / E o sol reluz / 3: nas festivas roupas de domingo / 4: das esposas e dos filhos... / 5: As crianças com bandeiras - / 6: e os homens com armas... / 3: e todos estão gritando –

<sup>65</sup> Id. Ibid., p. 48: Todos (gritando): Linchar! Linchar! Linchar!

<sup>66</sup> Id. Ibid., p. 48: 3: Eugene Williams, 13 anos. Sentença – / Todos: Morte!

<sup>67</sup> Id. Ibid., p. 48: Todos: Vocês vão deixá-los matar os nove rapazes negros em Scottsboro? / Não! Não! Não! / Organizem-se, demonstrem, protestem. / Ergam suas vozes, levantem os punhos e gritem / Parem! Parem! Parem!

com a *International Workers Order*, operava como propulsora de organizações guiadas pelo comunismo (GOLDSTEIN, 1974). Com um programa semelhante ao do seu camarada alemão, em termos teatrais e políticos, o diferencial do *Lab* – como era referenciado por alguns – reside no seu projeto de articular-se como um núcleo catalisador de um verdadeiro *movimento* do teatro operário. A ideia consistia em apoiar a formação de grupos de teatro similares, em espaços como organizações trabalhistas, e veio a ser concretizada com a expedição de diretores e articuladores político-teatrais a outras cidades além de Nova Iorque. O fato de o WLT ser um grupo falante de inglês facilitava a disseminação de suas perspectivas e objetivos, inclusive no ponto de vista teórico: o auxílio à criação de trupes através do país estava acompanhado, desde o início, com o fluxo de correspondências com pessoas e grupos interessados no programa.

Outro aspecto notável sobre a atividade do *Lab* pode ser demonstrado pelo estabelecimento da divisão de agitprop convenientemente denominada *Shock Troupe* (Trupe de Choque), em 1932. Pensada para melhorar a qualidade artística do grupo e para torna-lo mais útil ao movimento operário, o WLT designou seus melhores membros para a formação da Trupe de Choque, que se dedicaria em tempo integral ao estudo e às produções teatrais. O grupo, que vivia em um apartamento comunitário e era amparado pelo WLT, deveria estar de prontidão para realizar apresentações de emergência em reuniões grevistas e outros eventos operários (BLAKE, 1935). *Newsboy*, peça de vinte minutos adaptada de um poema homônimo de V. J. Jerome, é um dos pontos altos do seu repertório e, é bom lembrar, do repertório do agitprop estadunidense de modo geral, já que se tornou padrão nacional e antecede aspectos do *Living Newspaper* que viria a ser desenvolvido no *Federal Theatre Project* (COSTA, 2001). A peça, que foi encenada por diversas trupes e vista por mais de cem mil trabalhadores através do país, explicitava o descompasso entre as notícias da imprensa diária, repleta de trivialidades e assuntos dignos de tabloide, e as cenas da vida social estruturada pela crise econômica e permeada por suas reverberações. Em um episódio, por exemplo, o *Newsboy* luta com uma jovem por um tostão que escapa de suas mãos durante o recebimento da esmola, exclamando que se aquela moeda não for sua, ele cortaria a própria garganta. Noutro, a perseguição e o linchamento de um homem negro, acusado de sorrir para uma mulher branca, por outros homens, evoca outros episódios de execução oficialmente conduzida no país, tais como o de Sacco e Vanzetti e o dos meninos de Scottsboro. Para Alfred Saxe, que dirigiu as montagens do *Workers Laboratory Theatre* e que estava tão atento às práticas de um *Prolet Buehne*, nos

Estados Unidos, quanto às técnicas de montagem cinematográfica de um Eisenstein, na Rússia, as contradições expostas por *Newsboy* operavam como expressões formais da dialética materialista, enquanto que o ritmo acelerado e o dinamismo da peça expressavam a intensidade da vida industrializada da sociedade estadunidense (WILLIAMS, 1974).

O próximo passo para a concretização de uma rede de teatros operários nos Estados Unidos foi a publicação de uma revista, a princípio mimeografada, que abrisse espaço para discussões, orientações e trocas de experiências entre as trupes envolvidas no movimento. A primeira edição da então chamada *Workers Theatre Magazine*, publicada em 1931, contava com uma nota editorial explicitando que, dos seis mecanismos sociais controlados pelo sistema capitalista e utilizados como instrumento de disseminação ideológica – rádio, cinema, escola, igreja, imprensa e teatro – apenas dois estariam disponíveis para a classe operária: a imprensa, que requereria maiores recursos, e o teatro, entendido como meio de comunicação, expressão e organização política ideal naquelas circunstâncias (LEVINE, 1985). A *Workers Theatre* se posicionava como um órgão teórico, como um articulador ativo de um movimento do teatro operário em massa e como um propulsor de um senso internacional do movimento – textos estrangeiros também eram publicados –, tudo para ensejar a capilarização de outras trupes (BLAKE, 1935).

O periódico, que advogava pela responsabilidade social do teatro no país, acolheu o *Prolet Buehne* como parte do conselho editorial em agosto de 1931. De acordo com Goldstein (1974), é provável que a expansão da operação da revista – assim como da atividade do WLT – esteja relacionada a um evento que também causou efervescência nos *John Reed Clubs*. No *Second World Plenum of The Internacional Bureau of Revolutionary Literature*, acontecido entre 6 e 15 de novembro de 1930, na Cracóvia, um programa de ação foi entregue aos delegados estadunidenses (seis, entre eles Mike Gold) contendo a sugestão de que o *John Reed Club* de Nova Iorque e a revista *New Masses* deveriam patrocinar a publicação de panfletos para as massas e deveriam fomentar o desenvolvimento de trupes de agitprop. As páginas da *Workers Theatre* acompanharam esse impulso e eram preenchidas por discussões e controvérsias, que giravam em torno da tarefa necessária de se estabelecer uma teoria e prática do teatro operário. Nesse mote, a relação entre a forma teatral e o conteúdo a ser mimetizado era um tópico candente, assim como eram os debates decorrentes das experiências práticas derivadas dos ensaios, por exemplo. A busca por novas formas de expressão teatral que não

residissem na esfera do teatro burguês era generalizada, mas enquanto uns advogavam pela adoção de uma técnica singular e uniforme por todos os grupos de teatro operário do país, para que a efetividade da mensagem fosse assegurada, outros defendiam que o teatro operário não poderia adotar uma forma fixa. Isso porque ele estaria em processo de contínua mudança, numa relação dialética com o movimento revolucionário. Apesar das controvérsias em torno da busca por uma forma “ideal”, a perspectiva que veio a tornar-se consenso sugeria que o caminho para a forma que melhor servisse aos propósitos de cada situação estaria no estudo do conteúdo (BLAKE, 1935).

No mesmo período em que o *Prolet Buehne* passou a contribuir com a revista de modo mais contundente, o grupo de língua alemã e o *Workers Laboratory Theatre*, que compunham a vanguarda do movimento de teatro operário, de acordo com Friedman (1985), fundaram o *Dramatic Bureau of the New York Cultural Federation*. Ensejados pela resposta positiva à revista *Workers Theatre*, o grupo decidiu pelo estabelecimento de um departamento que pudesse prover textos e informações para outros grupos interessados – na primeira reunião, nove trupes compareceram. Um ano depois, em abril de 1932, o *Dramatic Bureau* contava com 150 grupos, de todo o país, como associados. Dessa associação decorreu a organização da *First National Workers' Theatre Spartakiade and Conference*, também em Nova Iorque, na qual quatorze grupos apresentaram-se e aproximadamente 53 representantes de trupes compareceram (GOLDSTEIN, 1974). O ponto alto do evento foi a votação para estabelecer a *League of Workers Theatre*, uma federação nacional de grupos produtores, com sede em Nova Iorque. A votação também contemplou a filiação da *League*, enquanto seção nacional, ao *International Workers Dramatic Union* – uma federação de organizações nacionais com sede em Moscou –; a eleição de um comitê executivo nacional; e a projeção de outros eventos nacionais através dos anos, o que sugere a amplitude e a expectativa de realização de um trabalho a longo prazo.

A Liga dos Teatros Operários assumiria – e expandiria – a publicação da revista *Workers Theatre*, bem como as funções do *Dramatic Bureau*. Além disso, seria responsável pela distribuição de peças, pela realização de concursos, pelo estabelecimento de uma escola focada na formação para o teatro de agitprop e pela criação de uma vasta rede de correspondência e colaboração. Enquanto órgão oficial da *League*, a *Workers Theatre Magazine* alçou seu fórum de discussões teóricas e técnicas à nível nacional, incentivando uma rede de comunicação entre

os grupos através do país e projetando a criação de um “esqueleto” político, técnico e artístico comum entre os teatros emergentes. Para Ben Blake (1935), a conferência de 1932 foi uma etapa entre dois períodos: o primeiro, de esclarecimento, e o segundo, de ação. Foi necessária para apresentar um resumo das experiências e conquistas do primeiro período e para preparar o próximo, com organização e consolidação de forças, para a ação política e produção artística. Isso porque, no período anterior à formação da *League of Workers Theatres*, os grupos que eram ponta de lança do movimento apenas salientavam a necessidade de tratamento de temas operários. Ou seja, a ideia de que os trabalhadores, formando seus próprios grupos teatrais, deveriam apresentar peças sobre a classe operária, escritas pela perspectiva do trabalhador, com foco no conteúdo, parecia ser suficiente. Porém, de acordo com Blake (1935), as apresentações realizadas no festival de 1932 demonstraram, além da vitalidade do movimento, algumas limitações em termos formais e técnicos que suscitavam uma nova etapa no desenvolvimento desse teatro. Portanto, a partir do momento em que a ideia revolucionária de um teatro dos trabalhadores passou a reverberar com mais contundência e que os temas pertencentes aos âmbitos social e econômico passaram a ser aceitos como inerentemente teatrais nos círculos operários, os esforços se concentrariam em etapas teóricas e práticas, a fim de superar alguns limites do teatro operário. Essa consciência das limitações implicou a busca por formas mais efetivas para a expressão dos assuntos candentes ao movimento operário, mas também a manutenção – e o avanço – daqueles moldes experimentais e não convencionais que configuravam contribuições da classe trabalhadora para a arte teatral estadunidense (BLAKE, 1935).

Assim, se em um primeiro momento o teatro político dos trabalhadores estava circunscrito ao movimento operário, esse cenário muda quando, ainda em abril de 1932, mais trabalhadores especializados do teatro profissional passam a ser incorporados para prestar suporte técnico. Para Blake (1935), a articulação demonstrou que aquela atividade era importante não só para as seções teatrais do movimento operário, mas para todos interessados no progresso do teatro estadunidense. Nessa toada, Levine (1985) explica que o teatro de esquerda só foi capaz de consolidar uma audiência quando esmaeceu sua doutrina proletária e passou a adotar algumas técnicas do teatro profissional. Esse processo, além de envolver a incorporação dos profissionais especializados, culminou na expansão das atividades do teatro operário rumo à ocupação dos teatros estacionários. Tal direção demonstrou ser necessária para

distrair o trabalhador, frequentador de teatro convencional, e o burguês, desiludido do teatro comercial, e atraí-los para o teatro militante. As trupes volantes, amadoras, de agitprop, continuaram sua atuação até, no mínimo, 1935, e seguiram atingindo aquele público que não frequentava o espaço teatral convencional. No entanto, pouco a pouco, as companhias operárias estabeleceram-se em locais permanentes, e adotaram técnicas de publicidade e métodos de organização de público pertencentes ao teatro profissional. Em suma, o fluxo adensado pelos grupos de agitprop afluiu em teatros operários permanentes que foram capazes de criar uma audiência de trabalhadores teatralmente consciente e de tornar organizações sindicais interessadas nas possibilidades de articulação política providas pelo palco proletário.

### **2.1.2 Recuo revolucionário: rumo ao teatro progressista**

A temporada de 1934-35 do teatro de militância representou o momento mais efervescente, em termos de atividade teatral, do movimento operário. Nesse período, a *League of Workers Theatres* estava à frente de um movimento de proporções nacionais, que conjugava mais de trezentas organizações filiadas (LEVINE, 1985). Para os grupos engajados no movimento, o objetivo era realmente estabelecer um palco operário nos Estados Unidos, o que explica as tentativas de escape do núcleo nova-iorquino de produções teatrais. Em 1934, por exemplo, outra conferência foi realizada, mas, dessa vez, em Chicago: a ideia era tornar o evento acessível para trupes do Oeste e do Meio Oeste. Esse festival atraiu 120 representantes de mais de 300 organizações filiadas à Liga; reuniu grupos de Portland, Seattle e São Francisco; e foi palco para apresentações que contaram com um público de três mil pessoas diariamente (HYMAN, 1997). No entanto, essa mesma efervescência e disseminação das teorias e práticas ensejadas pelo movimento do teatro operário vinha acompanhada – ou era consequência – de uma tendência à moderação daquele radicalismo agudo de sua fase inicial.

Em meados de 1933, os teatros operários cresciam em popularidade nos círculos operários, mas ainda não almejavam atingir o palco profissional, objetivo que, aliás, só poderia ser alcançado caso a forma do agitprop fosse amalgamada a outras mais convencionais e aceitas pelo grande público. Essa possibilidade logo veio a ser cogitada, pois a posição antagonista, por parte das trupes amadoras de agitprop, em relação ao teatro profissional, não prevaleceu por muito tempo. Esta perspectiva era defendida por alguns nomes importantes para o teatro revolucionário do início da década, entre os quais podemos destacar o de John Bonn, do *Prolet*

*Buehne*, e entendia que o uso de formas e técnicas do teatro burguês contaminaria o trabalho do teatro de agitação e propaganda, e prejudicaria o alcance de uma forma consonante aos temas proletários. Mas já na fundação da *League of Workers Theatres*, em abril de 1932, é possível perceber uma posição mais positiva em relação ao palco profissional; indícios de que o teatro dos trabalhadores poderia aprender com esse teatro do circuito dominante, mesmo sem, necessariamente, tornar-se profissional. De acordo com seu manifesto de fundação, a Liga deveria desenvolver o movimento do teatro operário a nível nacional, de modo a torná-lo arma cultural na luta de classes. Como vimos, também deveria ter um serviço de distribuição de peças; treinamento, informação e coordenação teatral, bem como esclarecimento teórico. No relatório em que continham projeções sobre o futuro do teatro operário, a Liga reconheceu o agitprop como a forma fundamental das trupes operárias, mas também reconheceu a importância do estabelecimento de teatros estacionários que serviriam como espaços para um trabalho mais minucioso com os temas e formas proletárias. Também ficou dito, no relatório, que os grupos operários poderiam adaptar elementos do palco profissional desde que isso aumentasse sua capacidade para atingir objetivos revolucionários. E essa aproximação só foi adensada conforme a Liga amadureceu: movimento refletido no direcionamento da organização rumo aos artistas do palco profissional, após o reconhecimento de que a radicalização desses mesmos artistas aumentara em resposta à crise econômica (LEVINE, 1985).

Uma das expressões desse processo de transição – cujo germen já estava contido nas tentativas iniciais de disseminação do movimento do teatro operário – se deu em março de 1933, quando a *Workers Theatre Magazine* anunciou a expansão de seu raio de interesse para incluir os acontecimentos do palco profissional. Na edição de julho/agosto do mesmo ano, uma nota editorial indicou que a revista mudaria o seu nome para *New Theatre Magazine*, a fim de enfatizar o seu papel divulgador dos “novos teatros” do país – o teatro não mais deveria restringir-se ao público operário (COSTA, 2001). Aliás, o termo “novo teatro” referia-se tanto aos grupos de teatro amador, de militância de esquerda, e aos que passariam pelo processo de profissionalização, quanto aos chamados teatros de arte, *little theatres* e profissionais inseridos no circuito oficial, sobretudo em Nova Iorque. Vale lembrar que entre estes últimos, a companhia que desenvolveu um dos trabalhos mais significativos foi o *Group Theatre*: as peças de Clifford Odets, revelação do grupo, e o contato de seus membros com as experiências de formação das trupes operárias amadoras e com os atores-trabalhadores teriam uma influência

pronunciada no que veio a ser o direcionamento artístico do *New Theatre Movement* – uma espécie de ressignificação conciliatória do *Workers Theatre Movement* prévio. Em certo sentido, trata-se de uma amenização do teor radical explícito na rejeição de termos como “teatro de agitação e propaganda”, então entendido como sectário, e da consequente adoção de outros, tais como “teatro de ação”.

E por falar em Teatro de Ação (*Theatre of Action*), foi este o nome adotado por um dos grupos que surge a partir do *Workers Laboratory Theatre* entre 1934-35. Sob a direção de Alfred Saxe, do *Lab*, o grupo era muito bem recebido nos círculos intelectuais, tendo contado com visitas de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Orson Welles, por exemplo. As relações do sucessor do WLT e do profissional *Group Theatre* eram estreitas: membros deste ministravam aulas para aquele e integrantes de ambos codirigiam peças, como no caso de *The Young Go First*, dirigida por Al Saxe e Elia Kazan (COSTA, 2001). Outra organização decorrente do WLT surge na temporada de 1933-34 para ampliar, no contexto estadunidense, os métodos da produção por assinaturas desenvolvidos por Antoine, experienciados pelo Teatro Livre Alemão e apropriadas, nos Estados Unidos, pelo já mencionado *Theatre Guild*. Trata-se do *Theatre Union*, uma companhia cuja direção executiva reunia um amplo espectro político, dos liberais aos radicais. O *Theatre Union* foi o primeiro teatro profissional de trabalhadores e mobilizou as mais importantes tradições do teatro social moderno na esfera do teatro profissional. Aliás, posicionava-se como o primeiro teatro social dos Estados Unidos constituído como associação não-lucrativa. Originou-se na crença da necessidade de um teatro capacitado, que produzisse peças de conteúdo proletário propagandista; peças que representassem problemas econômicos e sociais experienciados pela maioria dos norte-americanos. Um dos objetivos fundamentais para a organização era o de que deveria ser competitiva como uma forma de entretenimento – isso em relação à Broadway e a Hollywood –, mas que deveria estabelecer uma escala de preços acessível. Isso explica a adoção do sistema de assinaturas, bem como a busca por organizações de trabalhadores parceiras que compareceriam às produções como público amplo, previamente organizado (LEVINE, 1985).

Tendo se apresentado, então, como um teatro operário profissional, a companhia ocupou o espaço do Civic Repertory Theatre, localizado na região da Broadway (BLAKE, 1935). De acordo com Blake (1935), três princípios que diferenciavam o *Theatre Union* dos outros teatros profissionais dos Estados Unidos: em primeiro lugar, suas produções privilegiavam peças que



lidavam com conflitos sociais profundos e direcionavam-se ao público trabalhador, cujas vidas eram, eventualmente, estereotipadas ou ignoradas no palco. Não havia a expectativa de que suas produções se encaixassem em padrões convencionais do fazer teatral. Esse seria, portanto, um novo tipo de teatro profissional, baseado nos interesses e esperanças de uma grande massa de pessoas trabalhadoras. Em segundo lugar, pretendia estabelecer uma escala de preços baixos nas bilheterias, para que as massas geralmente barradas pelos preços altos do teatro profissional pudessem comparecer ao teatro. E, por fim, almejava a organização de um público, uma audiência própria, que pudesse apoiar e sustentar o funcionamento do teatro (sistema de assinaturas). Assim, o *Theatre Union* serviu tanto de exemplo de técnica a ser alcançada pelos teatros operários amadores quanto se igualou aos padrões do teatro profissional convencional (BLAKE, 1935).

