

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

MAÍRA GONÇALVES MALOSSO

Análise da forma épica na peça *We, the People* de Elmer Rice

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2012

MAÍRA GONÇALVES MALOSSO

Análise da forma épica na peça *We, the People* de Elmer Rice

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.
Orientadora: Profa. Dra. Maria Sílvia Betti.

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M257a Malosso, Maira Gonçalves
Análise da forma épica na peça "We, the People" de Elmer Rice / Maira Gonçalves Malosso ; orientadora Maria Sílvia Betti. - São Paulo, 2012.
101 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Rice, Elmer, 1892-1967.. 2. Teatro Épico. 3. Drama. 4. Estados Unidos. 5. Depressão Econômica - Estados Unidos. I. Betti, Maria Sílvia, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: MALOSSO, Maíra Gonçalves

Título: Análise da forma épica na peça *We, the People* de Elmer Rice

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Sílvia Betti.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Sílvia Betti pela orientação, apoio, paciência, confiança e aprendizado desde os anos de graduação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa durante o período de dois anos possibilitando, assim, maior dedicação à pesquisa que resultou nesta dissertação de mestrado.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas, em especial à Edite, por todo o auxílio e atenção durante esses anos.

Ao Prof. Dr. Marco Antonio Guerra pelas valiosas observações e sugestões durante o Exame de Qualificação. À Profa. Dra. Mayumi Denise Senoi Ilari Defina também pela inestimável contribuição a essa pesquisa no Exame de Qualificação e pela oportunidade de aprendizado e troca de ideias durante o PAE. À Profa. Dra. Lara Biasoli Moler pela valiosa contribuição ao trabalho durante a defesa.

À Profa. Dra. Deusa Maria de Souza-Pinheiro-Passos que sempre me apoiou e incentivou.

À minha família, especialmente minha mãe, que sempre lutou para que eu pudesse ir atrás de meus objetivos, e meu irmão, sempre interessado em meus projetos. Agradeço ao apoio e ao carinho de ambos.

A todos os meus amigos que me apoiaram, incentivaram e entenderam minhas ausências durante esses anos.

Aos queridos amigos que participaram diretamente da elaboração desse trabalho lendo, discutindo, fazendo sugestões, questionando e tornando esse processo muito mais divertido e interessante: Cristiane Toledo, Elder Tanaka, Elton Furlanetto, Neyde Branco e Roberta Viscardi.

A todos os professores que tive.

Ao Mario por toda paciência, ajuda, conversas, companhia, revisões. Por tudo.

Workers of the world, awaken!
Rise in all your splendid might;
Take the wealth that you are making –
It belongs to you by right.

(Joe Hill)

RESUMO

MALOSSO, Maíra Gonçalves. Análise da Forma Épica na Peça *We, the People* de Elmer Rice. 2012. 101 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

O presente trabalho tem por objetivo analisar a forma épica na peça *We, the People*, escrita pelo dramaturgo norte-americano Elmer Rice [1892-1967]. Essa peça, composta por vinte cenas e mais de quarenta personagens, foi escrita em 1932 e encenada em 1933, nos Estados Unidos, dentro de um dos períodos mais conturbados da história norte-americana: a Grande Depressão [1929 até o final dos anos 1930]. Pretende-se analisar a esfera formal de *We, the People*, dedicando particular atenção aos recursos empregados para a representação de questões sócio-históricas. Considerando-se que essas questões não são representáveis enquanto tais por meio da estrutura dramática convencional, e que pertencem ao âmbito formal do épico, o trabalho tratará de examinar e discutir o uso de recursos épicos de concepção dramaturgica e seus efeitos dentro da peça.

Palavras-chave: Elmer Rice; teatro épico; drama; Estados Unidos; Depressão.