O *Group Theatre* emerge no início dos anos 1930 – 1931, mais especificamente, momento que coincide com um período agudo da Grande Depressão – a partir da união entre artistas modernistas ligados ao diretor Harold Clurman e jovens radicais ligados ao *Workers Laboratory Theatre* (DENNING, 2004). Por isso mesmo, como pontuou Denning (2004), localizava-se entre o teatro profissional/comercial e o teatro operário amador. O grupo, que em sua formação inicial era composto por cerca de vinte e cinco membros, contava com atores e atrizes oriundos de múltiplos *backgrounds*, inclusive, da classe trabalhadora: Stella Adler, por exemplo, fez parte do *Workers Laboratory Theatre*. Entre os aspectos que o notabilizaram estão a montagem da peça de agitação *Waiting for Lefty* – do mesmo Odets que, por essa e outras peças, foi projetado como um dos mais notáveis dramaturgos do período – e a apropriação, guiada por Lee Strasberg, das teorias do realismo psicológico de Konstantin Stanislavski no campo da atuação, isto é, o Sistema de Stanislavski, que veio a ficar conhecido nos Estados Unidos como “O Método”. Vale lembrar que o influxo dessa referência para a formação de atores, que viria a ser encampada por Lee Strasberg, se deu quando da turnê do Teatro de Arte de Moscou pelos Estados Unidos, ainda na década de 1920. Percebido como um modo de atuação inovador pelo teatro norte-americano, a referência russa continuou presente no país por intermédio dos ensinamentos de Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaya, integrantes do TAM ali radicados após a excursão da companhia. Strasberg estudara com Boleslavski e seria o propulsor do método – cuja exploração não se deu livre de objeções –, centrado no exercício da memória afetiva, inclusive posteriormente, quando da formação do *Actors' Studio*.

O *Group Theatre* assumia a posição de um grupo de teatro engajado, embora tivesse restrições ao agitprop (COSTA, 2001), e inseria-se nesse processo de renovação teatral como um novo tipo de organização produtora na esfera profissional. Como ficou dito, um novo caminho viria a ser trilhado pelo *Theatre Union*, que se apropriaria da perspectiva política e social, derivada do movimento operário, e revitalizaria a concepção de público no teatro profissional. Mas outra concepção, já operante Europa, foi posta em funcionamento pelo *Group*. Trata-se da ideia de um teatro concebido como uma companhia permanente, treinada por um sistema comum de atuação e encenação, com ênfase em produções coletivas, mais do que individuais (BLAKE, 1935) – em suma, a noção de *ensemble* também despontada pela presença do Teatro de Arte de Moscou no país alguns anos antes. Carregando a noção da coletividade no nome, esse teatro de grupo foi uma das organizações teatrais mais representativas do esforço de coletivização/socialização do teatro profissional no momento de 1930. Nas palavras de Harold Clurman, um dos membros fundadores da companhia, enquanto arte da colaboração e do trabalho em grupo por excelência, o teatro deveria prover um ambiente de comunhão para o trabalhador do teatro geralmente isolado – daí a busca por uma reformulação cultural e pela ruptura com a individualidade que perpassa a vida e a arte norte-americanas. Nessa perspectiva, a ênfase no coletivo implicava modos de organização específicos: a companhia não deveria possuir “estrelas” – ao contrário, proclamava os méritos da atuação de grupo, da criatividade conjunta e da responsabilidade compartilhada na escolha e no trabalho com os textos. Além disso, como viria a fazer o colega *Theatre Union*, o *Group Theatre* objetivava a constituição de um público permanente, que proveria suporte financeiro e estaria envolvido no processo de criação teatral (PELLS, 1974).

Originalmente, o *Group Theatre* foi fundado como uma seção do *Theatre Guild*, sobre o qual comentamos no segundo capítulo deste trabalho, a propósito da produção de *The Adding Machine*, de Elmer Rice, pela companhia. O fato de ter sido um ramo lateral do *Guild* justifica o termo “filhote esquerdistas” com o qual Costa (2001) refere-se divertidamente ao *Group*. Isso porque, depois de ter se estabelecido no circuito oficial do teatro, o *Theatre Guild* não mais produzia peças de valor comercial incerto, de modo que as peças experimentais, que escapavam às convenções do teatro profissional, eram realizadas pelo *Group* e patrocinadas pelo *Guild*. A recepção favorável de suas primeiras produções – Rice (1962) conta que a produção inicial foi uma peça soviética chamada *Ferrugem Vermelha* – estimulou a separação do *Guild* e o

estabelecimento do *Group Theatre* como unidade produtora independente. Contrário às práticas estabelecidas pela Broadway – que reúne elencos arbitrariamente para uma só produção –, o grupo demonstrou que a associação permanente e o treinamento sistemático oferecem oportunidades para o desenvolvimento artístico de cada profissional. Guiado, inicialmente, por Lee Strasberg e Cheryl Crawford, além de Harold Clurman, as declarações do *Group* explicitavam que o objetivo era produzir peças cujos temas eram importantes socialmente, tendo em vista uma audiência ampla, constituída pelo movimento operário e pela classe média orientada por políticas de esquerda.

Atento, de um lado, às faíscas despontadas pelo teatro operário, que culminaram na efervescência do novo teatro, e, de forma mais ampla, à crise aguda do capitalismo e às correntes reacionárias do fascismo e do militarismo em expansão, o *Group Theatre*, como outros grupos e artistas do período, sentiu a necessidade de fazer sua voz política ser ouvida mais claramente por uma audiência interessada nas questões candentes do seu tempo. Aliás, seria possível estabelecer paralelos entre os avanços do *Group*, em 1930 – não obstante seu colapso em 1941 –, e os feitos de um *Provincetown Players* e de um *Washington Square Players* anos atrás, no contexto efervescente dos teatrinhos. Como pontuou Reynolds (1986), o *Group Theatre* conseguiu, assim como seus antecedentes, projetar dramaturgos nacionais – como o fez com Clifford Odets e também William Saroyan, por exemplo –; apresentou inovações nas técnicas de atuação e mudanças nos métodos de produção, bem como conglomerou novos atores e diretores, elevando o teatro a um alto nível de maturidade. (REYNOLDS, 1986). Assim, seu desenvolvimento artístico, sua perspectiva progressista, tal como representada em suas produções, e seu novo senso de relacionamento com uma audiência ampla, mas específica, foram combinadas e posicionadas num lugar privilegiado do novo teatro nos Estados Unidos.

Para Ben Blake (1935), que realmente participou desse processo de renovação teatral, a cooperação entre os grupos profissionais e as trupes operárias era vantajosa para as duas esferas, especialmente na medida em que a reformulação das teorias, práticas, modos de produção e recepção teatrais, que fora despontada pelo estímulo do movimento operário, viria a abranger e a ser de suma importância para todo o teatro preocupado em mimetizar questões sociais prementes do momento histórico:

*All during this period, the cooperation between the workers' theatre and some of the finest artists of the little and professional theatres grew, to the great advantages of both. Indeed, scarcely a year after the formation of the League, the leaders of the workers' theatre had come to a vivid realization of what had*

*been only a vague feeling in the beginning – that their work was of major importance not alone to theatrically-minded groups in the labor movement, but also to everyone interested in the progress of the American theatre. A mighty idea took shape – the idea of a theatre, including amateur and professional, far broader than the labor movement yet drawing sustenance from this great force, a theatre whose repertory would reflect the important social questions of the times, would mirror the clash of social forces, would side with the masses of American people against the forces of reaction and repression. The idea of such a theatre, a theatre with a new social outlook, a fundamentally new theatre, as the only hope for a theatre already in an advanced condition of decay, furnished an intellectual meeting ground to which more and more people repaired. (BLAKE, 1935, p. 27)<sup>68</sup>*

Nessa toada, a revista *New Theatre* empenhou-se numa agenda conciliatória, isto é, na formação de uma frente única de teatros mais ou menos politicamente orientados que culminaria na transformação da *League of Workers Theatres* em *New Theatre League*, por volta de 1935, e na recusa dos slogans pró soviéticos que havia tacitamente abandonado desde a mudança nos rumos da revista (GOLDSTEIN, 1974). A expectativa dessa nova fase era formar uma organização nacional ampla, representativa de todo o teatro estadunidense que possuísse objetivos progressistas. Seu programa, anunciado na revista, advogava pelo desenvolvimento em massa do teatro norte-americano em seus mais altos níveis artísticos e sociais, e por um teatro dedicado à luta contra a guerra, o fascismo e a censura (BLAKE, 1935). Essa aproximação aos artistas de classe média e às companhias de teatro profissional refletiu o direcionamento da *International Union of Revolutionary Theatres*, alinhada à agenda política da União Soviética que, àquela altura, alterava a abordagem em relação às democracias liberais do Oeste. A URSS passou a moderar as táticas militantes do Terceiro Período ainda em 1933, apesar de a nova estratégia que veio a ficar conhecida como “Frente Popular” só ter sido formalmente proclamada em agosto de 1935. Tal movimento de cooperação com a burguesia liberal articulou-se em consequência da ameaça crescente do fascismo, que passou a ser o foco

---

<sup>68</sup> BLAKE, op. cit., p. 27: Durante todo esse período, a cooperação entre o teatro dos trabalhadores e alguns dos melhores artistas dos *little theatres*, e dos teatros profissionais, cresceu, para o benefício de ambos. Na verdade, em pouco mais de um ano após a formação da Liga, os líderes do teatro operário compreenderam, vividamente, algo que tinha existido apenas como uma vaga sensação no início – que o seu trabalho era de grande importância não só para os grupos teatralmente orientados do movimento operário, mas também para todos os interessados no progresso do teatro estadunidense. Uma ideia poderosa tomou forma: a ideia de um teatro, amador e profissional, muito mais amplo do que o movimento operário – ainda assim, sustentando-se nesta grande força –, um teatro cujo repertório expressasse as importantes questões sociais da época, mimetizasse o choque das forças sociais, e que permanecesse ao lado das massas do povo norte-americano, contra as forças da reação e da repressão. A ideia de tal teatro – com uma nova perspectiva social, um teatro fundamentalmente novo – operou como a última esperança de um teatro em uma condição avançada de decadência, e forneceu um terreno de encontro intelectual no qual mais e mais pessoas arranjaram-se.

da luta – não mais diretamente o capitalismo, daí o desvio dos objetivos revolucionários. Goldstein (1974) nota que, pouco a pouco, e em decorrência das diretrizes do Partido, os artistas militantes passaram a adotar uma perspectiva que aceitava o fato de que o apelo às massas poderia ser efetivo, mesmo que moderado, e que entendia que o teatro político de esquerda poderia funcionar para melhorar a sociedade mesmo sem clamar por revolução.

A expansão do teatro revolucionário foi, portanto, tão intensa quanto efêmera. E a sua efemeridade esteve em grande parte relacionada a esses processos de proporção internacional, determinantes nas dinâmicas políticas e realinhamentos estéticos locais. De forma sumária, o que aconteceu foi que a Rússia, confrontada pela Alemanha e Itália, à oeste, e pelo Japão, à leste, transferiu o foco da luta de classes internacional para uma política de acomodação com as democracias liberais. Um programa de “seguridade coletiva” foi formalizado, a fim de facilitar o estabelecimento de alianças entre os países capitalistas e a imposição de sanções econômicas aos poderes nazifascistas. Em agosto de 1935, a nova política da Frente Popular foi proclamada no *Seventh Congress of the Communist International*: foi concebida como um meio de articular nações, partidos e grupos pró-democráticos (progressistas), contra a ameaça crescente do fascismo. Nesse mote, todos os partidos comunistas, incluindo o dos Estados Unidos, foram instruídos a ajustar suas atividades à nova linha internacional, que basicamente substituíra a luta pelo socialismo pela luta contra o fascismo (LEVINE, 1985).

Apesar de a necessidade do socialismo não ter sido completamente esquecida, as exigências do momento histórico requeriam não o estabelecimento imediato do socialismo, mas a preservação da democracia junto com suas liberdades, instituições e cultura. No entanto, com essa nova e pragmática proposição, de que o fascismo deveria ser derrotado antes que o socialismo pudesse ser alcançado, o Partido parece ter modificado sua concepção de que o fascismo era a fase final de um sistema capitalista deteriorante. Pois, embora tenha sustentado anteriormente que a única forma de erradicação do fascismo seria destruir a ordem econômica que o nutria, a nova estratégia da Frente Popular aconselhava a cooperação com uma burguesia liberal que, inclusive, era produto dessa mesma ordem capitalista. A moderação política e fraternização com a comunidade liberal antifascista era, apesar de contraditória, essencial ao objetivo comunista de construir um movimento de massas em oposição à difusão do fascismo e em apoio a URSS, epítome do estado democrático (LEVINE, 1985).

Nos Estados Unidos, o marxismo revolucionário antes defendido pelo Partido

Comunista foi substituído pelas políticas reformistas do *New Deal*, do governo de F. D. Roosevelt. E muito da organização política da esquerda passou a ser articulada por meio das associações da Frente, comuns em um país no qual partidos insurgentes não possuem histórico de serem bem-sucedidos a longo prazo. Essas organizações do front operavam de modo produtivo como mecanismos para o avanço de causas progressistas pontuais, na medida em que se embasavam em uma dinâmica característica nas políticas de esquerda estadunidenses: a de círculos voluntários, determinados pela esfera de atuação cultural – *League of American Writers* e *New Theatre League*, por exemplo –, por modos de inserção social, tais como nacionalidade ou gênero – *Congress of American Women*, *American-Slav Congress* –, ou por outros objetivos e tópicos que serviam de mote para a articulação e para a busca por reformas em campos específicos da vida social (DENNING, 2000). Todas essas articulações apontam mais para o salvamento do sistema democrático liberal – “*one must reform in order to preserve*”<sup>69</sup>, como reproduziu Rabkin (1964, p. 27) sobre as articulações políticas de Roosevelt –, do que para a transformação de suas estruturas como objetivava o movimento revolucionário. Para disseminar sua influência e aumentar seu prestígio, o CPUSA procurou legitimar-se apresentando-se como a vanguarda das forças democráticas da nação e, inclusive, como o herdeiro das tradições democráticas americanas, ideia epitomizada em “*Communism is twentieth-century Americanism*” – ou “Comunismo é o Americanismo do século XX” –, mote da última parte da década. A ameaça urgente da ascensão do fascismo no exterior, assim como a ameaça local – o fascismo norte-americano americano despontou em 1934 com William Randolph Hearst à frente das campanhas promovidas pela imprensa antioperária (COSTA, 2001) – redirecionou os ativistas e intelectuais marxistas, desviando-os dos desafios de reformular a sociedade estadunidense a partir de suas bases.

No campo da estética revolucionária, houve uma retirada correspondente da teoria marxista, já que o teatro revolucionário – o agitprop não teria durado muito mais após 1935 – foi substituído pelo gênero amplo e vagamente definido do drama social (GASSNER, 1965). Esse trajeto, que vai do antirrealismo da forma do agitprop até uma tendência ao realismo, resultou em uma nova ênfase no dramaturgo e numa consequente recusa da criação coletiva. Em setembro de 1934, a *New Theatre Magazine* publicou um chamado por novos textos para serem divulgados como repertório para os grupos de teatro aos quais ela supria. A nota

---

<sup>69</sup> RABKIN, op. cit., p. 27: é preciso reformar para preservar.

explicava que os textos disponíveis haviam sido exauridos e que a técnica de composição coletiva era lenta e, portanto, falharia em repor o repertório rapidamente. Assim, sugeri que textos em que operasse quaisquer formas, do vaudeville e show de marionetes à peça-bem-feita, poderiam ser inscritos – apesar de haver um chamado implícito para o realismo que mobilizasse personagens bem construídos e diálogos “reais”. O momento das demonstrações ditas mecânicas e esquemáticas teria passado para o teatro operário. A hora agora era do novo teatro radical, repleto de personagens que “respirassem”, inseridos em situações “reais” (LEVINE, 1985).

Esse novo direcionamento tornou-se ainda mais explícito durante o ano de 1935. Em março, Herbet Kline, editor-chefe da *New Theatre Magazine*, anunciou o resultado de um concurso de peças realizado em parceria com a *New Masses*. De acordo com Levine (1985), Kline teria reconhecido que, dos 280 textos inscritos, a maioria falhava na caracterização dos personagens e nos diálogos – apesar de ter sido encorajado pela constatação de que a maioria das peças priorizava o realismo em detrimento do agitprop. A peça vencedora do concurso foi *Waiting for Lefty*, de Clifford Odets, creditada por Kline como um ponto de inflexão para o teatro, na medida em que teria estabelecido um novo padrão de peça revolucionária. Isso porque seria capaz de dramatizar um evento político nos termos de personagens bem construídos e passíveis de identificação. O texto de Odets seria, portanto, uma síntese entre a exortação direta mobilizada pela forma do agitprop e o realismo (LEVINE, 1985, p. 105).

## **2.2 O alcance de *Lefty*: do movimento de teatro operário ao teatro moderno profissional (e vice-versa)**

Na introdução à coleção de peças de Clifford Odets – *Waiting for Lefty and Other Plays*, publicada originalmente, em 1939, como *Six Plays of Clifford Odets* –, Harold Clurman lembra como o dramaturgo que se tornou símbolo do teatro político de esquerda na década de 1930 é geralmente categorizado como “datado”. Positivando a acepção negativa do termo, Clurman contrapõe-se, com o argumento: “*All drama is dated: it is always a product of a particular moment*” (CLURMAN, in ODETS, 1993, p. ix)<sup>70</sup>. Quando Odets, no prefácio à mesma seleção, especifica o objetivo de sua carpintaria dramática como tão dinâmica quanto imediatamente

---

<sup>70</sup> CLURMAN, Harold. Introduction by Harold Clurman. In: ODETS, Clifford. *Waiting for Lefty and Other Plays*. New York: Grove Press, 1993, p. ix: Todo drama é datado: é sempre um produto de um determinado momento.

útil ao seu tempo, enfatiza a pressão decorrente do mesmo momento histórico, em que “*new art works should shoot bullets*” (ODETS, 1993, p. vii)<sup>71</sup>. Formuladas por dois homens de teatro que experienciaram juntos a efervescência do que ficou conhecido como os Anos Vermelhos nos Estados Unidos, as duas proposições corroboram com uma noção de teatro profundamente relacionado com a sociedade da qual parte e para qual retorna – na intenção de transformá-la. E *Waiting for Lefty* é indubitavelmente datada, pois, como reforça Costa (2001) na esteira de Clurman, a peça é incompreensível fora do clima de agitação que tentamos esboçar até aqui (COSTA, 2001, p. 95).

*Waiting for Lefty* foi escrita no breve período em que Odets esteve filiado ao Partido Comunista, entre o fim de 1934 e meados de 1935. As narrativas que abordam esse processo de criação são controversas e, por vezes, indicam o sintoma de outro tempo – um tempo de retirada do radicalismo. Em seu anedótico *Stage Left*, Jay Williams (1974) conta que Odets teria encontrado o material para a formulação de sua peça ao ler um artigo, escrito por Joseph North e publicado na revista *New Masses*, que contemplava uma greve de taxistas acontecida naquele ano. Vale lembrar, consoante Denning (2000), que o ano de 1934 – conhecido como “o ano das greves de massa” (COSTA, 2001, p. 96) – foi marcado pelas greves em diversos setores da produção nos Estados Unidos: a dos estivadores de São Francisco, pelo direito à sindicalização, assinala o florescimento de um novo movimento social que desaguaria na Frente Popular, por exemplo. A insurgência decorrente de tais greves nas indústrias têxteis, automobilísticas, no campo, etc. culminaria na formação do CIO – *Committee*, depois *Congress of, Industrial Organizations* – em 1935, pelo líder dos *United Mine Workers*, John L. Lewis. E a cultura radical que se formou em consonância a esse clima de agitação, que visava a organização trabalhista/sindicalista, tem em *Waiting for Lefty* seu epítome – daí a referência de Denning (2000) à *Lefty* como a peça síntese do sindicalismo da época (DENNING, 2000).

A greve de taxistas de Nova Iorque, sobre a qual escreveu North, teria sido notável pela articulação bem sucedida e a militância dos taxistas frente à liderança corrupta do sindicato – cheia de “gangsters”, nas palavras de Williams (1974), associados aos donos das frotas de táxis. Odets teria até se encontrado com o autor da reportagem em busca de mais informações sobre o episódio e, em pouco tempo, o esqueleto de uma peça começara a ganhar forma. O dramaturgo

---

<sup>71</sup> ODETS, Clifford. *Preface by Clifford Odets*. Ibid., p. vii: novas obras de arte devem disparar balas.



teria compartilhado o esboço com Harold Clurman e, posteriormente, com seus colegas do *Group Theatre*, que se entusiasmaram com o material e sugeriram tentativas para empregar o método de escrita coletiva do teatro operário. Muitas versões referem-se a esse processo: de acordo com alguns membros do *Group*, Art Smith teria escrito a maior parte do texto, enquanto outros insistem que Odets a teria escrito nos três ou dois dias em que ficou trancado num quarto de hotel. Elia Kazan, um dos amigos mais próximos de Odets e que também estava envolvido no processo, disse que cinco deles deveriam ter escrito a peça, mas que no final foi Odets quem a tirou da inércia. De qualquer modo, um dos aspectos mais notáveis sobre o texto resultante é justamente o fato de a peça servir aos propósitos do *Group Theatre*, ao mesmo tempo em que é ferramenta para os grupos do teatro operário (WILIAMS, 1974).