ABSTRACT

MALOSSO, Maíra Gonçalves. Analysis of the epic form in *We, the People* by Elmer Rice. 2012. 101 p. Dissertation (Master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

This work aims at analyzing the epic form in the play *We, the People* written by the American playwright Elmer Rice [1892-1967]. This play is composed of twenty scenes and more than forty characters; it was written in 1932 and presented in 1933 in the United States of America during one of the most troubled period of the American history: the Great Depression [1929 – end of the 1930s]. We intend to analyze the formal aspects of *We, the People* focusing mostly on the expedients used to represent socio-historical issues. Considering that these issues cannot be represented by using the conventional dramatic structure and that they belong to the epic form, this work will examine and debate the use of epic theater expedients and its effects in the play.

Keywords: Elmer Rice; epic theater; drama; The United States of America; the Great Depression.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I	18
1. Considerações sobre o épico	18
2. Aspectos gerais do movimento teatral contemporâneo a Elmer Rice e aspectos gerais do trabalho dramaturgico do autor	25
CAPÍTULO II	30
INTRODUÇÃO	30
1. Aspectos da estrutura épica da peça	31
2. Aspectos épicos no uso dos diálogos em <i>We, the People</i>	35
3. Aspectos épicos na constituição formal das personagens: caracterização social e aspectos de classe	46
4. Uso de aspectos épicos na caracterização de aspectos históricos referentes às personagens	52
5. Representação de questões sociopolíticas contemporâneas	65
6. A presença de aspectos épicos nas rubricas	75
7. Caracterização social do espaço: contraste e ironia como recursos épicos	78
8. Representação de aspectos históricos e ideológicos por meio de recursos épicos.....	81
CAPÍTULO III.....	85
CONCLUSÃO	85
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO

A peça *We, the People*, de Elmer Rice, terminou de ser escrita no final de 1932 e foi encenada em 1933. Ao longo de sua carreira – que durou entre 1914, data de sua primeira produção, e 1963, data de sua última – Rice, originalmente Elmer Leopold Reizenstein, escreveu diversos gêneros de obras. Entre elas, contos, roteiros para filmes, artigos, romances, uma autobiografia e mais de 50 peças, dentre as quais *Street Scene* (1929), que ganhou o prêmio Pulitzer e foi posteriormente transformada em uma *American opera* por Kurt Weill, com letras do poeta Langston Hughes. Analisando a produção do autor, já em *On Trial*, sua peça de estreia, ele traz pela primeira vez para os palcos norte-americanos o uso da técnica do *flashback*, até então só utilizada no romance e no cinema. Para a encenação do *flashback*, outra inovação foi trazida da Europa para essa peça: o *jack-knife stage*¹. Anthony Palmieri ainda aponta que:

*A New Life (1943) brought yet another innovation: Rice's was the first drama to feature a childbirth scene in full view of the audience. Even in his declining years Rice remained avant garde. In his 1954 drama, The Winner, he cast a Negro in a role in which the racial problem was not a factor. And that was another "first" in the American theater.*²

Apesar dessa vasta e variada produção, a obra de Rice é ainda pouco discutida em seu próprio país. De acordo com a pesquisa de Iná Camargo Costa, tal fato poderia ser justificado da seguinte maneira:

Um levantamento inicial sobre a fortuna crítica do dramaturgo em seu próprio país acabou revelando no mínimo uma certa indisposição mais ou menos generalizada em relação a suas peças. 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; ou então se critica o didatismo excessivo em peças como *Judgement*

¹ Cenário canivete, composto por plataformas na abertura do proscênio que são alternadas em cena. Cf. HARRISON, M. *The Language of Theater*. New York: Routledge, 1998, p. 133.