Ao que tudo indica, o texto de *Waiting for Lefty* foi escrito em resposta ao chamado da *New Theatre Magazine*, que havia proposto um concurso – cujo prêmio seria a publicação na revista – por peças curtas, de temática proletária, publicadas como repertório para as trupes do teatro operário. É curioso, ao mesmo tempo em que é compreensível, dado a atmosfera de perseguição política do macartismo anos depois, que Odets, em testemunho ao *House Un-American Activities Committee* (HUAC), em 1952, tenha afirmado que o concurso de peças da *New Theatre* fora uma farsa. De acordo com o dramaturgo, ele não teria inscrito sua peça no concurso, mas sim teria sido abordado pela Liga para receber o prêmio porque os textos inscritos na competição não estavam a contento da organização. Também afirmou que não possuía conhecimento sobre a greve de taxistas em Nova Iorque, ou sobre quaisquer sindicatos, e que nunca presenciara uma reunião sindical (GOLDSTEIN, 1974); (REYNOLDS, 1986).

Esse recuo em relação ao posicionamento politicamente engajado é bastante distinto da atitude radical do dramaturgo anos antes. Clurman (1975) lembra, em suas memórias sobre o *Group Theatre* e os anos 1930, *The Fervent Years*, que o pertencimento a uma coletividade era um desejo candente em Odets à época, um sentimento evocado pelos tempos. E apesar de usufruir de certa camaradagem no interior do próprio *Group*, o dramaturgo expressava a necessidade de apelar ao homem comum na esperança de intervir na construção de uma sociedade diferente. O próprio Odets chegou a afirmar a função propagandista da arte, notando a inevitabilidade do radicalismo naquele contexto: “*It may be said that anything which one writes on ‘the side’ of the large majority of people is propaganda. But today the truth followed to its logical conclusion is inevitably revolutionary*” (ODETS, 1935, apud RABKIN, 1964, p.

178)<sup>72</sup>. Essa atitude engajada sugere a mobilização da estrutura de sentimento de esquerda experienciada àquela altura, para a qual a esperança de transformação do estado de coisas era generalizada e quase óbvia para certos grupos. É o que Rabkin demonstra quando explica: “*Odets [...] did not arrive at his radicalism after a long period of intellectual debate. He was, in a sense, born to it; radicalism was in the air his generation breathed*” (RABKIN, 1964, p. 179)<sup>73</sup>.

O fato é que *Waiting for Lefty* estreou em 6 de janeiro de 1935, em uma das noites do *New Theatre Nights*, no Civic Repertory Theatre. A peça integrou essa série de apresentações realizadas sob os auspícios da *New Theatre Magazine*, com o intuito de arrecadar fundos para a revista. Tratava-se de apresentações de diversos tipos – dança, música, esquetes, peças curtas – realizadas nas noites de domingo, geralmente no Civic Repertory Theatre, àquela altura ocupado pelo *Theatre Union*. Esses eventos tinham como objetivo a apresentação de produções que se destacavam nas trupes do teatro operário e de outros grupos do novo teatro – trabalhos que dificilmente se inseririam nas apresentações para o público do teatro convencional. Tanto os grupos filiados à *League* quanto organizações próximas usufruíam daquele palco para testar seus experimentos com uma audiência ensejada a comparecer às montagens pelas revistas radicais *New Theatre*, *New Masses* e *Daily Worker* (GOLDSTEIN, 1974).

Esse procedimento pressupõe a inferência de que, ao menos nas montagens iniciais da peça, o público ao qual se dirigiu era leitor dos periódicos e pertencia aos círculos da esquerda, no geral, e ao movimento operário, em particular. Vale lembrar, ainda, que *Lefty* conseguiu atingir o seu objetivo primário – aquele vinculado ao movimento do teatro operário – de servir como repertório às trupes teatrais amadoras ou semiprofissionais espalhadas pelos Estados Unidos, pois foi publicada na *New Theatre Magazine*. Por um lado, esse aspecto da recepção pode suscitar questionamentos quanto a validade da peça, sob o argumento estigmatizante de “pregação a convertidos”. Porém, como afirma Denning (2000), a maioria das pregações é para convertidos, seja ela política ou religiosa: trata-se de uma dinâmica de sustentação, inspiração e consolo aos aderentes (DENNING, 2000, p. 67). E embora *Lefty* possua uma linha de força que apela ao militante já engajado, Rabkin (1964) lembra que, dado o caráter simbólico do

---

<sup>72</sup> ODETS apud RABKIN, op. cit., p. 178: Pode-se dizer que qualquer coisa que se escreva ‘do lado’ da grande maioria das pessoas é propaganda. Mas hoje, a verdade, guiada a sua conclusão lógica, é inevitavelmente revolucionária.

<sup>73</sup> Id. Ibid., p. 179: Odets [...] não atingiu seu radicalismo depois de um longo período de debate intelectual. Em certo sentido, ele nasceu nisso; o radicalismo estava no ar que sua geração respirava.

chamado para a união e para a consciência de classe – não visa um conflito político-social em particular, como no caso do *Paterson Pageant*, organizado em função da greve de Paterson –, a peça também apelaria para o espectador ainda não convertido, especialmente na medida em que enuncia minuciosamente os males da Depressão e em que mostra a conversão de personagens da classe média (médico, químico, ator) à militância. Como aponta Gassner (1954), o efeito final de *Waiting for Lefty* é o de uma peça de teatro contagiosa justamente por sua organização formal, que combina a estrutura de vinheta para mostrar o ponto crucial do momento de conversão dos trabalhadores rumo à greve e um dispositivo inflamatório que constrói a reunião grevista a partir da ocasião teatral.

### **2.3 Tentativas de superação da espera em *Waiting for Lefty*: o radicalismo como demanda do momento histórico**

A situação inicial de *Waiting for Lefty* é a de uma assembleia, constituída por um sindicato de taxistas, visando a deliberação de uma greve. Essa circunstância engendra, ao mesmo tempo em que é sustentada, por uma convenção que implica a ruptura entre palco e plateia: desde o início fica estabelecido que a audiência é o plenário, seja porque os atores dirigem-se a ela, seja porque existem outros atores, que se manifestam, nela inseridos. Isso significa que, apesar de a peça ter sido pensada para ser encenada em recinto fechado, é passível de ser produzida de forma produtiva nos contextos do movimento operário, numa organização sindical ou em assembleias reais, por exemplo, não só porque não requer cenário – no máximo uma fileira de cadeiras – e figurino – os personagens são caracterizados como trabalhadores –, como também porque institui a mobilização do público como um de seus objetivos. A ideia é incitar a participação do espectador na encenação – como aquele que vota, vaia, aplaude, se opõe – e, conseqüentemente, incentivar seu posicionamento politicamente consciente na vida social, procedimento que torna a peça de Odets, por esse e outros aspectos, compatível com a tradição do teatro de agitprop.

Lefty, cuja espera intitula a peça, é um taxista ítalo-americano e líder do comitê pró-greve, formado como oposição no interior da organização sindical. A expectativa de sua chegada é tematicamente trabalhada no decorrer da peça, na medida em que os personagens, em assembleia, questionam-se sobre o paradeiro do líder que, se presente, possivelmente contribuiria para um desfecho categórico na deliberação pela greve. Aliás, nas notas para a

produção publicadas na sequência do texto, na revista *New Theatre*, o próprio Odets enfatiza a produtividade de inserções do tipo “onde está Lefty?” quando possível. Evidentemente, o nome do personagem, Lefty, alude à esquerda – em inglês, *left* – política, estratégia mobilizadora de um caráter alegórico que poderá ser verificado no nome e na construção de outros personagens na peça. Para Gassner (1954), que enxerga Odets como um dramaturgo alegórico, que nunca teria se contentado com o realismo dominante nos palcos estadunidenses, o método alegórico seria praticamente inevitável para um escritor que busca significado para sua narrativa, alcance para seus personagens, e uma função social para sua arte. Essa seria uma maneira de atingir lógica social no tratamento de situações específicas, inclusive pessoais e individuais, correspondendo então à demanda dos tempos de engajamento: um correlato público para a experiência pessoal era demandado daqueles escritores dos anos 1930, no qual o “significado social” era o emblema da arte e o “teatro é uma arma” era o slogan do teatro (GASSNER, 1954, p. 305).

Nesse sentido, Lefty é representação alegórica do espectro da esquerda que perspectiva a tomada de consciência e a ulterior decisão rumo à ação concreta dos personagens, e que é explicitado como uma espécie de linha de chegada a ser atingida, conquistada. Mas, diferentemente do *Godot*, cuja espera também dá nome à peça do irlandês Samuel Beckett, Lefty não é só espectro. Se em *Waiting for Godot* é impossível determinar o que ou quem viria a ser Godot, na peça de Odets, Lefty é concretizado por meio da narrativa dos personagens que o retratam como líder articulador do movimento grevista. Então, apesar de não aparecer como personagem em cena, contribui objetivamente para a organização daqueles taxistas na direção da greve. A situação da espera, que prevê um travamento de ação, é formal em ambas as peças. No entanto, se na peça de Beckett, de 1954, portanto já no segundo pós-guerra, ocorre uma dialética em suspensão, uma vez que o embate entre os pares operantes não engendra uma superação, em *Lefty* o conflito entre os representantes do capitalismo e aqueles que se propõem a lutar contra aponta para uma superação – que poderá ou não ser alcançada materialmente, fora do teatro. Como *Godot*, Lefty não aparece, mas a peça de Odets não termina em suspenso – e também não acaba com uma compensação simbólica. Digamos então, que se Lefty não chega, a esquerda (*left*) chega. Existe tomada de posição e conseqüente decisão na peça, mesmo que a ação seja apenas incitada para ser concretizada em outra esfera: o comitê impõe-se como a favor da greve que, teatralmente, é um prelúdio, um ensaio, para o embate entre as classes que

acontece na vida social. É, basicamente, a expressão teatral do que pode ser feito, dentro do que sabidamente há de ser feito – como falou Williams (2014, p. 19) – em um momento de crise aguda de um sistema econômico exploratório. *Waiting for Lefty* provê reflexão e consequente solução para questões políticas e sociais – por isso formativa, didática – e incita à ação, daí sua função de peça agitação, herdeira do movimento de teatro operário. Mas esse impulso só é possível porque a peça de 1935 se insere em um contexto no qual a ação revolucionária ainda parecia possível – o que não é o caso no momento histórico do qual parte *Esperando Godot*.

A rubrica inicial de *Waiting for Lefty* sugere que, no levantar das cortinas, o que se vê é um palco vazio, no qual estão posicionados seis ou sete homens em um semicírculo. A abstenção do cenário indica, ao menos, dois aspectos: por um lado, não há a tentativa de constituição naturalista da situação, por outro, como mencionamos, facilita a produção para as trupes amadoras e volantes do teatro operário, que incluíram o texto em seu repertório. Além dos homens agrupados, outro, caracterizado pela função que opera no sindicato – seu “nome” é *gunman* – refastela-se no proscênio. O “homem-arma” – ou o que poderíamos chamar de capataz – figura como um gângster, sempre a postos para reprimir a “desordem”, o que sugere uma atmosfera opressiva incompatível com a expectativa do que deveria ser uma associação de classe. Esse tipo de guarda nominado é títere de outro personagem nominado alegoricamente e representante do sistema capitalista no interior do sindicato, como enfatizou Odets em suas notas. De aparência porcina, Harry Fatt – *fat*: gordo, obeso – é o líder corrupto da organização, desarticulador de qualquer ímpeto para a mobilização, cujas caracterização e sobrenome vinculam-se às figuras alegoricamente constituídas dos capitalistas nas peças de agitprop, geralmente apresentadas como gordas – simbolizando a fartura decorrente da exploração – e com adereços como a cartola ou o saco de dinheiro que, entretanto, não constam em *Lefty* – afinal, Fatt é membro da classe trabalhadora, apesar de a ela não associar-se material- e ideologicamente.

Na cena de abertura, enquanto o comitê de trabalhadores – marcadamente diversos, sugerindo os diferentes *backgrounds* dos quais provêm e não uma constituição em massa – permanece sentado, Fatt discursa diretamente à audiência, já estabelecendo a convenção de que esta será plenário e rompendo o limite entre o palco e a plateia. Nesse ponto, a rubrica enfatiza que, apesar de alvoraçado, a expressão de Fatt não é pungente: ele está bem alimentado e é confiante, pois está amparado pelos proprietários – daí seu descolamento em relação aos colegas

de trabalho. Em sua fala, o líder sindical lista uma série de greves malsucedidas – nas indústrias têxtil e siderúrgica, nos portos de São Francisco –, enfatizando a fome e a violência como produtos das greves, com a pretensão de assustar e desviar a atenção das verdadeiras engrenagens que produzem tal consequência e reação. “*It’s the trend of the times*”<sup>74</sup> (p. 5)<sup>75</sup>, Fatt diz, o que de certa forma é certo. Mas as greves não são a ‘moda’ dos tempos, e sim a demanda daquele tempo, que pede luta por melhores condições de vidas. O interessante do procedimento operante na fala de Harry Fatt é que, ao mencionar uma série de greves, o personagem remete a eventos que estavam acontecendo na ordem do dia, situando a peça – com suas reflexões sobre o sindicalismo e apresentações sobre problemáticas sociais – em um contexto mais amplo, e associando a participação da plateia, no teatro, ao posicionamento social. É impossível que a audiência mergulhe acriticamente na ação, porque a peça, de fato, é *datada*, isto é, refere-se explicitamente momento histórico.

A tentativa de desarticulação do movimento grevista por parte de Fatt é amparada pelo argumento de que o momento não é propício para uma greve, porque os tempos mudaram e o novo “homem na Casa Branca” está preocupado com os interesses dos trabalhadores. O personagem clama que, fosse Herbert Hoover ainda presidente, ele não impediria a articulação, mas F. D. Roosevelt, cujo mandato inicia-se em 1933, estaria trabalhando em prol da classe trabalhadora. O argumento, justificado por falas do tipo “*FATT: [...] The records prove it. [...] You read the papers as well as me.*”<sup>76</sup> (p. 5), que perpassam o discurso de outros personagens reprodutores da ideologia dominante – sejam eles componentes da classe, ou não –, como se os registros e as notícias produzidos pelo Estado e pela imprensa fossem incontestáveis, é imediatamente contraposto por vozes posicionadas na audiência – que rapidamente ativam a atuação do capataz, prestes a reprimi-las –, e virá a ser questionado por episódios que mostram diferentes situações da vida social e perspetivam criticamente o argumento e as justificativas daqueles no poder, bem como de seus defensores.

Outro modo de abafamento de um potencial radicalismo no interior do sindicato, por parte de Fatt, é a vinculação da resistência e da oposição ao comunismo. Retomando o espírito

---

<sup>74</sup> ODETS, Clifford. *Waiting for Lefty*. In: ODETS, Clifford. *Waiting for Lefty and Other Plays*. New York: Grove Press, 1993, p. 5: É a tendência do momento. (Doravante, todas as citações da peça são retiradas dessa edição. Portanto, nos absteremos de referenciá-la no ato da tradução).

<sup>75</sup> A partir desse ponto, indicaremos apenas as páginas das quais retiramos as citações curtas, inseridas no corpo do texto.

<sup>76</sup> FATT: [...] Os registros comprovam. [...] Assim como eu, vocês leem os jornais.

de perseguição política que sempre permeou as organizações trabalhistas conservadoras nos Estados Unidos, sobretudo na época do *Red Scare*, o líder sindical afirma ter uma espécie de *blacklist* em que constam taxistas suspeitos. E, ao referir-se aos comunistas como agitadores inconsequentes, reproduz uma série de argumentos absurdos e sensacionalistas, que beiram o ridículo, mas que são críveis para uma parte da população. Fatt diz:

*What the hell'll they do for you? Pull you out and runaway when trouble starts. Give those birds a chance and they'll have your sisters and wives in the whore houses, like they done in Russia. They'll thear Christ off his bleeding cross. They'll wreck your homes and throw your babies in the river. You think that's bunk? Read the papers! Now listen, we can't stay here all night. I gave you the facts in the case. You boys got hot suppers to go and – (ODETS, 1993, p. 6)<sup>77</sup>*

Mas o discurso exagerado do corrupto líder do sindicato não surte efeito nos trabalhadores, que passam a perguntar por Lefty em unísono – a partir desse momento, o paradeiro de Lefty será mencionado diversas vezes no decorrer da peça. Enquanto Fatt, percebendo o início da agitação que o questionamento por Lefty engendrou, tenta apaziguar e encerrar a reunião, Joe, o próximo orador, pede a palavra. Insolentemente, Fatt posiciona-se no meio do semicírculo e em uma plataforma elevada, aspectos cênicos que corroboram com o estatuto destacado, em relação ao grupo, e opressivo, do personagem.

A sentença que anuncia o estado de Joe antes do início de seu discurso contrapõe-se a de Fatt: enquanto este é confiante, porque está amparado e, conseqüentemente, não passa fome, Joe é referenciado como ferido, dolorido e, ao mesmo tempo, inflamado. Joe nega copiosamente o título de comunista, declarando ser um veterano ferido na Primeira Guerra Mundial e, assim, contrapondo o nacionalismo estadunidense à ideologia estrangeira (soviética). Vale lembrar que durante a primeira onda do *Red Scare*, despontada em meados de 1917, o vínculo entre comunistas, imigrantes e pacifistas era estreito – e assim entendido institucionalmente mesmo quando não ocorria –, tendo servido como justificativa para perseguições oficialmente conduzidas. Apesar do “fim” da persecução, o medo da ameaça comunista continuaria a permear o imaginário do homem comum e a servir de estratégia de alienação para o discurso dominante. Inclusive, Joe é o representante, na peça, do “homem comum”, nascido nos Estados

---

<sup>77</sup> FATT: O que diabos eles farão por vocês? Vão puxar vocês para fora e fugir quando os problemas começarem. Dê uma oportunidade a esses covardes e eles mandarão suas irmãs e esposas pros prostíbulos, como fizeram na Rússia. Vão arrancar Cristo de sua cruz sangrenta. Destruirão suas casas e jogarão seus bebês no rio. Vocês acham que isso é bobagem? Leiam os jornais! Ouçam, não podemos ficar aqui a noite toda. Eu coloquei as cartas na mesa. Tem comida na mesa esperando por vocês e...

Unidos, reprodutor de uma mistura de conservadorismo, nacionalismo e xenofobia, mas também explorado. O personagem chega a referir-se a Lefty como *Wop*, termo pejorativo que remete aos imigrantes italianos ilegais no país (*WithOut Papers*), mas não necessariamente porque despreza o colega – na verdade, reproduz, acriticamente, palavras intrincadas na língua popular. Como lembra Reynolds (1986), o nome “Joe” representa o *everyman* estadunidense, embrutecido pelo trabalho – um “Zé da Silva”, brasileiro, se for possível forçar o paralelo. Seu discurso, este sim pungente, antagoniza o de Fatt, focalizando o outro lado dos fatos que o líder seguramente afirma estar a par:

*Don't tell me red! You know what we are? The black and blue boys! We been kicked around so long we're black and blue from head to toes. But I guess anyone who says straight out he don't like it, he's a red boy to the leaders of the union. What's this crap about goin' home to hot suppers? I'm asking to your faces how many's got hot suppers to go home to? Anyone who's sure of his next meal, raise your hand! A certain gent sitting behind me can raise them both. But not in front here! And that's why we're talking strike – to get a living wage! (ODETS, 1993, p. 7)<sup>78</sup>*

Recusando a cor vermelha, símbolo do comunismo, Joe apropria-se de outra: da cor dos hematomas que surgem na pele daqueles constantemente pontapeados pelo sistema. Ao contrário do que sugere Fatt, cuja experiência difere da dos outros trabalhadores, os taxistas não têm a segurança engendrada pela certeza de se saber que haverá comida na mesa. E esse talvez seja o princípio estruturante da peça, retratado tanto em termos de conteúdo, quanto expresso na forma. A opção pela greve – que na peça é tanto um alvo a ser atingido quanto uma ferramenta para a luta – deriva não da concordância com teorias marxistas ou da filiação às doutrinas soviéticas –, apesar de essas sistematizarem o que é de fato vivência na materialidade histórica – mas sim da urgência por uma vida digna. Em suma, é o que fica claro pela síntese de Joe, quando diz: “*But don't let this red stuff scare you. Unless fighting for a living scares you.*”<sup>79</sup> (p. 7). Sabemos, inclusive pelo que foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho, que os Estados Unidos não é um país receptivo às teorias revolucionárias; as organizações sindicais são marcadamente moderadas e conciliatórias – à exemplo da *American Federation*

---

<sup>78</sup> JOE: Não me chame de vermelho! Você sabe o que nós somos? Os rapazes roxos! Nós somos chutados por tanto tempo que ficamos roxos da cabeça aos pés. Mas acho que qualquer um que se posicione categoricamente é um rapaz vermelho para os líderes do sindicato. Que porcaria é essa de ter comida na mesa? Eu estou perguntando: quantos de vocês têm comida em casa? Levante a mão quem certeza de sua próxima refeição! Um certo cavalheiro sentado atrás de mim pode levantar as duas. Mas não aqui, na frente de todos! E é por isso que estamos falando em greve – para termos um salário digno!

<sup>79</sup> JOE: Mas não deixe que essa baboseira de ameaça vermelha te assuste. A menos que lutar para viver te assuste.



*of Labor* –, mas a crise da década de 1930 escancarou padrões exploratórios há muito operantes, embora ainda não enfrentados com contundência. E as mobilizações grevistas estão entre os processos de enfrentamento, junto com a formulação de um campo cultural na contracorrente da ortodoxia, dessas estruturas já cambaleantes.

Em *Waiting for Lefty*, esse ímpeto radical que decorre da experiência vivida quase que como a única opção de sobrevivência humana, aparece tanto na fala dos personagens, que não necessariamente afirmam-se comunistas, apesar de terem consciência da exploração, quanto na forma como é construída. Isso porque, ao encenar situações diversas da vida pública e privada, em um espaço delimitado no meio da assembleia – tanto dramaturgicamente, pois os episódios aparecem entre duas cenas, de abertura e de fechamento, que se passam na assembleia, quanto cenicamente, na medida em que a área da encenação será circundada pelos taxistas que permanecerão visíveis –, a peça *mostra* o processo de tomada de consciência revolucionária imprescindível para a deliberação pró greve ao final, como se os episódios dos quais trataremos a seguir retratassem a conversão, a guinada, de personagens distintos, em situações variadas, à esquerda. Além disso, essa estratégia – em que entram atores e atrizes para encenarem as cenas em um círculo delimitado por recursos de iluminação – indica a presença de uma moldura épica que enquadra todas as cenas apresentadas. Trata-se de uma construção formal interessante, na medida em que as cenas, que possuem potencial dramático, são assistidas pelo público, mas também são narradas em/para uma assembleia que prevê interlocutores para ouvi-las e, até mesmo, respondê-las. Assim, a narração – constituída por histórias, cujo efeito pode ser didático, e não por conceitos ou palavras de ordem – opera dentro do enquadramento construído pela ocasião da deliberação da greve, da espera por Lefty, da disputa indireta com os patrões – sendo sempre perspectivada por esses aspectos.

O final do discurso de Joe, na assembleia, isto é, na cena de abertura da peça, encaminha-se para a situação que será narrada no episódio seguinte. Assim, sua fala é desviada para o discurso indireto que reproduz as reclamações de sua esposa, Edna, em relação à miséria em que a família vive, por exemplo: “‘*God,*’ *the wife says, ‘eighty cents ain’t money – don’t buy beans almost. You’re workin’ for the company,’ she says to me, ‘Joe! you ain’t working’ for me or the Family no more!’ She says to me.*”<sup>80</sup> (p. 7). A cena, que não tem conclusão e não engendra

---

<sup>80</sup> JOE: “Meu Deus”, diz a esposa, “oitenta centavos não é dinheiro – não compra nem feijões. Você está trabalhando para a empresa”, ela me diz, “Joe! você não está trabalhando por mim ou pela nossa família!” Ela me

ação futura – não há relação de causalidade, portanto – é suspensa pelo apagar das luzes. Cenicamente, os episódios que serão mostrados são delimitados por um foco de luz branca, cujo diâmetro ocupa uma parte central no palco. Isso significa que, embora vagamente visíveis, os personagens que ocupam a assembleia continuam presentes, sentados no perímetro das cenas constituídas como *flashbacks*, porque ocorreram no passado. A rubrica indica que Harry Fatt continua sendo o mais proeminente entre os taxistas, podendo baforar a fumaça de seu cigarro aceso em direção ao círculo iluminado, ocasionalmente, ou até mesmo caminhar por entre os personagens fora de foco, para que o público permaneça sempre atento à sua presença que, na peça, representa a ameaça capitalista sistemática, que permeia a experiência vivida das pessoas.

Além de Fatt, os outros personagens presentes no palco deverão se manifestar em relação à cena que se passa dentro da moldura, comentando – refutando, concordando – a situação. A função desse comitê de greve é, conscientemente – em termos dramaturgicos e cênicos –, a de um coro que, além de expressar a voz da coletividade, age como perspectivador da cena e, conseqüentemente, impede que um potencial efeito dramático se concretize, sobretudo nas cenas de âmbito privado. Pois esse ambiente expressamente político, de embate, que é a assembleia, funciona como contorno que engloba as mais variadas situações, impedindo que elas sejam descoladas da materialidade social – que prevê conflitos sociais, não particulares – e reforçando seu caráter representativo, típico, não individual. Dessa forma, é impossível que nas cenas que retratam conflitos privados/familiares entre casais, por exemplo – no episódio I, *Joe and Edna*, e no III, *Young Hack and His Girl* –, o público seja conduzido por um fio dramático em que o peso da decisão, que avançaria a ação, ou o amor romântico, sejam elementos mobilizadores da estrutura da peça.

Por sinal, a organização mesma de *Waiting for Lefty* rompe com as formas dramáticas de construção dramaturgica e cênica, na medida em que se constitui por meio de fragmentos que constroem um painel da sociedade estadunidense nos tempos da crise. Trata-se de relatos – narrativas, não ação dramática propriamente, porque não se baseiam numa estrutura linear em direção ao clímax e ao desfecho, na qual uma ação decorre da outra e assim sucessivamente – encenados sobre circunstâncias acontecidas no passado, antes da assembleia, estratégia que faz a cena apontar para fora da ação presente, no sindicato. O público não se aproxima de um

---

diz.

personagem bem delineado psicologicamente e acompanha sua jornada repleta de dúvidas até que este atinja a decisão final, despontada por alguma motivação moral, de converter-se a um posicionamento político radical – percurso que seria formalmente dramático, não obstante a temática proletária. Em *Lefty*, não há espaço para essa forma de desenvolvimento. Aliás, a ordem dos recortes que compõem o mural pode ser alterada, adaptada, um ou outro episódio pode ser cortado – a depender das necessidades práticas de uma trupe operária, por exemplo – sem prejuízos para a estrutura e função da peça. A ordem dos episódios no texto publicado na revista *New Theatre*, em 1935, difere da do publicado na coletânea de peças de Odets em 1939, por exemplo – no qual não consta a cena *Young Actor*, uma das mais explicitamente radicais, devido à menção ao Manifesto Comunista, segundo os críticos, talvez porque a edição almejava certa moderação dos conteúdos políticos.

O primeiro episódio de *Waiting for Lefty*, intitulado *Joe and Edna*, retrata uma circunstância acontecida uma semana antes da assembleia no sindicato, na qual, pela cobrança da esposa, Joe vem a se posicionar favoravelmente à greve. Edna é descrita como uma mulher atraente, mas cansada, de aproximadamente trinta anos que, assistindo à espoliação de sua vida privada, exige que o marido tome providências em relação a esse desmantelamento. O contexto é de miséria: as mobílias da casa foram levadas pois suas prestações não foram pagas, não há dinheiro para o próximo aluguel, e a mãe põe os filhos famintos para dormir para que eles não se lembrem da fome. Nesse momento, Joe ainda demonstra uma atitude conformada em relação à conjuntura, se eximindo de posicionamento e proclamando frases do tipo: “*Can I help it if times are bad?*” / “*It’s conditions.*”; e, desnortado, suplica: “*What can I do?*” / “*Tell me what to do!*”<sup>81</sup> (pp. 8-9). Para Edna, que no passado acompanhou a participação do próprio pai em movimentos trabalhistas organizados, a greve é solução: “*For God’s sake, do something, Joe, get wise. Maybe get your buddies together, maybe go on strike for better money. Poppa did it during the war and they won it!*”<sup>82</sup> (p. 9). Porém, Joe, reproduzindo os argumentos dos donos da frota de que se os taxistas ganham pouco é porque existem muitos táxis rodando nas ruas, não concorda que greves funcionem: o receio de perder o pouco que ainda possui o limita.

O despertar para a organização política só virá com o abalo de seu orgulho patriarcal

---

<sup>81</sup> JOE: Eu tenho culpa que os tempos estão ruins? / São as condições. / O que posso fazer? / Me diga o que fazer!

<sup>82</sup> EDNA: Pelo amor de Deus, faça alguma coisa, Joe, se esperte. Talvez... junte seus companheiros, entre em greve por melhor dinheiro. Meu pai fez isso durante a guerra e eles ganharam.

ferido, quando a esposa ameaça deixá-lo. Nesse momento, o coro comenta coisas do tipo “*She will... it happens that way*”<sup>83</sup> (p. 11) e Fatt bafora fumaça sobre a cena, impondo-se, pois o possível fim do relacionamento de Joe e Edna não tem a ver com desalinhamentos de ordem pessoal, como o fim do amor ou como uma traição; na verdade, decorre da destruição posta em marcha por um sistema exploratório ainda mais exterminador no momento de crise. Enquanto mulher cerceada pelo trabalho doméstico, a única possibilidade de sobrevivência de Edna e de seus filhos, naquele contexto, é o casamento – ou simplesmente o estabelecimento de uma vida conjunta – com um homem que a sustente. Quando Edna, depois de desprezar o marido, afirma, sem rodeios, que tomará determinada atitude caso ele não tome nenhuma, Joe reage ressentido e ameaçadoramente, como se a esposa não o valorizasse. O conflito instaurado entre o casal tem uma motivação exterior, da qual Edna tem consciência:

*EDNA: You're crawling like a worm!*  
*JOE: You'll be crawling in a minute.*  
*EDNA: You don't scare me that much!* (indicates a half inch on her finger.)  
*JOE: This is what I slaved for!*  
*EDNA: Tell it to your boss!*  
*JOE: He don't give a damn for you or me!*  
*EDNA: That's what I say.*  
*JOE: Don't change the subject!*  
*EDNA: This is the subject, the exact subject! Your boss makes this subject. I never saw him in my life, but he's putting ideas in my head a mile a minute. He's giving your kids that fancy disease called the rickets. He's making a jelly-fish outa you and putting wrinkles in my face. This is the subject every inch of the way!* (ODETS, 1993, p. 12)<sup>84</sup>

E quando Joe, ainda em negação, afirma que Edna soa como comunista e a chama de “*red*”, a mulher demonstra a atitude pragmática de quem está prestes a chegar ao limite da anulação: “*EDNA: I don't know what that [red] means. But when a man knocks you down you get up and*

---

<sup>83</sup> COMITÊ GREVISTA: Ela vai... é bem assim que acontece.

<sup>84</sup> EDNA: Você está rastejando como um verme!

JOE Você estará rastejando em um minuto.

EDNA: Você não me assusta nem isso aqui! (indica um centímetro e meio com os dedos.)

JOE: Foi pra isso que me deixei explorar!

EDNA: Fale isso para seu chefe!

JOE: Ele não dá a mínima para você ou para mim!

EDNA: É disso que estou falando!

JOE: Não mude de assunto!

EDNA: Este é o assunto, o assunto exato! É o seu chefe quem faz este assunto. Eu nunca o vi na minha vida, mas ele está colocando ideias na minha cabeça a um quilômetro por minuto. Ele está fazendo com que seus filhos tenham aquela doença chique chamada raquitismo. Ele está te fazendo de banana e colocando rugas na minha cara. Este é o assunto a todo momento!

*kiss first.*”<sup>85</sup> (p. 12). Para ela, o título não importa quando a vida demanda luta e, quando Joe ainda assim sugere que um homem sozinho não pode tomar atitude, a mulher, num discurso exortativo que possivelmente mobilizou a audiência, indica o caminho:

*EDNA (with great joy): I don't say one man! I say a hundred, a thousand, a whole million. But start in your own union. Get those hack boys together! Sweep out those racketeers like a pile of dirt! Stand up like men and fight for the crying kids and wives. Goddamnit! I'm tired of slavery and sleepless nights.* (ODETS, 1993, p. 12)<sup>86</sup>.

Depois do discurso que o guiou para a consciência, o primeiro movimento de Joe, agora em concordância, é buscar por Lefty Costello: ele relaciona a conversa com a esposa a algo que o companheiro estava dizendo dias atrás. Quando sai para encontrá-lo, Edna permanece triunfante, pois conseguiu incitar a ação no marido, e a cena entra em *blackout*. Após a apresentação do seu processo de tomada de consciência, Joe Mitchel aparece na assembleia – constituída novamente pela troca de luzes, que agora abrangem toda a plataforma – encorajando seus colegas a lutar.

Pelo título do segundo episódio, *Lab Assistant Episode*, já é possível antever alguns aspectos constitutivos da próxima cena. Intitulado de acordo com a profissão do personagem antes deste vir a tornar-se taxista, o relato situa-se num ambiente distinto do primeiro, isto é, em um local de trabalho – daí a relação de trabalho estabelecida entre Miller, um assistente de laboratório, e Fayette, um industrialista. Miller pertencia, antes de sua “desclassificação”, a um setor da pequena classe média por ocupar, enquanto trabalhador especializado – de colarinho branco –, uma posição técnica dentro de uma indústria química. O que será narrado, portanto, é uma circunstância que foi ponto de inflexão para a vida profissional do personagem, que renuncia às funções dúbias a ele impostas pelo patrão. Ou seja, trata-se mais da exibição do processo que levou Miller a tornar-se membro da classe trabalhadora, do que da expressão de sua tomada de consciência política – por mais que esta tenha despontado no percurso.

A cena se passa no escritório de Fayette, decorado como nos filmes de Hollywood. Esse personagem é o único capitalista diretamente atuante na peça; é tipicamente caracterizado como

---

<sup>85</sup> EDNA: Eu não sei o que isso [vermelho] significa. Mas quando um homem te derruba, você levanta e beija primeiro.

<sup>86</sup> EDNA (*exultante*): Eu não digo um homem! Eu digo cem, mil, um milhão inteiro. Mas comece no seu sindicato. Reúna aqueles taxistas! Varra esses chantagistas para debaixo do tapete, como um monte de poeira! Levantem-se como homens e lutem por seus filhos e esposas que choram. Caramba! Estou cansada da exploração e das noites sem dormir.

tal, sendo vetor de um discurso organizado nos termos da produção, da exploração, do lucro e do consumo. Acreditando que a capacidade da indústria cultural em ser produtora do consumo exacerbado configura um dos traços mais extraordinários dos Estados Unidos, e que a solução para o mercado competitivo é a expansão sem limites do livre mercado – “*The astronomers had better hurry – open Mars to trade expansion*”<sup>87</sup> (p. 13) –, Fayette, em sua excentricidade, está totalmente alinhado ao ritmo desvairado do capitalismo estadunidense. E nesse vale-tudo inescrupuloso convém até forjar uma cordialidade incompatível com sua função de proprietário, a fim de cooptar o jovem Miller e torná-lo marionete de seus objetivos.

Por sua vez, o comedimento de Miller – que não fuma nem bebe perto do patrão – corresponde às expectativas de Fayette em relação aos funcionários especializados, nível este que, de certa forma, admite a cortesia, não obstante sua falsidade. À diferença do tipo de força de trabalho vincula-se à distinção de tratamento: a alienação dos trabalhadores imigrantes e negros, estes relegados às funções inferiores no processo de produção, e potencialmente resistentes, é assegurada pela embriaguez que age em favor do capitalista, como um mecanismo de controle, conforme fica explícito na seguinte fala: “*FAY: I like sobriety in my workers... the trained ones, I mean. The polacks and niggers, they're better drunk – keeps them out of mischief*”<sup>88</sup> (p. 14). O fato é que, de acordo com a perspectiva de Fayette, Miller está apto para servir à indústria, tanto em termos técnicos quanto nos termos de um moralismo desviado, característico de uma engrenagem que visa o lucro a qualquer custo. O assistente vem sendo, portanto, enredado numa conversa sinuosa, por meio da qual Fayette trama uma teia visando confiná-lo (literalmente), travestida de congratulações e da recompensa do aumento salarial. Em troca, Miller deverá comer e dormir no local de trabalho, bem como manter total segredo em relação a sua nova função: a fabricação de gás venenoso para suprir a guerra que se aproxima.

Na mobilização desse tema, *Waiting for Lefty* aponta para uma das funções dos Estados Unidos nas guerras – a Primeira Guerra Mundial, que retoma, e a Segunda, que prefigura –, isto é, seu papel de arsenal, como disse Hobsbawm (1995). O lucro gerado pela guerra explica a atenção e o empenho de determinados setores da produção nacional em relação à iminência da guerra e sua conseqüente produtividade. Como Fayette afirma, sinteticamente, em resposta a

---

<sup>87</sup> FAY: Acho bom que os astrônomos se apressem – abram Marte para a expansão comercial.

<sup>88</sup> FAY: Eu gosto de sobriedade nos meus trabalhadores... os especializados, quero dizer. Os polacos e os negros são melhores bêbados, assim ficam longe de transgressão.

Miller – que lembra dos 12 milhões de mortos e dos 20 milhões de feridos da última guerra –: “*FAY: That’s not our worry. If big business went sentimental over human life there wouldn’t be big business of any sort!*”<sup>89</sup> (p. 15). A guerra trazida à tona na conversa enseja uma espécie de devaneio consciente em Miller, que deixa de dialogar com Fayette, e constrói uma espécie de monólogo permeado pela sua experiência pessoal, transformando a interlocução em um diálogo de surdos: enquanto um se volta ao passado, lembrando membros da família que perdeu na guerra, o outro olha para o futuro com pragmatismo, indicando as próximas etapas do trabalho de Miller. Apesar de a narrativa do jovem químico basear-se na memória, sendo contemplada pela experiência individual, é também representativa na medida em que se insere em um evento histórico de ampla magnitude.

Nesse mote, a divagação de Miller perspectiva o caminho sinuoso através do qual ele vinha sendo conduzido naquela circunstância, e faz com que ele passe a questionar as propostas dúbias então ofertadas. É como se o refluxo direcionado à memória – e à história – culminasse em um choque que o faz escapar da posição alienada em que se encontrava. Digamos que o vínculo entre o processo de produção bélico e o extermínio foi percebido. A partir dessa tomada de consciência, Miller retoma – ou forma – a atenção e apresenta uma atitude mais responsiva – e não mais passiva – em relação ao chefe. Essa posição responsiva será levada ao limite – tornar-se-á ativa, ao final, quando Miller desfere um soco no chefe – no momento em que Fayette adiciona mais uma condição à promoção: a espionagem do químico que o supervisionará. Aliás, o aumento salarial é flexível e cresce na proporção em que a inflexibilidade do trabalhador aumenta.

Enquanto personagem representativo de sua classe, Fayette reproduz um sistema de valores e significados devidamente – e contraditoriamente – articulado, a fim de não comprometer sua moral burguesa. É o que fica explícito na passagem: “*MILL: Spying’s not my line, Mr. Fayette! / FAY: You use ugly words, Mr. Miller! / MILL: For ugly activity? Yes!*”<sup>90</sup> (p. 16), que escancara a contradição – discurso *versus* atitude – e destaca a função dos eufemismos como ferramentas de cooptação de trabalhadores “leais”. Quando Miller recusa expressamente a proposta, Fayette apela para o nacionalismo a fim de convencê-lo, dizendo

---

<sup>89</sup> FAY: Esse problema não é nosso. Se grandes negócios fossem sensíveis à vida humana, não haveria grandes negócios de qualquer tipo!