² PALMIERI, A. F. R. *Elmer Rice – A Playwright's Vision of America*. Cranbury: Associated University Presses, 1980, pp. 194-195. [“ *A New Life* (1943) ainda trouxe uma outra inovação: a peça de Rice foi a primeira a apresentar uma cena de nascimento totalmente a vista da plateia. Mesmo em seus anos de declínio Rice continuou *avant garde*. Em sua peça de 1954, *The Winner*, ele escalou um negro para um papel em que o problema racial não fosse uma questão. Esse foi mais um “primeiro” no teatro norte-americano.”]. (tradução nossa)

Day, denúncia ligeiramente alegórica dos procedimentos jurídicos nazistas no julgamento dos comunistas acusados do Reichstag.³

É necessário frisar que, no centro das peças de Rice, vemos constantemente questões sociais e a crítica ao capitalismo. Em sua vida, o autor também esteve bastante envolvido em discussões sociopolíticas que iam além dos palcos teatrais. Ele se dizia, por exemplo, defensor dos direitos femininos (afirma ter sido um dos poucos homens a marchar pelo sufrágio feminino no desfile liderado por Inez Milholland⁴). Chegou a afirmar, também, que nada em sua vida cívica significou mais para ele que sua participação de mais de 30 anos como membro no conselho da A.C.L.U. (*American Civil Liberties Union*) – mesmo antes de sua eleição para o conselho, esteve no comitê anticensura⁵ (preocupação constante do autor). Um exemplo de seu engajamento em questões sociais foi sua renúncia ao cargo de diretor do *Federal Theater Project* de Nova Iorque logo depois de *Ethiopia*, o primeiro *Living Newspaper* produzido, ter sido censurado. A peça tratava da invasão do país por Mussolini:

The Living Newspaper's first production, Ethiopia, depicted the Italian invasion of that country. Two days before opening night, Jacob Baker, director of Federal One and Hopkins' assistant administrator, canceled the production, claiming that it would damage relations with Mussolini. Rice was livid. In protest he invited the press to a dress rehearsal and then promptly resigned. His statement to the press indicated that the chemistry created when art was combined with politics was unstable and extremely volatile. He accused Baker of creating a "smoke-screen to conceal the real issue – freedom of speech." He claimed that Baker had not made his decision until Rice told him of two upcoming FTP productions. The first was Class of '29, an exposé about the failure of government relief programs to end unemployment. The second was South, a Living Newspaper that depicted lynching, racial discrimination, and the plight of sharecroppers in the southern states. In Rice's words, the Living Newspaper would be "hitting the Democratic Party where it lived" and might cost the administration the support of southern Congressmen.

57 Quoted in Kline, *New Theatre and Film*, 102.⁶

³ COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho: Ensaios Sobre o Teatro Americano Moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 62.

⁴ Inez Milholland (1886-1916) foi uma conhecida sufragista bastante engajada em lutas sociais, principalmente nas causas relacionadas aos direitos das mulheres. Atuou energeticamente no período pré Primeira Guerra Mundial e morreu aos 30 anos após passar mal durante um discurso sufragista – fato que a tornou uma espécie de mártir da causa. Cf. LUMSDEN, L. J. *Inez: the Life and Times of Inez Milholland*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

⁵ RICE, E. *Minority Report*. New York: Simon and Schuster, 1963, pp. 346-347.

⁶ HOUCHIN, J. H. *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 135-136. [“A primeira produção do *Living Newspaper*, *Ethiopia*, apresentava a invasão italiana do país. Dois dias antes da noite de estreia, Jacob Baker, diretor do *Federal One* e administrador assistente de Hopkins, cancelou a produção, alegando que ela iria abalar as relações com Mussolini. Rice ficou furioso. Em protesto, ele convidou a imprensa para um ensaio de figurino e rapidamente se demitiu. Sua declaração à imprensa apontava que a química criada, quando a arte era combinada com a política, era instável e

Esse tipo de postura fez com que Rice sofresse diversos tipos de pressão por parte da direita – desde críticas negativas às suas peças até a inclusão de seu nome no livro *The Red Network: A Who's Who and Handbook of Radicalism for Patriots*⁷ e no relatório *Communist Front Organizations*, elaborado pelo comitê Tenney⁸, do senado da Califórnia.⁹