<sup>90</sup> MILL: Eu não sou do tipo que espiona, Sr. Fayette! / FAY: Você usa palavras feias, Sr. Miller! / MILL: Para uma atividade feia? Sim!

que, caso aceitasse o cargo, estaria ajudando o seu país, e tenta incutir o medo do estrangeiro (no caso, dos japoneses) como justificativa para a necessidade da guerra. Como a estratégia não surte efeito, Fayette parte para o descarte dessa mão-de-obra – é perfeitamente possível que ele encontre outro técnico menos resistente às suas demandas –, não sem antes afirmar seu poder misturado à xenofobia:

*FAY: You understand the consequences?*  
*MILL: I lose my raise –*  
*MILL/FAY (simultaneously): And my job! / And your job!*  
[...]  
*MILL: Rather dig ditches first!*  
*FAY: That's a big job for foreigners.*  
*MILL: But sneaking – and making poison gas – that's for Americans?*  
(ODETS, 1993, pp. 16-17)<sup>91</sup>

O episódio chega ao fim quando Miller opõe-se categoricamente à frieza de Fayette: enquanto este tenta encerrar a conversa como se o assunto tratado fosse trivial, banalizando tudo o que foi dito com a frase “*No hard feelings?*”<sup>92</sup> (p. 17), Miller, cuja reação ao chefe vem sendo mobilizada de modo crescente no decorrer da cena, chega ao limite e desfere um soco no capitalista – gesto que possivelmente engendrou a exaltação do público. O ato é expressão física quase didática da atitude de resistência e combate por parte do trabalhador que, apesar de impor-se, luta em termos diferentes daqueles levados a cabo pelo proprietário dos meios de produção. Nesse sentido, o *blackout* no palco, assim que Miller soca Fayette, rompe a cena de modo súbito e impede que o gesto seja clímax que engatilha a encenação de um conflito dramático no qual dois indivíduos lutam de igual para igual. Isso porque, se o capitalista se vale de princípios ideológicos para construir uma rede alienatória e manipuladora, o trabalhador responde de forma material, deixando entrever a perspectiva revolucionária da ação concreta, quase que intuitivamente – à semelhança do ato totalmente reativo de Zero, em *The Adding Machine*, quando mata o chefe com o espeto de contas.

Nessa altura, é necessário fazer um adendo sobre as diferentes versões do texto. A versão

---

<sup>91</sup> FAY: Você entende as consequências?  
MILL: Eu perco meu aumento –  
MILL/FAY (*simultaneamente*): E o meu emprego! E o seu emprego!  
[...]  
MILL: Prefiro cavar valas primeiro!  
FAY: É um grande trabalho para os estrangeiros.  
MILL: Mas espionar e fabricar gás venenoso é para os americanos?  
<sup>92</sup> FAY: Sem ressentimentos?



de *Waiting for Lefty* publicada na *New Theatre Magazine* em fevereiro de 1935 difere da publicada editorialmente, em 1939, como mencionamos sumariamente a propósito do comentário sobre a flexibilidade da ordem dos episódios na peça. O relato do *Young Actor* consta como quarto episódio no texto original, e viria a ser substituído pela cena do *Lab Assistant*, que na versão publicada ocupa a segunda posição. De certo modo, a edição da dramaturgia configura um sinal do momento diferente em que a esquerda norte-americana se encontrava na segunda metade da década, recuando em relação à militância doutrinária (RABKIN, 1964), e com posicionamento mais categórico acerca da guerra iminente – assunto contemplado no episódio do assistente de laboratório, que não deixa de vincular o conflito mundial às demandas do capital –, do nazismo e do fascismo, em prol do amplo espectro da democracia – agenda sintetizada sob as políticas moderadas e conciliatórias da Frente Popular. Para um crítico como Goldstein (1974), a cena do jovem ator era muito sectária para a segunda parte da década, sendo expressão dos anos iniciais de 1930, ainda permeados pelo radicalismo e pelas políticas militantes formuladas no chamado Terceiro Período.

Sumariamente, a situação da cena excluída é a seguinte: Philips é um jovem ator em busca de trabalho que vai até o escritório de Mr. Grady – interpretado pelo mesmo ator que faz Fatt –, um produtor teatral de Nova Iorque, na esperança de conseguir um papel ou qualquer outro tipo de função na produção de peças do circuito comercial de teatro. A parte inicial da cena contempla um diálogo entre Phil e a Estenógrafa, funcionária do produtor que, consciente do contexto em que trabalha, tenta preparar o ator inocente para a entrevista, orientando-o a forjar experiências prévias no ramo. Enquanto o jovem ator expressa suas difíceis condições de vida, afirmando não ter certeza de sua próxima refeição, a secretária expõe o esbanjamento – escandaloso frente à pobreza – da vida do chefe, que toma banhos perfumados em seu ofurô chinês quando grande parte da população luta pela sobrevivência. Mr. Grady, para quem a experiência de profissional ou a vida daquele trabalhador da cultura são descartáveis, declara categoricamente que seus interesses nada têm a ver com a arte – “*Nobody interested in artists here*” –, sendo orientados pelo lucro: “*Here we got investments to be protected*” (ODETS, 1935, p. 18)<sup>93</sup>. Depois de descartado, de volta à conversa com a Estenógrafa, Phil é aconselhado a, na próxima entrevista, omitir sua miséria – que faz os outros tremerem –, e recebe um dólar da

---

<sup>93</sup> ODETS, Clifford. *Waiting for Lefty*. In: *New Theatre Magazine*. Vol. 2, No. 2, February, 1935, p. 18: Ninguém está interessado em artistas aqui. [...] Aqui, temos investimentos para serem protegidos.

moça, que opera uma função didática na cena, para que compre pão e uma cópia do Manifesto Comunista. Como afirma a trabalhadora revolucionária antes do *blackout*, os militantes, não os mansos, herdarão a terra – eis, aqui, o elemento sectário que teria engendrado o corte da cena.

O assunto do terceiro episódio de *Waiting for Lefty*, intitulado *The Young Hack and His Girl*, é, possivelmente o de maior potencial dramático. Isso porque o cerne da circunstância é a impossibilidade de casamento de um jovem casal apaixonado, Florrie e Sid, o taxista. A cena tem início com a moça afirmando que merece alcançar algo de bom na vida – desejo que será reafirmado pela personagem no decorrer do episódio, idealizado nos termos do amor e da constituição de uma família – em um diálogo com o irmão, Irv, que demonstra estar ciente da inviabilidade dos objetivos da irmã e tenta dissuadi-la. Embora Irv se oponha ao relacionamento de Florrie e Sid, as justificativas para sua oposição são de ordem material, não individual – “*Mom told you ten times – it ain’t him. It’s that he ain’t got nothing.*”<sup>94</sup> (p. 17) –, aspecto que trava a construção de um conflito dramático, não obstante o tema, circunscrito ao âmbito privado. Aqui, o ponto não é o questionamento da índole do casal, da falta de ambição de Sid, por exemplo, mas sim a falta de qualquer futuro para eles nas circunstâncias dadas. Quando a mãe diz que não apoia a relação pois o rapaz não possui nada, a extensão do significado indica que ninguém, ali, tem algo. Pois o enquadramento instituído pela assembleia, onde se fala da falta de dinheiro, de futuro e de estabilidade de todos, determina o caráter social da situação e justifica a impossibilidade da constituição de uma família e da idealização do amor romântico. Nessa toada, a conjuntura econômica atravessa os diálogos – primeiro entre Florrie e Irv, depois entre a moça e Sid –, como explicitam as falas de Irv “*This ain’t no time to get married.*” / “*Nowadays is no time to be soft*”<sup>95</sup> (p. 18), demonstrando que não há espaço para sentimentalismo, e impondo obstáculos à conquista de um modo de vida inspirado pelas representações idealizadas produzidas pela indústria cultural.

Quando o irmão sai de cena e Sid entra, o casal se envolve numa espécie de encenação deslumbrada – “*FLOR: [...] I’ll ring for brandy and soda... like in the movies.*” / “*SID: If this was the movies I’d bring a big bunch of roses.*”<sup>96</sup> (p. 19) – que irá se repetir como um jogo de escape da realidade, mas que não se sustenta – a rubrica sugere que Florrie “*falls out the*

---

<sup>94</sup> IRV: A mãe já te disse dez vezes – não é ele. É que ele não tem nada.

<sup>95</sup> IRV: Este não é o momento para se casar. / Não dá pra ser mole hoje em dia.

<sup>96</sup> FLOR: [...] Vou pedir conhaque e refrigerante... como nos filmes. /SID: Se estivéssemos em um filme, eu te traria um buquê de rosas.

*posture*”<sup>97</sup> (p. 19) que estava encenando. Ou seja, as personagens não estão em devaneio e o idealismo configura apenas uma pátina, superficial, já que a concretude os interpela a todo momento, ancorando-os no chão material:

*SID: What’s on your mind?*

*FLOR: I got us on my mind, Sid. Night and day, Sid!*

*SID: I smacked a beer truck today. Did I get hell! I was driving along thinking of US, too. (ODETS, 1993, p. 19)*<sup>98</sup>

A ambiguidade expressa na grafia do termo “US” sintetiza a problemática da cena em que, para o casal, pensar sobre si – *us* = nós – é pensar sobre a atual conjuntura do país – *US* = *United States*.

Endossando a perspectiva formativa presente na totalidade da peça, o fragmento mostra o caráter sistemático das condições de travamento em que se encontram os personagens, e isso se dá por intermédio do diálogo. Por isso, mesmo que este seja construído em registro naturalista por toda a peça – Goldstein (1974) diria que Odets possuía um ótimo ouvido para o vernáculo nova-iorquino e que suas peças contam com uma linguagem naturalista robusta, não operante no agitprop do início da década –, é menos condutor de ação dramática do que meio de esclarecimento de processos econômicos, políticos e sociais – daí a refuncionalização que aponta para o épico. Assim, a carpintaria linguística de Odets é realizada de modo a expressar as formas de comunicação populares, a linguagem cotidiana dos trabalhadores, e a pautar discussões de assuntos que remetem às estruturas de sentimento da época. Portanto, tanto os temas quanto seus modos de expressão pelo discurso dos personagens apresentam sínteses, cujo efeito é didático, a partir das situações perspectivadas pelo enquadramento épico. Por exemplo:

*SID: [...] I’m so tired of being a dog, Baby, I could choke. I don’t even have to ask what’s going on in your mind. I know from the word go, ‘cause I’m thinking the same things, too.*

*FLOR: It’s yes or no – nothing in between.*

*SID: The answer is no – a big electric sign looking down on Broadway!*

*FLOR: We wanted to have kids...*

*SID: But that sort of life ain’t for the dogs which is us. [...]*

*FLOR: But something wants us to be lonely like that – crawling alone in the dark. Or they want us trapped.*

*SID: Sure, the big shot money men want us like that.*

*FLOR: Highly insulting us –*

---

<sup>97</sup> *não sustenta a postura.*

<sup>98</sup> *SID: No que você está pensando?*

*FLOR: Estou pensando em nós, Sid. Noite e dia, Sid!*

*SID: Eu bati num caminhão de cerveja hoje. Foi infernal! Eu estava dirigindo pensando no nosso Estado, também.*

*SID: Keeping us in the dark about what is wrong with us in the money sense. They got the power and mean to be damn sure they keep it. They know if they give in just an inch, all the dogs like us will be down on them together – [...]* (ODETS, 1993, p. 20)<sup>99</sup>

Assim, a atmosfera de idealismo presente no episódio opera em tensão com as condições de vida reais, fazendo com que estas sejam esclarecidas ao invés de falseadas por uma espécie de devaneio descolado da concretude material. Como fica explícito no trecho supracitado, os personagens têm consciência de que seu modo de inserção social é encurralado: condição simbolizada no sobrenome Canary, de Florrie, que remete a um pássaro engaiolado “*SID: Little Florrie Canary in a cage*”<sup>100</sup> (p. 22). Porém, esse enredamento não é naturalizado. Fica explícito que é um estado imposto por forças políticas, econômicas e ideológicas amplas – na conversa, representadas pelos donos do capital – e, enquanto mecanismos de determinação construídos, podem ser destruídos por meio da organização política dos *underdogs*. Portanto, mesmo que a alienação – no sentido de individuação, desarticulação de qualquer tentativa coletiva de formação, inclusive amorosa – seja um dos modos de operação das engrenagens do capital, a esperança revolucionária pode ser ligeiramente vislumbrada no discurso de Sid, na medida em que a articulação dos emboscados é citada como forma de resistência.

No episódio em questão, a conversa entre os personagens abre caminho para a discussão de conteúdos que escapam à sala de estar, na medida em que pertencem ao âmbito da história, em que são representativos via personagens tipificados, e porque são formalmente narrados em remissão a circunstâncias exteriores à cena, também constituída como relato. Tal procedimento pode ser observado, para além dos temas já comentados, na referência de Sid ao alistamento militar do irmão, convenientemente chamado de Sam – em provável remissão ao nacionalismo estadunidense: *Uncle Sam* significa tanto o governo, quanto a nação e o povo americano. A

---

<sup>99</sup> SID: [...] Eu estou tão cansado dessa vida de cachorro, querida, que eu poderia sufocar. Nem sequer tenho de perguntar o que se passa na sua mente. Eu sei desde o início, porque também estou pensando nas mesmas coisas.  
FLOR: É 8 ou 80.

SID: A resposta é não – escrita em um grande letreiro luminoso na Broadway!

FLOR: A gente queria ter filhos...

SID: Mas esse tipo de vida não é para os pobres diabos que somos [...]

FLOR: Mas algo quer que fiquemos solitários assim – rastejando sozinhos no escuro. Ou eles nos querem encurralados.

SID: Claro, são os cheios da grana que nos querem assim.

FLOR: Nos insultando tanto –

SID: Nos deixando no escuro, incapazes de entender o que há de errado conosco em termos de dinheiro. Eles têm o poder e os meios que os asseguram para nos manterem assim. Eles sabem que se recuarem um centímetro sequer, todos os pés-rapados como nós partirão pra cima deles –

<sup>100</sup> SID: Pequena Florrie Canary [canário] presa numa gaiola.

mobilização do assunto, na peça, traz à tona não só a questão da guerra iminente, mas também a do militarismo como necessidade/solução, ou seja, como meio de escape do cenário de crise, devidamente positivado pela ideologia nacionalista que aparece outras vezes em *Lefty*, no discurso de Fayette, por exemplo. Ao contrário do irmão, Sam terminou os estudos – fator enfatizado por Sid –, mas mesmo assim permanece conformado com o estado de coisas e confia que o alistamento na marinha lhe oferecerá salvamento em termos econômicos e morais, estratégia que não engana Sid, cuja ligeira consciência política não foi adquirida institucionalmente, sendo produto do chão material: “*SID: The damn fool [Sam] don’t see the cards is stacked for all of us. [...] For all their education, they don’t know from nothing.*”<sup>101</sup> (p. 21). E num monólogo em que simula o discurso dominante, que inebria a perspectiva e a conduta dos jovens soldados, mas não só, Sid diz, irônica- e sinteticamente, esclarecendo que o alvo inimigo apontado pela nação é equivocado:

*SID: you’re no good, but here’s a chance. The whole world’ll know who you are. Yes sir, he says, get up on that ship and fight those bastards who’s making the world a lousy place to live in. The Japs, the Turks, the Greeks. Take this gun – kill the slobs like a real hero, he says, a real American. Be a hero! And the guy you’re poking at? A real louse, just like you [...]. On that foreign soil he’s a guy like me and Sam, a guy who wants his baby like you and hot sun on his face! They’ll teach Sam to point the guns the wrong way. (ODETS, 1993, p. 21)*<sup>102</sup>

Após todas as reflexões sobre o processo social, rumo ao fim do episódio, o casal tenta simular novamente uma cena de cinema e divertir-se com uma imitação de sapateado característica de Pat Rooney, ator de vaudeville famoso à época, mas tudo é em vão. Isso depois de terem dançados juntos, incapazes de dizer uma palavra, sob uma melodia barata e triste, emitida pelo fonógrafo. Porém, assim como não há espaço para futilidades e para o riso, não o há para a música, que para, deixando apenas o ruído do disco sendo arranhado até o fim da cena, como indica a rubrica. Florrie e Sid “*got the blues*”, afirma o taxista, expressão que sugere um profundo sentimento de tristeza e depressão. E não resta dúvida, como enfatiza o

---

<sup>101</sup> SID: O idiota [Sam] não vê que o jogo está contra a gente. [...] Apesar de toda a sua instrução, eles não sabem de nada.

<sup>102</sup> SID: “Você é um zé-ninguém, mas aqui está uma oportunidade. O mundo inteiro saberá quem você é. Sim, senhor”, ele diz, “embarque naquele navio e lute contra aqueles canalhas que estão fazendo do mundo um péssimo lugar para se viver. Os Japas, os turcos, os gregos. Pegue esta arma e mate os vagabundos como um verdadeiro herói”, ele diz, “um verdadeiro americano”. “Seja um herói!” E o cara que você espreita? Um verdadeiro zero à esquerda, assim como você [...]. Naquele solo estrangeiro, ele é um tipo como eu e o Sam, um tipo que quer ter um bebê parecido com você e que quer sentir o calor do sol em seu rosto! Eles vão ensinar o Sam a apontar as armas para o lado errado.

trabalhador, de que se trata de um sentimento produzido pelo momento histórico: “*the 1935 blues*”<sup>103</sup> (p. 22).

O próximo relato, *Labor Spy Episode*, contempla uma situação acontecida em uma reunião no sindicato dos taxistas. Trata-se da exposição de uma estratégia de desarticulação da unidade trabalhista típica, não só na medida em que é verificável na história dos movimentos operários, como também por ser referenciada pelos personagens, na peça, como prática corrente no embate entre classes. Em um contexto semelhante ao da assembleia da cena de abertura de *Lefty*, Fatt dirige-se à audiência que, nesse episódio, é ativada por intermédio de vozes espalhadas pelo público. Rompendo o limite entre palco e plateia, e estendendo a amplitude da ação teatral, esses personagens (no texto referenciados como *Voice* e *Clear Voice*) – ou melhor, esses operadores da oposição, visto que não são constituídos como personagens, nem mesmo são nominados – posicionam-se como antíteses aos argumentos proferidos pelos representantes do capital e, estando alocados na plateia, mobilizam a voz de toda uma coletividade.

A circunstância é a seguinte: Fatt, amparado pelas justificativas de sempre – pelos “fatos” – introduz Tom Clayton, um homem que teria tido uma experiência prática de greve, na Filadélfia, para discursar na organização sindical. Clayton, recebido com vaias, nada mais é que outra marionete em função do capital, aspecto enfatizado pela repetição dos mesmos argumentos que Fatt reproduz no decorrer da peça, como pode ser observado na seguinte passagem: “CLAYTON: *If I thought it would help us hacks get better living conditions, I’d let you walk all over me, cut me up to little pieces. I’m one of you myself. [...] But Fatt’s right. Our officers is right. The time ain’t ripe.*”<sup>104</sup> (p. 23). O que a cena mostrará, na sequência, é a possibilidade de forjamento de um trabalhador grevista falso, assim como a experiência pode ser construída abstratamente, no âmbito do discurso, para servir como ferramenta desarticuladora.

Clayton, que na verdade se chama Clancy, é desmascarado pelo irmão sindicalista – uma voz, que emerge do público e sobe ao palco – como um espião trabalhista a serviço de empresas e indústrias. De acordo com a “voz”: “[...] *he spent two years in the coal fields breaking up any organization he touched. Fifty guys he put in jail. He’s ranged up and down*

---

<sup>103</sup> SID: a Depressão de 1935.

<sup>104</sup> CLAYTON: Se eu achasse que isso nos ajudaria a conseguir melhores condições de vida, eu deixaria vocês passarem por cima de mim, me cortarem em pedacinhos. Eu mesmo sou um de vocês. [...] Mas o Fatt tem razão. Os nossos representantes têm razão. O tempo não está propício.