É interessante ressaltar que suas atividades e obras foram condenadas não só pela direita norte-americana. Um exemplo deste fato é que suas obras chegaram a ser incluídas pelos alemães nazistas em uma de suas queimas de livros.¹⁰

Por outro lado, Rice nunca foi membro de um partido político e dizia nunca ter sido um marxista. Ele chegou a afirmar: “*My attempts to read Marx have always bogged down. While I believe there is much validity in the theory of the economic interpretation of history, my socialism has always been of the utopian variety.*”¹¹ Sua aproximação do socialismo também ocorreu de uma maneira pouco convencional:

*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.*¹²

extremamente volátil. Ele acusou Baker de criar uma “cortina de fumaça para esconder a questão real – liberdade de expressão.” Ele afirmou que Baker não havia tomado sua decisão até Rice falar para ele as duas próximas produções do FTP. A primeira seria *Class of '29*, uma apresentação sobre a falha dos programas do governo de auxílio para acabar com o desemprego. A segunda seria *South*, um *Living Newspaper* que apresentava linchamento, discriminação racial e os apuros dos arrendatários nos estados do sul. Nas palavras de Rice, o *Living Newspaper* iria “golpear o Partido Democrático no lugar onde ele morava” e poderia custar à administração o apoio dos congressistas do sul.”]. (tradução nossa)

⁷ Livro de 1934 escrito por Elizabeth Dilling. Entre os motivos da inclusão do nome de Rice nesse livro está a autoria de *We, the People* que seria, segundo Dilling, aclamada pela imprensa comunista como “motivo para a revolução”. Cf. DILLING, E. K. *The Red Network: A Who's Who and Handbook of Radicalism for Patriots*. New York: Arno Press Inc., 1977.

⁸ Comitê liderado pelo senador Jack B. Tenney, que durante a década de 1940 desenvolveu intensa atividade anticomunista. Cf. STARR, K. *Embattled Dreams: California in War and Peace, 1940-1950*. New York: Oxford University Press, 2002, pp. 281–307.

⁹ RICE, E. op. cit., pp. 419-421.

¹⁰ Ibidem, p. 373.

¹¹ Ibidem, p. 138. [“Minhas tentativas de ler Marx sempre empacaram. Apesar de acreditar que exista muita validade na teoria de interpretação econômica da história, meu socialismo sempre foi do tipo utópico.”]. (tradução nossa)

¹² Ibidem, p. 137. [“Na verdade, o que me convenceu dos males do sistema capitalista e das instituições a ele relacionadas foi a literatura em vez da economia: as peças de Ibsen (particularmente *Pillars of Society* e *An Enemy of the People*), Hauptmann, Galsworthy, Gorki, Brieux; os romances de Dickens, Charles Reade, Zola,

No Brasil (país visitado por Rice em 1960), a sua única obra publicada foi o *Teatro Vivo* (*The Living Theatre*), em 1962, resultado de um curso que o autor ministrou a convite da *Graduate School of Arts and Science*, da Universidade de Nova Iorque.

Apesar de nenhuma de suas peças ter sido publicada no Brasil, em 1999 a Companhia Ocamorana de Pesquisas Teatrais decidiu montar *The Adding Machine*, escrita em 1923 e que é considerada uma das obras primas do teatro expressionista norte-americano. Essa peça, traduzida por Iná Camargo Costa como *A Máquina de Somar*, foi dirigida por Alexandre Mate¹³ e mostrou um tema bastante atual: o desemprego como resultado da inserção de novos meios de produção.