*the east coast – shipping, textiles, steel – he’s been in everything you can name.*”<sup>105</sup> (p. 24). A curta duração da cena não permite que o disfarce de Clancy seja sustentado por muito tempo, procedimento que corrobora com toda a estrutura da peça, cujo foco permanece sobre as situações, ao invés de sobre as relações entre as personagens. Nesse sentido, o embate estabelecido entre Clancy e o portador da voz que o desmonta, opera como um expositor dos meios dúbios e insustentáveis de apartamento da unidade grevista, fazendo com que o laço familiar que existe entre os irmãos seja menos caracterizador dos personagens do que pretexto necessário para o desmascaramento do inimigo, interno, de classe. Em suma, trata-se de uma dialética simples, em que a oposição aos argumentos e aos representantes antigreve, por parte da coletividade, produz um refluxo que perspectiva, esclarecendo, os modos de construção e os motivos dos argumentos desfavoráveis ao movimento, bem como o posicionamento político e ideológico de seus opositores.

O quinto episódio de *Waiting for Lefty*, intitulado *Interne Episode*, consiste em um diálogo entre Dr. Barnes, um médico de idade elevada, e Benjamin, mais jovem, mas também médico, no hospital em que ambos trabalham. Trata-se, portanto, de um espaço e de personagens circunscritos à classe média. A cena tem início com Barnes ao telefone, em tom de resistência, afirmando que, uma vez derrotado nos votos de uma espécie de conselho, aquela pessoa com quem ele conversa poderia ela mesma repassar a notícia a Benjamin. Assim, antes que o jovem médico entre na sala, já fica sugerido que algo está para acontecer com ele – provavelmente a demissão e, conseqüentemente, desclassificação social, já que Benjamin é, então, um dos taxistas narrando seu trajeto rumo à classe trabalhadora na assembleia dos taxistas.

Quando Benjamin vai até Dr. Barnes – que parece ser um superior, provavelmente chefe de setor – reclamar que foi substituído em uma cirurgia de risco e, mais importante ainda, *pro bono*, por um médico incompetente, Barnes, que apesar de não concordar com o sistema do hospital, conforma-se, afirma, sem rodeios, que o médico substituto é sobrinho de um senador – fator que anula qualquer possibilidade de contestação, como diz: “*BARNES: Doctors don’t run these hospitals. He’s the Senator’s nephew and there he stays*”<sup>106</sup> (p. 26). Além de ser

---

<sup>105</sup> VOZ: [...] ele passou dois anos nas minas de carvão rompendo qualquer organização que tocou. Colocou cinquenta caras na cadeia. Ele percorreu toda a Costa Leste – portos, têxteis, aço –; esteve em tudo o que você pode citar.

<sup>106</sup> BARNES: Médicos não administram esses hospitais. Ele é sobrinho do senador e lá ele fica.

proveniente de uma relação de favor, a substituição de Benjamin pelo outro médico acontece em uma cirurgia de caridade, em que o profissionalismo ou a capacidade do técnico não importa, pois, a operação lida com a vida descartável de pessoas pobres.

*BENJ: [...] I don't mind being replaced at the last minute this way, but... well, this flagrant bit of class distinction – because she's poor –*

*BARNES: Be careful of words like that – “class distinction.” Don't belong here. Lots of energy, you brilliant young men, but idiots. Discretion! Ever hear that word?*

*BENJ: Too radical?*

*BARNES: Precisely. And some day like in Germany, it might cost you your head.*

*BENJ: Not to mention my job. (ODETS, 1993, p. 26)<sup>107</sup>*

Como aconselha o velho médico, que não tem mais condições de resistir e acabou incorporado à engrenagem cujos meandros conhece, aquele não é um lugar para demonstrações políticas – de esquerda, pois as reacionárias devidamente eufemizadas permeiam este espaço, que é um dos redutos de reprodução do poder da elite política e econômica. As represálias direcionadas aos profissionais meramente democráticos, nesse contexto, lançam luz ao lado obscuro do capitalismo estadunidense, em que traços fascistas são operantes, não obstante o discurso liberal tipicamente americano. A mobilização desses traços, na peça, fica expressa não só pela reação às ideologias progressistas, como também pelo antissemitismo dirigido a Benjamin nesse episódio. Aliás, vale mencionar que nas notas para a produção da peça, Odets sugere que uma voz proveniente do coro de trabalhadores localizado no perímetro da cena deve, em momento apropriado, anunciar que a União Soviética é a única nação no mundo em que o antissemitismo é configurado como crime contra o Estado (ODETS, 1935, p. 20).

Enquanto intermediário entre o conselho do hospital e Benjamin, Barnes comunica ao jovem médico que o hospital – sob a justificativa do endividamento – precisará fechar a ala de caridade e diminuir o corpo de funcionários. O corte afetará Benjamin, apesar de seu alto nível profissional, devido ao que Barnes chama de “complicações”:

*BENJ: I always supposed they'd cut from the bottom first.*

*BARNES: Usually.*

---

<sup>107</sup> BENJ: [...] eu não me importo de ser substituído no último minuto dessa forma, mas... bem, isso mostra uma distinção de classe – porque ela é pobre –

BARNES: Tenha cuidado com palavras como essa – “distinção de classe”. Não pertencem a este lugar. Vocês, jovens brilhantes, têm muita energia, mas são idiotas. Discrição! Já ouviu essa palavra?

BENJ: Muito radical?

BARNES: Precisamente. E um dia, como na Alemanha, pode te custar a cabeça.

BENJ: Para não dizer meu emprego.



*BENJ: But in this case?*  
*BARNES: Complications.*  
*BENJ: For instance? (BARNES hesitant)*  
*BARNES: I like you, Benjamin. It's one ripping shame.*  
*BENJ: I'm no sensitive plant – what's the answer?*  
*BARNES: An old disease, malignant, tumescent. We need an anti toxin for it.*  
*BENJ: I see.*  
*BARNES: What?*  
*BENJ: I met this disease before – at Harvard first.*  
*BARNES: You have seniority here, Benjamin.*  
*BENJ: But I'm a Jew! (ODETS, 1993, p. 27)<sup>108</sup>*

Porém, embora presente, a discriminação étnica não opera sozinha, estando subjugada às divisões de classe: “*BENJ: Such discrimination, with all those wealthy brother Jews on the board? / BARNES: I've remarked before – doesn't seem to be much difference between wealthy Jews and rich Gentiles.*”<sup>109</sup> (p. 27).

Aliás, as questões de classe são apontadas como decisivas há muito tempo naquele contexto: num ímpeto de resistência contra os donos do poder, e estando consciente dos pilares que sustentam a sociedade norte-americana, Dr. Barnes desmonta parte da narrativa que remete ao passado revolucionário da nação, ao sugerir que a liberdade e a democracia construídas por esse discurso ideológico são fruto de um processo revolucionário fundamentalmente burguês. Nessa perspectiva, ironiza um conjunto de valores sem correspondência material, falido desde sua gênese, mas ainda assim ativo:

*BARNES: Doctors don't run medicine in this country. The men who know their jobs don't run anything here [...]. I've seen medicine change – plenty – anesthesia, sterilization – but not because of rich men – in spite of them! In a rich man's country your true self's buried deep. [...] Out of a revolutionary background! Spirit of '76! Ancestors froze at Valley Forge! What's it all mean! [...] The honest workers were sold out then, in '76. The Constitution's*

<sup>108</sup> BENJ: Eu sempre achei que eles cortariam dos postos inferiores primeiro.

BARNES: Geralmente é assim.

BENJ: Mas neste caso?

BARNES: Complicações.

BENJ: Por exemplo?

BARNES (*hesitante*): Eu gosto de você, Benjamin. É uma grande vergonha.

BENJ: Eu aguento a verdade. Qual é a resposta?

BARNES: Uma doença antiga, maligna, tumescente. Precisamos de uma antitoxina para isso.

BENJ: Entendo.

BARNES: O que?

BENJ: Eu conheci essa doença antes, em Harvard.

BARNES: Você tem senioridade aqui, Benjamin.

BENJ: Mas eu sou um judeu!

<sup>109</sup> BENJ: Como esse tipo de discriminação pode acontecer com todos aqueles ricos "irmãos" judeus no conselho? / BARNES: Eu já comentei antes: não parece haver muita diferença entre judeus abastados e gentios ricos – são farinha do mesmo saco.

*for rich men then and now.* (ODETS, 1993, p. 28)<sup>110</sup>

Depois de receber uma ligação comunicando a morte da paciente de Benjamin, Barnes o exorta à ação, salientando sua própria realização na atitude do jovem: “*Young, hot, go and do it! I’m very ancient, fossil, but life’s ahead of you, Dr. Benjamin, and when you fire the first shot say, “This one’s for old Doc Barnes!”*”<sup>111</sup> (p. 28). As constatações sobre o processo histórico realizadas por Dr. Barnes produzem um efeito revolucionário que engendrará uma tomada de posição à esquerda por parte de Benjamin. Esse engajamento acontecerá de maneira específica, correspondendo às temáticas e à estrutura de *Waiting for Lefty* que, por sinal, mimetizam o processo de engajamento de alguns setores da sociedade norte-americana nos anos 1930. Após mencionar o desejo de experienciar as práticas da medicina socializada na Rússia, Benjamin afirma que o trabalho de transformação deve ser levado a cabo em seu próprio meio. Como em outras passagens no decorrer da peça, o que fica explícito é o percurso de posicionamento político decorrente, sobretudo, da experiência vivida, mais do que de teorias e ideologias apropriadas via influxo externo – que, não obstante, (in)formam essas mesmas experiências: “*BENJ: Lot’s of things I wasn’t certain of. Many things these radicals say... you don’t believe theories until they happen to you*”<sup>112</sup> (p. 28). Esta, que pode funcionar como uma síntese produtiva para a peça como um todo, prepara para a cena final de chamado à ação. Com o punho cerrado e elevado, Benjamin anuncia, antes do *blackout*: “*Fight! Maybe get killed, but goddam! We’ll go ahead!*”<sup>113</sup> (p. 29).

A circunstância da cena final de *Waiting for Lefty* volta a ser a assembleia realizada pela organização sindical, na qual Agate Keller, um dos membros do comitê pró-greve, profere um discurso político incitando a ação dos presentes. A exortação de Agate, que se dirige diretamente ao público – inclusive iniciada pelo endereçamento “*Ladies and Gentlemen*”<sup>114</sup> – é contraposta tanto por Fatt e seu capataz, quanto por vozes espalhadas na audiência, empenhadas

---

<sup>110</sup> BARNES: Médicos não comandam a medicina neste país. Os homens que sabem de seus trabalhos não conduzem nada por aqui [...]. Eu vi a medicina mudar – muito – anestesia, esterilização – mas não por causa de homens ricos – apesar deles! No país de um homem rico seu verdadeiro Eu está enterrado profundamente. [...] “Herança de um passado revolucionário! Espírito de 1776!” Os antepassados congelaram em Valley Forge! Essa é a verdade! Os trabalhadores honestos foram vendidos em 1776. A Constituição é para homens ricos antes e agora.

<sup>111</sup> BARNES: Jovem, inflamado, vá e faça! Eu sou muito velho, como um fóssil, mas a vida está a sua frente, Dr. Benjamin, e quando você disparar o primeiro tiro, diga: “Este é para o velho Dr. Barnes”.

<sup>112</sup> BENJ: Eu não tinha certeza sobre muitas coisas. Esses radicais dizem muitas coisas... você não acredita em teorias até que elas aconteçam com você.

<sup>113</sup> BENJ: Lutar! Talvez morrer – mas, caramba! Nós iremos adiante!

<sup>114</sup> AGATE: Senhoras e Senhores

na repressão do discurso, por exemplo: “*VOICE: Sit down, cockeye!*”<sup>115</sup> (p. 29). O termo “*cockeye*” remete ao estrabismo – Agate tem um olho de vidro – e o adjetivo derivado “*cockeyed*” pode referir-se a um sujeito embriagado, enlouquecido. Essa referência associada ao personagem por parte daqueles que se opõem ao seu posicionamento funciona como tentativa de apagamento do seu discurso, como se este fosse produto de um sujeito tresloucado, alheio à realidade. Mas Agate – cujo nome sugere o propósito de agitação (*agitate*) – ressignifica sua condição, decorrente da classe à qual pertence: “*AGATE: [...] Maybe I got a glass eye, but it come from working in a factory at the age of eleven. [...] I wear it like a medal ‘cause it tells the world where I belong – deep down in the working class!*”<sup>116</sup> (p. 29). A fala do agitador consiste, por um lado, em críticas direcionadas ao tipo de sindicalismo vigente – “*unions in general*” – no qual os líderes e representantes das organizações não são minimamente representativos da classe trabalhadora, seja porque não compartilham de suas condições de vida e trabalho, seja porque conciliam-se com a classe proprietária. Esse sindicalismo tematizado na peça não faz jus ao termo “*union*” – sindicato, em inglês –, visto que é baseado na desunião da classe e advoga pela desarticulação de qualquer movimento por melhorias. Daí a expressão de uma crise das organizações sindicais na metáfora de Agate, que conta ter testemunhado a queima de seu distintivo – ou, por que não, ele mesmo queimado –, símbolo do sindicato.

As críticas de Agate não são emitidas sem tentativas de repressão, inclusive físicas: a rubrica sugere que Fatt e o Gunman lidam fisicamente com Agate, que consegue escapar com a ajuda dos outros membros do comitê. Aliás, a rubrica também indica que durante todo o discurso de Agate, o personagem é apoiado por outros seis personagens que representam trabalhadores, que podem alternar as falas entre si, expressando em termos formais, como um coro, a voz daquela coletividade. Além de convocar os personagens dos relatos, como Edna e Dr. Barnes, e incorporá-los à luta, Agate e o grupo de trabalhadores se apropriam dos gestos e termos comunistas, vinculando-os à concretude do movimento grevista e, conseqüentemente, rompendo a relação com narrativas absurdas que visam minar a militância sistematizada pela ideologia comunista: “*AGATE (to audience): What’s the answer, boys? The answer is, if we’re reds because we wanna strike, then we take over their salute too! Know how they do it? (Makes*

---

<sup>115</sup> VOZ: Senta aí, caolho!

<sup>116</sup> AGATE: [...] Talvez eu tenha um olho de vidro. Mas ele existe porque trabalhei numa fábrica aos onze anos. [...] Eu uso como uma medalha, porque diz ao mundo onde pertença – nas profundezas da classe trabalhadora!

*Communist salute.) What is it? An uppercut! The good old uppercut to the chin!”*<sup>117</sup> (p. 30). Ao propor uma contrapartida material ao símbolo – a saudação comunista como o gesto de um soco – e situar a greve no interior de um programa militante, o discurso de Agate desmistifica a narrativa ameaçadora que permeia o imaginário da sociedade estadunidense e, assim, apresenta um sistema de luta política ressignificado, que pode ser produtivo na articulação dos fragmentos. Nessa perspectiva, é possível observar que a exortação final de Keller é ponto de culminância formal, na medida em que articula os fragmentos que narram e mimetizam traços daquela sociedade em crise – tornando o painel social construído no decorrer da peça o mote para a tomada de consciência e para a ação concreta –, e em que reúne todos aqueles personagens, e o público, sistematicamente desarticulados, em um movimento rumo à transformação – no caso da peça, representado pela greve dos taxistas.

Toda essa efervescência preparada no decorrer da peça, e levada ao limite na cena final, é disparada pelo comunicado de um homem, que interrompe Agate depois de este afirmar ser possível que Lefty nunca chegue: “*MAN: Boys, they just found Lefty! / Behind the car barns with a bullet in his head.*”<sup>118</sup> (p. 31). A execução de Lefty opera como o martírio do trabalhador morto pelas engrenagens à serviço do capital, e funciona como disparadora da ação política consequente à elevação dos níveis de revolta – a circunstância lembra o assassinato de Valentino Modestino, acontecido em 1913 e representado pelo *Paterson Pageant*. Por isso, depois da notícia, Keller clama:

*AGATE (crying): Hear it, boys, hear it? Hell, listen to me! Coast to coast! HELLO AMERICA! HELLO. WE'RE STORM-BIRDS OF THE WORKING CLASS. WORKERS OF THE WORLD... OUR BONES AND BLOOD! And when we die they'll know what we did to make a new world! Christ, cut us up to little pieces. We'll die for what is right! Put fruit trees where our ashes are!*  
*(To audience): Well, what's the answer?*  
*ALL: STRIKE!*  
*AGATE: LOUDER!*  
*ALL: STRIKE!*  
*AGATE and OTHERS on Stage: AGAIN!*  
*ALL: STRIKE, STRIKE, STRIKE!!! (ODETS, 1993, p. 31)*<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> AGATE (*para a audiência*): Qual é a resposta, companheiros? A resposta é: se somos vermelhos porque queremos fazer greve, então assumimos a saudação deles também! Sabe como eles fazem? (*Faz continência Comunista.*) O que é? Um gancho! O bom e velho gancho no queixo!

<sup>118</sup> HOMEM: Pessoal, acabaram de encontrar o Lefty! / Atrás das garagens, com uma bala na cabeça.

<sup>119</sup> AGATE (*gritando*): Ouviram, companheiros, ouviram? Diabos! Me ouçam! De uma margem à outra! OLÁ AMÉRICA! OLÁ. SOMOS OS ARAUTOS DA CLASSE TRABALHADORA. TRABALHADORES DO MUNDO... NOSSO SANGUE E OSSOS! E quando morreremos saberão o que fizemos para construir um novo

O líder do comitê pró-greve não chega concretamente, mas a resolução de seu paradeiro engendra a conquista da abstração por ele representada, isto é, o posicionamento à esquerda, a militância política. Nesse sentido, os personagens radicais e radicalizados em cena rompem com a situação de travamento, posta pela espera por Lefty, ao empenharem-se na organização do movimento grevista mesmo sem seu guia. As circunstâncias do processo social relatadas na peça sugerem que não há mais possibilidade de espera, daí o chamado para a ação que encerra *Waiting for Lefty*. No entanto, como a peça aponta para o contexto exterior e, sendo a greve dos taxistas um microcosmo representativo de um movimento social possível, a questão da espera continua posta: restava saber se a agitação modelar mobilizada por *Lefty* surtiria os efeitos esperados, de ensejo da articulação política, na concretude material.

#### **2.4 Recepção, repercussão crítica e supressão em *Waiting for Lefty*, a peça mais encenada – e a mais banida – dos anos 1930**

Em sua obra sobre a história do *Group Theatre* nos Estados Unidos da década de 1930 – *Real life drama: the Group Theatre and America 1931-1940* – Wendy Smith refere-se à *Waiting for Lefty* como “*the most widely performed play in America – and the most widely banned*” (SMITH, 1990, p. 200). A proposição, referenciada por Denning (2004) entre outros críticos, sumariza o trajeto percorrido pela peça de Clifford Odets em termos de alcance e, conseqüentemente, de repressão. Já ficou dito que a abrangência de *Waiting for Lefty* pode ser verificada nos múltiplos contextos em que operou de forma produtiva: foi ferramenta para trupes amadoras e grupos semiprofissionais vinculados ao movimento do teatro operário, ao ser publicada no fórum da organização justamente para servir de repertório a esse meio, e integrou os palcos do teatro profissional, chegando à cena comercial da Broadway, conduzida por um dos mais notáveis grupos do teatro moderno estadunidense. De acordo com Clurman (1975), companhias orientadas pelos preceitos do novo teatro e teatros de grupo (*group theatres*),

---

—  
mundo! Cristo, cortem-nos em pedacinhos. Morreremos pelo que é certo! Plantem árvores frutíferas sobre nossas cinzas!

(Para o público): Então, qual é a resposta?

TODOS: GREVE!

AGATE: MAIS ALTO!

TODOS: GREVE!

AGATE e OUTROS no Palco: OUTRA VEZ!

TODOS: GREVE, GREVE, GREVE!!!

influenciados pela atividade do *Group Theatre*, formavam-se através de todo o país com o intuito de montar as peças de Odets. Com impulso semelhante, mas em outro circuito teatral, Williams (1974) afirma que *Lefty* foi uma das peças mais encenadas pelos grupos de teatro operário durante a década de 1930, tendo funcionado como uma espécie de metralhadora nos contextos permeados por greves ou outros conflitos políticos (ODETS, apud RABKIN, 1964) e sendo considerada propriedade pública da esquerda (RABKIN, 1964). Estima-se que a peça teria sido encenada simultaneamente em aproximadamente sessenta cidades, nos Estados Unidos, em 1935 (ODETS, 1935, apud GOLDSTEIN, 1974), e a força da repressão com que foi recebida em alguns meios é um indício de sua potência: como disse Rabkin (1964), *Lefty* estava incomodando.

*Waiting for Lefty* foi a primeira peça de Clifford Odets a ser encenada. Sua primeira produção, sob os auspícios da *New Theatre Magazine* foi dirigida pelo próprio Odets em colaboração com Sanford Meisner, que também era membro do *Group Theatre*. Aliás, o *Group* estava quase que inteiramente envolvido na produção: parte do elenco supriu os papéis da peça – o resto dos integrantes estava concentrado nos ensaios e na produção de *Awake and Sing!*, também de Odets, que estrearia pouco tempo depois, em 19 de fevereiro, no palco profissional (SMILEY, 1972). Sobre a ocasião da estreia, que tornar-se-ia lendária para a história do teatro estadunidense, vale a pena reproduzir a famosa passagem de Harold Clurman, em que o diretor sugere, apaixonadamente, a reação inovadora do público:

*Sunday night, January 5, 1935, at the old Civic Repertory Theatre on Fourteenth Street, an event took place to be noted in the annals of the American theatre. [...] The first scene of Lefty had not played two minutes when a shock of delighted recognition struck the audience like a tidal wave. Deep laughter, hot assent, a kind of joyous fervor seemed to sweep the audience toward the stage. The actors no longer performed; they were being carried along as if by an exultancy of communication such as I had never witnessed in the theatre before. Audience and actors had become one. Line after line brought applause whistles, bravos, and heartfelt shouts of kinship.* (CLURMAN, 1975, pp. 147-8)<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> CLURMAN, Harold. *The Fervent Years: The Story of The Group Theatre and The Thirties*. New York: Harvest, 1975, p. 147-8: Domingo à noite, 5 de janeiro de 1935, no antigo Civic Repertory Theatre, na Rua Fourteenth: ocorreu um evento para ser registrado nos anais do teatro norte-americano. [...] A primeira cena de *Lefty* não tinha decorrido por dois minutos quando um choque de identificação entusiasmada atingiu o público como uma forte onda. Risadas profundas, assentimento categórico -- uma espécie de efervescência alegre parecia varrer o público em direção ao palco. Os atores não mais representavam; era como se eles estivessem sendo carregados por uma exultação estabelecida por aquela articulação. Foi algo que eu nunca havia testemunhado no teatro antes. O público e o elenco tornaram-se um só. Linha após linha trouxe aplausos, assobios, bravos e gritos sinceros de camaradagem.

O sucesso de *Lefty* norteado pela *New Theatre* contribuiu para que o *Group Theatre* a adicionasse em seu repertório. Em 26 de março de 1935, cinco semanas depois da estreia bem sucedida de *Awake and Sing!*, o grupo levou *Lefty* à Broadway, onde estreou no Longacre Theatre, com ingressos que variavam entre cinquenta centavos de dólar e um dólar e cinquenta – algo inovador para o contexto comercial (CLURMAN, 1975) e que contribuiu para a consolidação de um grande fluxo de público por toda a temporada (GOLDSTEIN, 1974). A título de curiosidade, vale a pena mencionar que, nessa produção, o próprio Odets interpretou Dr. Benjamin, e Elia Kazan continuava a fazer o papel de Agate Keller – também o interpretara na montagem original (CLURMAN, 1975); (GOLDSTEIN, 1974). O relato de Ben Blake sugere a magnitude da repercussão, que abriu caminho para a disseminação da peça em outros contextos:

*A week later a repeat performance jammed the house with fourteen hundred spectators, and fourteen hundred more were turned away. There were several more special showings as the news of the new dramatic sensation spread. The metropolitan critics for the most part were tremendously stirred. Many prominent personages in the world of the theatre and film, including Hollywood stars in town for a visit, many literary, social, and governmental figures, dropped down to the old theatre on Fourteenth Street. Then, with its reputation already made, Waiting for Lefty opened in a Broadway house for a regular run. (BLAKE, 1935, p. 43)<sup>121</sup>*

No trajeto para a Broadway – e dada a curta duração da montagem –, foi preciso que fosse acompanhada por outra peça de duração semelhante. Disso decorreu *Till the Day I Die*, que Clifford Odets escreveu sobre o enfrentamento entre nazistas e comunistas que viviam no *underground* da vida social na Alemanha Nazista. Tanto Odets quanto o *Group* levaram as peças ao teatro comercial tendo consciência acerca do caráter da audiência convencional da Broadway, e tendo em vista a rejeição de seus padrões, com a esperança de estabelecer um teatro para as massas em termos formais, temáticos e materiais – daí o esforço para tornar as entradas mais acessíveis. Nesse contexto, *Waiting for Lefty* acompanhada de *Till the Day I Die*, foi apresentada setenta e oito vezes (SMILEY, 1972). Considerada uma das primeiras peças antinazistas produzidas na Broadway (CLUMAN, 1935), *Till the Day I Die* denuncia a

---

<sup>121</sup> BLAKE, op. cit., p. 43: Uma semana depois, outra apresentação abalou o espaço com mil e quatrocentos espectadores – e o mesmo número ficou de fora do teatro. Várias outras apresentações especiais aconteceram à medida que a notícia daquela nova sensação teatral se espalhava. Os críticos metropolitanos, em sua maioria, estavam profundamente agitados. Muitas pessoas proeminentes do mundo do teatro e do cinema, incluindo estrelas de Hollywood que estavam na cidade; e muitas figuras literárias, sociais e governamentais, apareceram no velho teatro da Rua Fourteenth. Então, com sua reputação já feita, *Waiting for Lefty* estreou em um teatro da Broadway para uma temporada regular.

perseguição a judeus e comunistas, bem como expõe o interior de organizações nazistas alicerçadas, como sintetiza Costa (2001), “numa rígida hierarquia cultivada por espíritos ao mesmo tempo subalternos até a abjeção em relação aos superiores, e autoritários até a desumanidade em relação aos subordinados” (COSTA, 2001, p. 99). Portanto, se *Lefty* ecoa a militância do Terceiro Período, sendo uma espécie de culminância das experiências do agitprop, *Till the Day I Die* anuncia a política de enfrentamento ao nazismo, que viria a se consolidar com a Frente Popular.

Na excursão fora dos limites nova-iorquinos, não demorou para que tentativas de supressão empreendidas por organizações nazistas – ou orientadas por traços fascistas, que permeiam a sociedade estadunidense, como os captados por Odets – aparecessem. De acordo com Blake (1935), em maio de 1935, Will Geer, diretor de uma encenação de *Lefty* e *Till the Day I Die* em Los Angeles, foi sequestrado e espancado por quatro nazistas, membros do *Friends of New Germany*, que não concordavam com o teor antifascista da segunda peça. Geer teria insistido na produção apesar das ameaças: Clurman (1975) conta que o diretor recebera o seguinte bilhete “*You now what we do to the enemies of the New Germany*”<sup>122</sup> (CLURMAN, 1975, p. 156). Em Newark, onde o prefeito sancionara verbas para a organização de um festival de música de um clube nazista, *Waiting for Lefty* foi proibida sob a justificativa de que, em tempos como aqueles, a cidade não poderia permitir peças que incitassem revolta (CLURMAN, 1975). Nessa toada, a censura reprimiu as montagens em muitos outros lugares: na Filadélfia, o teatro que receberia a encenação teve o alvará suspenso; em Boston, os atores e atrizes foram presos por proferirem “linguagem blasfêmia”; outros banimentos aconteceram em New Haven, Dorchester, Chelsea, Roxbury, Hartford, São Francisco, entre outras cidades (CLURMAN, 1975). Clurman (1975) chega a contar que Odets teria adicionado outra fechadura na porta do apartamento que ambos dividiam como medida de segurança. Anos depois, em 1939, a *New Theatre League* verificou a existência de trinta e cinco ações de censura contra *Waiting for Lefty*, o que acabou aumentando o apelo pela peça (GOLDSTEIN, 1974).

Mas de todas as tentativas de minar a encenação da peça, a mais notória foi a campanha de William Hearst. Segundo Blake (1935), muito do empenho para suprimir *Waiting for Lefty* foi coordenado pelo magnata da imprensa norte-americana, por meio dos seus jornais locais. Hearst – que inspirou o Charles Foster Kane, de Orson Welles – é referenciado por Blake (1935)

---

<sup>122</sup> CLURMAN, op. cit., p. 156: “Você sabe o que fazemos com os inimigos da Nova Alemanha”.



como um manifesto oponente da liberdade de expressão e de outros direitos civis considerados radicais. Amparado por uma concepção dúbia de Americanismo, sua caçada antioperária organizava-se por meio da rotulação sensacionalista de pautas democráticas como sendo comunistas, adensando a atmosfera de ameaça tipicamente estadunidense. O episódio escandaloso de seus desmandos aconteceu em junho de 1935, em Washington D.C. Na capital, o *New Theatre Group of Washington* ensaiava uma montagem de *Waiting for Lefty*, e alugara um espaço, pertencente à Igreja, comumente utilizado por grupos teatrais para suas apresentações. A fama da peça havia atingido aquelas paragens e um público amplo, de dentro e de fora do movimento operário, demonstrava interesse em assisti-la. Vale lembrar que, vislumbrando possibilidades de repressão, o *Group* não tardou em buscar apoio de representantes políticos para a realização da peça, que o garantiram. No dia da encenação, os jornais *Washington Times* e *Herald*, presididos por Hearst, publicaram manchetes declarando uma invasão da cidade pelo comunismo, guiada por uma peça teatral comunista, obscena e imoral. A peça era *Waiting for Lefty*. Com isso, representantes de Hearst mobilizaram-se para evitar a apresentação: contatando o procurador-geral da República; pressionando o conselho da Igreja no intuito de obter o cancelamento do aluguel do espaço; atentando outros representantes políticos quanto ao teor de propaganda comunista da peça. Sob pressão do procurador-geral, o *New Theatre Group* suprimiu as passagens consideradas imorais da peça, o que desmontou os argumentos morais mobilizados naquela circunstância e desimpidiu a apresentação. E o movimento persecutório teve efeito reverso, aumentando o apelo e a propaganda para *Lefty*: três apresentações foram realizadas, todas com capacidade máxima de público – muitos funcionários públicos, inclusive, eram parte da audiência. Esse episódio, que ficou conhecido como a “Batalha de Washington”, ensejou a criação do *National Committee Against Censorship of the Theatre Arts* – Comitê Nacional Contra a Censura das Artes Teatrais –, que contou com nomes importantes do teatro norte-americano, como os críticos Brooks Atkinson e Joseph Wood Krutch, e os dramaturgos John Howard Lawson e Elmer Rice (BLAKE, 1935).

A recepção de *Lefty* não foi majoritariamente positiva nos termos da crítica especializada. Bustamante (2019b) aponta que o sucesso de público da peça foi recebido sem entusiasmo pela imprensa de esquerda, que respondeu com uma crítica na sétima página do jornal do Partido Comunista, o *Daily Worker*, seis dias após a estreia. Escrito por Nathan Buchwald, um diretor da ARTEF, o artigo criticava a peça indicando, entre outros aspectos,

uma lamentável frouxidão estrutural (BUSTAMANTE, 2019b, p. 21). Nesse mote, é curioso que a perspectiva estética “neutra”, orientadora da crítica liberal, não difere tanto daquela à esquerda. Reynolds (1986) reproduz algumas considerações: para a crítica Edith Isaacs (1935, apud REYNOLDS, 1986), a peça é bem-sucedida no retrato das condições de vida dos taxistas, mas não teria nenhum valor como drama e, na mesma toada, Edward Murray (1968, apud REYNOLDS, 1986), biógrafo de Odets, argumenta que o êxtase engendrado pelas encenações de *Lefty* nada tem a ver com a arte dramática. Alternativamente, outros críticos, mais “perceptivos”, como Morgan Himmelstein, de acordo com Reynolds (1986), consideram *Waiting for Lefty* como um “drama realisticamente humano”.

Esse pequeno recorte que abrange algumas avaliações sobre a peça suscita a exposição de uma contradição totalmente significativa, na medida em que explicita o caráter hegemônico dos critérios dramáticos de análise teatral. Tanto a perspectiva assumidamente política de crítica, quanto a supostamente imparcial – isto é, a esquerda e a direita do espectro estético-político – partem do pressuposto dramático de julgamento. Ao reconhecerem uma estrutura frouxa ou apontarem a inexistência de conflitos inter-humanos como supostas falhas técnicas, pressupõem o fio linear de construção, baseado nas relações de causa e efeito, e os conflitos intersubjetivos que são motores da ação dramática, como parâmetros que referenciam a expectativa de uma peça teatral. O mais curioso ainda, nesse caso – à semelhança da crítica em *The Adding Machine* – é que as avaliações negativas de *Lefty* parecem ser mais perceptivas do que aquelas que tentam salvá-la embaçando linhas de força indesejadas a fim de positivá-la. Pois, de fato, a peça possui uma estrutura fragmentada, organizada em episódios, e seus conflitos são socialmente determinados – mas a negatização desses elementos acontece quando a régua de medida é a dramática. Mesmo que alguns críticos, dentre eles Reynolds (1986), argumentem que as cenas – sobretudo as decorrentes em âmbito privado – são dramáticas, movidas por conflitos familiares e, nesse sentido, totalmente passíveis de identificação pelo público, não há como apagar a força da materialidade social como a mobilizadora e a condicionadora dessas circunstâncias. Aliás, vale dizer que tal ancoragem material dificulta bastante a visualização de um teor “humano”, com ares de universalismo, como enxergaram alguns em *Lefty*.

Para Goldstein (1974), que considera *Waiting for Lefty* como a única peça apoiadora do comunismo a se tornar parte da literatura americana (canônica) (GOLDSTEIN, 1974, p. 55), a

recepção calorosa por parte da audiência estaria relacionada com o apelo ao público especificamente estadunidense, não obstante o que o autor chamou de “moldura” de agitprop. Ao invés de focar no suporte à URSS, por exemplo – como o fez a mais militante *Tempo*, *Tempo*, do *Prolet Buehne*, anos atrás –, tratava das condições de vida em meio ao capitalismo em crise, e retratava a conversão de personagens inseridos em diferentes níveis da classe média, o que pôde suscitar a apreciação do público da Broadway, possivelmente progressista. No entanto, se é possível concordar com Goldstein quando o autor enfatiza a produtividade local de *Lefty*, vale uma ressalva acerca da vinculação, entendida pelo crítico como exclusiva, entre a forma do teatro de agitprop e temas referentes à União Soviética. Como sabemos, o teatro de agitprop empenha-se na reformulação da prática teatral, desde seus modos de produção até aos de recepção, objetivando a conscientização sociopolítica da audiência e, por isso mesmo, dependendo da correspondência com a conjuntura social imediata. Nesse sentido, uma peça de agitprop não é sinônimo de defesa ou de propaganda soviética – não obstante seu enraizamento nesse processo revolucionário. Ao contrário, suscita contrapartida social quando dialoga com o momento histórico urgente, conscientizando o público e cobrando seu posicionamento, na mesma medida em que formaliza traços de um processo social determinado e expressa assuntos candentes tematicamente. Esses são aspectos que *Waiting for Lefty* mobiliza e que apontam para objetivos extra teatrais correspondentes àqueles da tradição do agitprop. Assim, talvez seja possível afirmar, na contramão da crítica liberal – que, na esperança de ‘salvar’ a peça, salienta seus traços realistas e sua recepção positiva ‘apesar’ dos elementos do agitprop –, que *Lefty* é uma peça teatral que ecoa socio-politicamente justamente porque seus objetivos organizam-se nos termos articulatórios do teatro político operário. Aliás, se de um lado a potência da peça explica as ameaças de supressão e as censuras institucionais que as montagens enfrentaram, do outro justifica a recepção entusiasmada decorrente do compartilhamento de uma estrutura de sentimento entre os que produziram e os que receberam a obra.

De certa forma, o embaçamento dos vínculos entre *Waiting for Lefty* e a tradição do teatro operário por parte da crítica suscita uma leitura a contrapelo que enfatize, justamente, os traços da herança proletária. Todavia, é preciso reconhecer que a peça não se resume a isso: *Lefty* é uma síntese em vários sentidos. Se Denning (2000) apontou que a peça é uma síntese do sindicalismo da época e Costa (2001) pontuou que é uma culminância tanto dos experimentos do teatro operário de 1930, quanto dos episódios do teatro profissional moderno

– mobiliza o recurso de *flashback*, experimentado pioneiramente por Elmer Rice, por exemplo, e realiza uma carpintaria linguística naturalista, baseada na linguagem das ruas, como o fez Eugene O’Neill, com a linguagem dos marinheiros, nas Peças do Mar –, continuamos na esteira de ambos ao salientar seu caráter sismográfico – retomando a metáfora de Szondi (2011) –, na medida em que capta e exprime os processos históricos, políticos e estéticos do teatro de seu tempo e lugar.

*Waiting for Lefty* é expressão – desde os modos de produção até aos de recepção, passando pelos aspectos formais e temáticos – do amalgamento entre o teatro revolucionário, operário e amador, e o teatro progressista, de classe média e profissional. Foi formulada para operar em mobilizações revolucionárias, sendo divulgada para tal objetivo, mas também foi pensada para recinto fechado, e serviu como material para o exercício do teatro de grupo – ambas as circunstâncias comportam suas cena e estrutura dramática, propositadamente flexíveis. A recepção entusiasmada e as diversas montagens através do país são exemplares de sua produtividade nos diversos contextos: uns, mais preocupados com a atividade teatral, outros, mais focados na ativação política – mas sem perder a intersecção entre as duas esferas de vista. Nas retratações da radicalização de personagens já taxistas e da conversão de outros, incorporados à classe nos tempos da crise, em situações privadas e do âmbito do trabalho, expressa conteúdos urgentes que estavam na ordem do dia, amplamente reconhecidos por setores sociais distintos. Diferentemente das figuras alegóricas e da linguagem estilizada, simbólica, recitativa, operantes nas peças de agitprop do início da década, os personagens de *Lefty* são nominados e têm contrapartida realista, o que aponta para o teatro profissional. Porém, a construção desses personagens é tipificada, representativa de aspectos sociais mais amplos e, vale lembrar, alguns deles possuem caracteres alegóricos que inclusive remetem à tradição do agitprop. Assim, *Waiting for Lefty* é ponto de culminância – mas é, também, ponto de inflexão. Isso porque constitui-se como uma espécie de formalização do processo de transição daquele teatro radical para um teatro socialmente engajado, de perspectiva progressista ampla, que viria a ser consolidado na segunda metade da década com a Frente Popular. É como se os ecos de uma cultura proletária em vias de superação – ou supressão – fossem captados e ressignificados como uma das linhas de força de um teatro em processo de reformulação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

John Gassner afirmou a impossibilidade de se escrever “fim” no capítulo sobre o teatro socialmente orientado, desenvolvido durante a década de 1930, nos Estados Unidos. Isso porque continuaria a operar, na medida em que teria sido parte constituinte da formação de graduados em teatro no país, que levaram adiante seus trabalhos e práticas teatrais através do tempo. Além disso, teria se constituído uma tradição moderna e nacional, que viria a ser referência para outros autores, atores e diretores. Aproveitando o mote para a reflexão sobre este trajeto de pesquisa, é preciso reconhecer a impossibilidade de uma conclusão absoluta ou um ponto final definitivo: apresentamos hipóteses de leitura e análise teatrais e históricas. O recorte definido pelas três peças, localizadas em momentos históricos distintos, proveu objetos para a investigação das relações entre teatro e sociedade pelas lentes de uma perspectiva crítica dialética que focaliza, como disse Cevasco (2001b), o avesso da trama histórica. Quer dizer que observamos, tanto quanto possível, episódios não necessariamente inscritos na narrativa da história teatral, como é o caso do *Paterson Pageant*, e outros aspectos constituintes, mas que, geralmente, ficam em segundo plano na crítica, como o balanço potente envolvendo contradições da época, em *The Adding Machine*, e os vínculos de *Waiting for Lefty* com um movimento do teatro operário, para citar alguns exemplos. Ao reunirmos fragmentos da história desse teatro, tal como a tarefa do historiador materialista, segundo Benjamin, percebemos a articulação de uma trama também a contrapelo, pois mobilizadora de uma cultura na contracorrente.