Ainda com relação ao estudo de Rice no Brasil, podemos citar também a dissertação de mestrado *Elmer Rice e Nelson Rodrigues: Uma Visão Expressionista*, defendida por Regina Garkauskas Umaras em 2004 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e publicada posteriormente sob a forma de livro com o título *O Teatro Expressionista – 26 anos entre Elmer Rice e Nelson Rodrigues*.¹⁴

O estudo de *We, the People* possibilitará tanto ampliar a bibliografia a respeito desse importante autor, especialmente no Brasil, onde ela é pouco difundida, quanto explorar a questão dos limites formais do drama e discutir o uso do épico na forma e nos temas dessa obra relacionando-a com o contexto social na qual ela foi produzida. A análise da representação formal de questões sociais tais como miséria, preconceito racial (contra negros e judeus, por exemplo), discriminação de gênero, escancaram questões polêmicas que as

Upton Sinclair, Frank Norris. A exposição das inequidades, crueldades, hipocrisias e corrompimento da ordem social existente me persuadiram da necessidade de mudanças revolucionárias nas instituições e atitudes humanas e me atraiu para o que pode ser genericamente chamado de socialismo.”]. (tradução nossa)

¹³ Fontes divergem sobre a tradução e direção da peça. Algumas apontam que a peça foi traduzida por Iná Camargo Costa e Márcio Boaro, outras, apenas Iná Camargo Costa. O mesmo ocorre com a direção: algumas fontes apontam apenas para Alexandre Mate, outras incluem Márcio Boaro.

¹⁴ UMARAS, R. G. *O Teatro Expressionista – 26 anos entre Elmer Rice e Nelson Rodrigues*. Embu das Artes: Alexa Cultural, 2008.

classes dominantes procuram encobrir ou mascarar para se manter no poder. Por esse motivo, a peça recebeu críticas como esta de Alfred E. Smith, na *New Outlook*:

A peça é propaganda que tenta explicar a infelicidade e o desespero dos desprivilegiados. A intenção radical da peça fracassa. O público deveria explicar ao senhor Rice que, tendo-se educado e feito fortuna na América, deveria dirigir suas energias a propósitos mais construtivos do que incitar à violência os cidadãos menos afortunados que ele.¹⁵

Como Iná Camargo Costa aponta,

alguns críticos aproximaram esta peça do teatro de agitprop, àquela altura prática bastante comum entre os grupos teatrais de esquerda. Mas o fato de ter sido a peça apresentada na Broadway muda inteiramente seu sentido. A questão que fica por responder é se Elmer Rice já mercantilizava a luta ou se funcionou como uma espécie de arauto ou ponta-de-lança dos vermelhos anos trinta nessa mesma Broadway.¹⁶

Outro aspecto importante a ser mencionado com relação a *We, the People* está relacionado à solução cênica que ocorre na cena XX, na qual há uma assembleia em um auditório público com o intuito de defender o jovem Allen Davis da pena de morte. Na rubrica inicial vemos que é solicitado que o público do teatro seja o público da assembleia e que o palco do teatro represente o palco da assembleia. Considerando-se que a peça de Rice data de 1933, constata-se que ela teve primazia no emprego da incorporação da plateia à ação cênica, característica que viria a ser um dos traços marcantes da peça que celebrizou Clifford Odets em 1935, *Waiting for Lefty*. Anthony Palmieri ressalta que esse recurso utilizado por Rice pode ter encorajado outros autores a seguirem o mesmo caminho. Ele afirma que: “(...) *with We, the People in 1933, Rice experimented with audience participation. In this departure he might have encouraged Odets to try something similar in, for example, Waiting for Lefty (1934) and possibly Wilder in Our Town (1938).*”¹⁷

¹⁵ COSTA, I. C. op. cit., p. 69-70.

¹⁶ Ibidem, p. 71.