O *Pageant of the Paterson Strike* deu expressão teatral à experiência constituída como clímax radical, tanto em termos políticos quanto culturais, de um período repleto de articulações em torno de pautas progressistas no início do século XX, nos Estados Unidos. Por sua vez, a composição de *The Adding Machine*, de Elmer Rice, manifesta o descompasso entre o processo de mecanização/descarte do homem, levado a cabo pela marcha acelerada do capitalismo, e o conjunto de formas de pensamento e comportamento articulados pela ideologia liberal e pela moral puritana, hegemonicamente combinadas e posicionadas de modo deslocado na realidade do trabalhador de colarinho branco. Já em *Waiting for Lefty*, o destaque vai para o caráter aglutinador da peça, verificável em diferentes níveis. Além de formalizar um painel socioeconômico complexo, constituído por situações variadas, perspectivadas por uma

assembleia sindical na qual uma greve está em discussão – fatores que apontam na direção de uma potência formal e temática –, *Lefty* é síntese de experimentos formais mobilizados em esferas alternativas do teatro norte-americano, na medida em que combina algumas experiências típicas do teatro de agitprop com estratégias proeminentes do teatro moderno, como o emprego do recurso de *flashback* na cena, por exemplo. Por sua vez, essa combinação formal corresponde ao amalgamento de objetivos, modos de produção e de recepção distintos, que confluíam no momento efervescente da primeira metade da década de 1930.

Fazendo um balanço rápido, identificamos uma mudança significativa nos quadros político, social e cultural nos Estados Unidos entre as décadas de 1910, 1920 e 1930: se o primeiro constituía-se como um momento relativamente progressista, em que tentativas de articulação de movimentos de esquerda são verificáveis, o que se vê na década de vinte é um recuo na direção do conservadorismo e uma aceleração dos processos de produção, norteados pelo capital, que levaria à crise generalizada na virada da década. A Grande Depressão, que determinou modos de organização social e política nos anos 1930, motivou a politização generalizada, à esquerda, notavelmente expressa pelo teatro. Nesse mote, se é verdade que, dentro de pouquíssimo tempo, a sociedade estadunidense operou e experienciou transformações profundas e complexas, também é verdade que o teatro foi capaz de captar matérias e processos sociais e formalizá-los, a partir da experiência local – não obstante o trabalho com estéticas de matrizes de origem diversa, distantes temporal e espacialmente. Portanto, mesmo possuindo configurações distintas, esses objetos teatrais vinculam-se tanto por serem experimentos esteticamente inovadores, que ecoam artisticamente seus respectivos momentos históricos, quanto por ressignificarem o papel do teatro em sociedade: muito mais que mero entretenimento, é ferramenta para conscientização e/ou arma para a transformação da realidade – guardadas as especificidades de cada conjuntura histórica.

Para além da recorrência de assuntos e, conseqüentemente, de formas que estabelecem relações entre tempos históricos – movimentos que fomentam o delineamento de um fio condutor entre essas experiências teatrais –, são os modos de inserção social de nossos objetos artísticos que justificam sua articulação em três partes, e que evidenciam sua atualidade. Pois a noção de função social que essas peças fazem operar é a de um teatro que objetiva influir sobre o mundo material como parte dos esforços para a transformação de situações específicas, ou conjunturas mais amplas, e busca maneiras para refluir sobre o fluxo

da vida, por intermédio de uma perspectiva formativa, que visa o entendimento crítico de circunstâncias objetivas e subjetivas da realidade. Essa função social de um teatro que não é meramente mercadoria (que objetiva o entretenimento e funciona pela lógica exclusiva do lucro), que também não opera em instâncias para além da vida material (em uma dinâmica de “arte pela arte”), mas tem um caráter didático, sinaliza a produtividade do resgate de experiências culturais para a compreensão de nosso próprio tempo. É bom lembrar que nossas motivações de pesquisa giram em torno da valorização do teatro dentro dos estudos literários, no geral, e do teatro estadunidense no âmbito das literaturas de língua inglesa, em particular, especialmente na medida em que esse teatro se configura como um importante influxo externo para a modernização das dramaturgias e cenas brasileiras.

Porém, nossos interesses ultrapassam os limites da pesquisa acadêmica e almejam também a construção de um repertório, a partir de experimentos político-teatrais, na medida em que esses acontecimentos históricos-estéticos podem ser compreendidos como modelares do ponto de vista da construção de processos de conscientização a partir de uma dada materialidade social e história literária. Raymond Williams diria que a análise teatral é eficiente tanto no esclarecimento de certos aspectos da sociedade, quanto na compreensão de convenções sociais que a organizam. Por sua vez, esse enfoque analítico da sociedade, via teatro, reativa diversas questões relativas ao próprio teatro. Quer dizer que, basicamente, aprendemos mais de sociedade, e mais de teatro, quando relacionamos essas duas esferas dialeticamente. Isso, nos parece, é especialmente significativo em momentos como os que nos encontramos, de escalada da extrema-direita, de retrocessos sociais, e negacionismo científico, desmontes na educação, nas artes e na cultura, banalização da violência etc. Nesse contexto, o teatro, em sua multiplicidade, pode funcionar tanto como um meio de investigação crítica da sociedade, quanto uma maneira de nadar contra a maré, em prol do conhecimento, da conscientização e da articulação política. Porque, como anotou Bertolt Brecht, na tradução de Roberto Schwarz: [...] em tempos como este, de sangrenta desorientação / De arbítrio planejado, de desordem induzida / De humanidade desumanizada, nada seja dito natural / Para que nada seja dito imutável (BRECHT, apud SCHWARZ, 1999, p. 114).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ARONOWITZ, Stanley. **False Promises: The Shaping of American Working Class Consciousness**. Durham and London: Duke University Press, 1992.

BASTOS, Eliana. **Entre o escândalo e o sucesso: A Semana de 22 e o Armory Show**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Walter Benjamin – obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETTI, Maria Sílvia. Breve panorama da prosa teatral: Da formação da identidade a partir dos anos 1910 à eclosão dos circuitos alternativos, o teatro norte-americano buscou investigar as contradições dos processos sociais da nossa época. **Revista Cult**, São Paulo, maio 2009. Edição 135.

BETTI, Maria Sílvia. **Dez livros para o conhecimento do teatro norte-americano no Brasil**. Disponível em: <<http://fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files>>.

BIGSBY, Christopher; WILMETH, Don B. Introduction. In: WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher (Editors) **The Cambridge History of American Theatre**. Volume Two: 1870-1945. New York: Cambridge University Press, 2007.

BLAKE, Ben. **The Awakening of The American Theatre**. New York City: Tomorrow Publishers, 1935.

BRINKLEY, Alan. **The Unfinished Nation: A Concise History of the American People**. United States of America: The McGraw-Hill Companies, Inc., 2000.

BUEHNE, Prolet. Tempo, Tempo. In: **Workers Theatre Magazine**. New York, January, 1932. Disponível em: <<https://www.marxists.org/history/usa/pubs/workers-theatre>>.

BUHLE, Paul. **Marxism in the United States: A History of the American Left**. 3rd. ed. New York: Verso, 2013.

BUHLE, Mari Jo; BUHLE, Paul; GEORGAKAS, Dan (Editors). **Encyclopedia of the American Left**. New York: Garland Publishing Inc., 1990.

BUHLE, Paul. “Red Scare”. In: BUHLE, Mari Jo; BUHLE, Paul; GEORGAKAS, Dan (Editors). **Encyclopedia of the American Left** (pp. 646-648). New York: Garland Publishing Inc., 1990.

BUSTAMANTE, Fernando. **Duas revoluções: O percurso estético-político na literatura de**



John Reed. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BUSTAMANTE, Fernando. Do *pageant* da greve de Paterson à Frente Popular: apontamentos sobre o teatro operário nos EUA. **Revista sala preta**. Vol. 9, n.1, 2019a.

BUSTAMANTE, Fernando. O teatro dos trabalhadores nos EUA: da ligação com o movimento sindical ao Federal Theatre Project. In: **Colóquio Internacional Marx e o Marxismo**, 2019b. Disponível em: <<https://www.niepmarx.blog.br/>>.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CAREY, George W. Paterson, New Jersey, Anarchism. In: BUHLE, Mari Jo; BUHLE, Paul; GEORGAKAS, Dan (Editors). **Encyclopedia of the American Left** (pp. 560-562). New York: Garland Publishing Inc., 1990.

CARVALHO, Sérgio de. A Superação do drama. **Folha de S. Paulo**. 9 de fevereiro de 2002. Disponível em <[sergiodecarvalho.com](http://sergiodecarvalho.com)>.

CARVALHO, Sérgio de. Apresentação. In: SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês (século XVIII)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001a.

CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio. In: COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001b.

CEVASCO, Maria Elisa. O diferencial da crítica materialista. **Cadernos de Estudos Culturais**, v. 2, 2010.

CLURMAN, Harold. **The fervent years**. The story of the Group Theatre and the Thirties. New York: Harvest Book, 1975.

CLURMAN, Harold. Introduction. In: ODETS, Clifford. **Waiting for Lefty and Other Plays**. New York: Grove Press, 1993.

COSGROVE, Stuart. Prolet Buehne: agit-prop in America. In: BRADBY, David; JAMES, Louis; SHARRATT, Bernard (Editors). **Performance and politics in popular drama: Aspects of popular entertainment in theatre, film and television 1800-1976**. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano**

moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael (Orgs.). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

D'ATILLIO, Robert. Sacco-Vanzetti Case. In: BUHLE, Mari Jo; BUHLE, Paul; GEORGAKAS, Dan (Editors). **Encyclopedia of the American Left** (pp. 667-670). New York: Garland Publishing Inc., 1990.

DENNING, Michael. **The Cultural Front**: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century. London & New York: Verso, 2000.

DENNING, Michael. Debate sobre Teatro Norte-Americano Moderno. In: CARVALHO, Sérgio de (Org.). **O teatro e a cidade**: lições de história do teatro. São Paulo: SMC, 2004.

DURHAM, Frank. **Elmer Rice**. New York: Twayne Publishers, Inc., 1970.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: Uma Introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: Uma Introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e Crítica Literária**. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.

ELWOOD, William R. An Interview with Elmer Rice on Expressionism. **Educational Theatre Journal**. Vol. 20, No. 1, 20th-Century American Theatre Issue (Mar., 1968). Published By: The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <<https://www.jstor.org/>>

ESTEVAM, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. Apresentação. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael (Orgs.). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

FLORY, Alexandre Villibor. Literatura e teatro: encontros e desencontros formais e históricos. **Revista JIOP n°1**. Maringá: Departamento de Letras Editora, 2010.

FLYNN, Elizabeth Gurley. **The Rebel Girl**: An Autobiography. New York: International Publishers Co., 1974.

FRIEDMAN, Daniel. A Brief Description of the Workers' Theatre Movement of the Thirties.

In: MCCONACHIE, Bruce A; FRIEDMAN, Daniel (Editors). **Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980**. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985.

GASSNER, John. **The theatre in our times**: a survey of the men, materials and movements in the modern theatre. New York: Crown Publishers, 1954.

GASSNER, John. Politics and Theatre. In: HIMELSTEIN, Morgan Y. **Drama Was a Weapon**: The Left-Wing Theatre in New York 1929-1941. New Brunswick: Rutgers University Press, 1963.

GASSNER, John. **Rumos do Teatro Moderno**. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Editora Lido, 1965.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro II**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GOLDSTEIN, Malcom: **The Political Stage**: American Drama and Theater of The Great Depression. New York: Oxford University Press, 1974.

GOLIN, Steve. **The Fragile Bridge**: Paterson Silk Strike, 1913. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

GOLIN, Steve. Paterson Strike of 1913. In: BUHLE, Mari Jo; BUHLE, Paul; GEORGAKAS, Dan (Editors). **Encyclopedia of the American Left** (pp. 562-563). New York: Garland Publishing Inc., 1990.

GUILD, Theatre. **The Theatre Guild Anthology**. Random House, New York, 1936.

HAMON, Christine. Formas dramáticas e cênicas do teatro de Agitprop. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael (Orgs.). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

HAPGOOD, Hutchins. **A Victorian in the Modern World**. University of Washington Press, Seattle and London, 1972.

HAYWOOD, William D. **Big Bill Haywood**: The Autobiography of William D. Haywood. New York: International Publishers Co., 1929. Cover and kindle version by NightHawk Books, Steve W., 2015.

HERR, Christopher. American Political Drama, 1910-45. In: RICHARDS, Jeffrey H.; NATHANS, Heather S. (Editors). **The Oxford Handbook of American Drama**. United States:Oxford University Press, 2014.

HIMELSTEIN, Morgan Y. **Drama Was a Weapon**: The Left-Wing Theatre in New York

1929-1941. New Brunswick: Rutgers University Press, 1963.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HYMAN, Colette A. **Staging strikes: workers' theatre and the American labor movement**. Philadelphia: Temple University Press, 1997.

KORNBLUH, Joyce. Industrial Workers of the World. In: BUHLE, Mari Jo; BUHLE, Paul; GEORGAKAS, Dan (Editors). **Encyclopedia of the American Left** (pp. 354-358). New York: Garland Publishing Inc., 1990.

**KU Klux Klan, uma história americana**. Direção de David Korn-Brzoza. França: ARTE France e ROCHE PRODUCTIONS, 2019. Streaming (104 min).

LANGNER, Lawrence. **The Magic Curtain: the story of a life in two fields, theatre and invention by the founder of the Theatre Guild**. E. P. Dutton & Company, Inc., New York, 1951.

LASKY, Roberta Lynne. **The New Playwrights Theatre 1927-1929**. 1988. Dissertation (Doctorate). University of California, Davis, 1988.

LEWIS, Sinclair. **Babbitt**. Tradução de Leonel Vallandro. Estudo introdutivo de Mark Schorer. Ilustrações de Gérard Économos. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964.

LEVINE, Ira A. **Left-Wing Dramatic Theory in the American Theatre**. Ann Arbor, Michigan: Umi Research Press, 1985.

LIMONCIC, Flávio. **Os inventores do New Deal**. Estado e sindicato nos Estados Unidos dos anos 1930. 2003. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

MACKAYE, Percy. **The Civic Theatre – In Relation To the Redemption of Leisure: A Book of Suggestions**. New York and London: Mitchell Kennerley, 2012.

MADSEN, Annelise K. **Model Citizens: mural painting, pageantry, and the art of civic life in progressive America**. Dissertation submitted to the Department of Art & Art History and the Committee on Graduate Studies of Stanford University. Stanford University, California, 2010.

MALOSSO, Maíra Gonçalves. **Análise da Forma Épica na Peça We, the People de Elmer Rice**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MCLAUGHLIN, Rosemary. **From Paterson to P'town: How a Silk Strike in New Jersey Inspired the Provincetown Players**. Drew University: St. Louis, Missouri, 2006. Volume 1. Disponível em: < <http://www.eoneill.com/>>.

MURPHY, Brenda. Plays and Playwrights: 1915-1945. In: WILMETH, Don B.; BIGSBY,

Christopher (Editors) **The Cambridge History of American Theatre**. Volume Two: 1870-1945. New York: Cambridge University Press, 2007.

NEW YORK. COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES. **Pageant of the Paterson Strike**, Madison Square Garden, Saturday, June 7th, 8.30 P.M. New York: The Success Press (microfilme). Disponível em: <archive.org>.

NOCHLIN, Linda. The Paterson Strike Pageant of 1913. In: MCCONACHIE, Bruce A; FRIEDMAN, Daniel (Editors). **Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980**. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985

ODETS, Clifford. **Waiting for Lefty and Other Plays**. New York: Grove Press, 1993.

ODETS, Clifford. Waiting for Lefty. In: **New Theatre Magazine**. New York, February, 1935. Disponível em: < <https://www.marxists.org/history/usa/pubs/workers-theatre> > .

ODETS, Clifford. Preface. In: **Waiting for Lefty and Other Plays**. New York: Grove Press, 1993.

PALMIERI, Anthony F. R. **Elmer Rice: A Playwright's Vision of America**. New Jersey: Associated University Presses, Inc., 1980.

PAPA, Lee (Editor). Introduction. In: **Staged Action: Six Plays From the American Workers' Theatre**. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2009.

PELLS, Richard H. **Radical visions and American dreams: culture and social thought in the Depression years**. New York: Harper Torchbooks, 1974.

POTTER, Grace. Max Eastman's Two Books. In: **The New Review: A Monthly Review of International Socialism**. New York, September, 1913.

PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro; MORAIS, Marcus Vinícius de; FERNANDES, Luiz Estevam; PURDY, Sean (Orgs.). **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. 3.ed., 7ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2020.

QUINLAN, Patrick L. The Paterson Strike. First published in **Solidarity**, vol. 4, no. 12, whole no. 168 (March 15, 1913), pg. 1. Edited by Tim Davenport for 1000 Flowers Publishing, Corvallis, Oregon, January 2012. Disponível em: <archive.org>.

RABKIN, Gerald. **Drama and Commitment: Politics In The American Theatre Of The Thirties**. Bloomington: Indiana University Press, 1964.

RACHLEFF, Peter. Industrial Unionism. In: BUHLE, Mari Jo; BUHLE, Paul; GEORGAKAS, Dan (Editors). **Encyclopedia of the American Left** (pp. 352-354). New York: Garland Publishing Inc., 1990.

REED, John. War in Paterson. In: **The Masses**, June, 1913. Disponível em: <[marxists.org/archive/reed/1913](https://www.marxists.org/archive/reed/1913)>.

RENSHAW, Patrick. **The Wobblies**. The Story of Syndicalism in the United States. New York: Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., 1968.

REYNOLDS, Clay. **Stage Left**: The Development of the American Social Drama in the Thirties. Troy, New York: The Whitston Publishing Company, 1986.

RICE, Elmer. **Minority Report**: An Autobiography. Simon and Schuster: New York, 1963.

RICE, Elmer. **Teatro Vivo**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962.

RICE, Elmer. The Adding Machine. In: CERF, Bennett A; CARTMELL, Van H (Orgs.). **Sixteen Famous American Plays**. With an Introduction by Brooks Atkinson. New York: The Modern Library, 1941.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. 2ª. ed. 3ª. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALERNO, Sal. Anarcho-syndicalism. In: BUHLE, Mari Jo; BUHLE, Paul; GEORGAKAS, Dan (Editors). **Encyclopedia of the American Left** (pp. 38-40). New York: Garland Publishing Inc., 1990.

SCHORER, Mark. Vida e obra de Sinclair Lewis. In: LEWIS, Sinclair. **Babbitt**. Tradução de Leonel Vallandro. Estudo introdutivo de Mark Schorer. Ilustrações de Gérard Économos. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964.

SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SMILEY, Sam. **The Drama of Attack**: Didactic Plays of the American Depression. Columbia: University of Missouri Press, 1972.

SMITH, Wendy. **Real life drama**: the Group Theatre and America, 1931-1940. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1990.

STYAN, J. L. **Modern drama in theory and practice 3**: Expressionism and Epic Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TOPP, Michael. Lawrence Strike. In: BUHLE, Mari Jo; BUHLE, Paul; GEORGAKAS, Dan (Editors). **Encyclopedia of the American Left** (pp. 412-413). New York: Garland Publishing

Inc., 1990.

TSUCHIYA, Hiroko. "Let Them Be Amused": The Industrial Drama Movement, 1910-1929. In: MCCONACHIE, Bruce A; FRIEDMAN, Daniel (Editors). **Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980**. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985.

UMARAS, Regina Garkauskas. **O Teatro Expressionista: 26 anos entre Elmer Rice e Nelson Rodrigues**. São Paulo: Alexa Cultural, 2008.

VANDEN HEUVEL, Michael. **Elmer Rice: A Research and Production Sourcebook**. Connecticut: Greenwood Press, 1996.

WILLIAMS, Jay. **Stage left**. New York: Charles Scribner's Sons, 1974.

WILLIAMS, Raymond. **Drama From Ibsen to Brecht**. London: Chatto & Windus, 1968.

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977.

WILLIAMS, Raymond. **The Sociology of Culture**. New York: Schocken Books, 1982.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo: contra os novos conformistas**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. O teatro como um fórum político. In: **Política do modernismo: contra os novos conformistas**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. Drama em uma sociedade dramatizada. In: **A produção social da escrita: Tradução de André Glaser**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

WILLIAMS, Raymond. **Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo**. Tradução de Nair Fonseca e João Alexandre Peschanski. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

WILLIAMS, Raymond. O escritor: engajamento e alinhamento. In: **Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo**. Tradução de Nair Fonseca e João Alexandre Peschanski. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

WILSON, Edmund. **The Twenties**. From the Notebooks and Diaries of the Period. Edited with an Introduction by Leon Edel. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975.