¹⁷ PALMIERI, A. F. R. op. cit., p. 194. [“(...) com *We, the People* em 1933, Rice fez experimentos com a participação do público. Com esse ponto de partida ele pode ter encorajado Odets a tentar algo parecido no, por exemplo, *Waiting for Lefty* (1934) e possivelmente Wilder em *Our Town* (1938).”]. (tradução nossa)

Finalmente, é importante frisar que a leitura e a análise de uma peça como *We, the People* é de grande interesse para o contexto brasileiro atual. Como já foi apontado, críticos aproximaram essa peça com o teatro de agitprop (agitação e propaganda) e, atualmente, no Brasil grupos como os Coletivos de Comunicação, Cultura e Juventude da Via Campesina¹⁸ estão buscando uma retomada consciente de ações de agitação e propaganda. Segundo consta em seu Caderno de Agitprop, *Agitação e Propaganda no Processo de Transformação Social*:

Guardadas as diferenças de época – do desenvolvimento tecnológico e das formas de dominação – podemos dizer que a desigualdade social e acumulação de capital têm semelhanças históricas com o contexto em que os métodos e táticas de agitação e propaganda foram elaborados.¹⁹

Ressaltamos aqui que a semelhança de *We, the People* com o agitprop está na esfera da matéria e da forma representadas, e não da estrutura de produção e de encenação, pois, como já apontamos, essa peça foi encenada na Broadway.

Como é possível notar, questões sociais relevantes em *We, the People*, como a desigualdade social e as questões de classe, são bastante atuais no contexto brasileiro. É importante aqui citar também o movimento Arte Contra a Barbárie²⁰, que surgiu a partir de um manifesto de mesmo nome lançado em maio de 1999 por um coletivo de grupos de teatro. Esse movimento, inicialmente composto por grupos como Folias D'Arte, Companhia do Latão, Teatro União e Olho Vivo e Grupo Tapa e pelos artistas Aimar Labaki, Fernando Peixoto, Gianni Ratto e Umberto Magnani, “*reafirmava os direitos à ‘produção, circulação e fruição de bens culturais’ e, em nome deles, denunciava que era inaceitável a mercantilização imposta à cultura.*”²¹ Esse movimento tem hoje a participação de mais de cem grupos teatrais e resultou na aprovação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro

¹⁸ Formados por coletivos de “movimentos sociais de massa de esquerda ligados à Via Campesina, que vêm acumulando experiência com diversas táticas de agitação e propaganda desde a “redemocratização” do país.” COLETIVOS DE COMUNICAÇÃO, CULTURA E JUVENTUDE DA VIA CAMPESINA. *Agitação e Propaganda no Processo de Transformação Social*. 2007, p. 5.

¹⁹ Ibidem, p. 8.

²⁰ Sobre o Movimento Arte contra a Barbárie, veja-se o livro *A Luta dos Grupos Teatrais de São Paulo por Políticas Públicas para a Cultura*, de Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho.

²¹ COSTA, I. C. “Inventários da Barbárie”. <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-10/teatro/inventarios-da-barbarie>. Acessado em 15/02/2011.

para a Cidade de São Paulo em 2001, assegurou ao movimento de grupos teatrais da cidade de São Paulo condições materiais de desenvolvimento para uma pesquisa continuada, e ao mesmo tempo estimulou o debate sobre a função social do teatro. Como podemos notar, esse movimento procura combater a limitação da produção cultural pelos interesses da ideologia dominante e a subordinação das iniciativas culturais ao patrocínio de empresas e corporações, que havia caracterizado as políticas públicas para a área da cultura, no Brasil, até a década de 90.²²

É importante ressaltar que esse tipo de limitação relativa à estrutura material de produção já era uma realidade quando *We, the People* foi encenada. A peça não obteve sucesso financeiro, pois os lugares mais caros do teatro, ocupados pelas classes mais altas da população, ficavam quase vazios. A esse respeito Rice apontou:

*The public reponse was satisfying spiritually but not economically. Every night there was an enthusiastic demonstration – from the packed gallery, where the seats were a dollar. The three-dollar seats had [...] few occupants. Unfortunately, in terms of dollars and cents every orchestra patron was worth three in the gallery. The problem was how to meet the payroll of fifty-four actors and twenty-four stage-hands.*²³

Por esse motivo, após a terceira semana de encenação, Elmer Rice, que também produziu e dirigiu a peça, contou ao elenco que eles teriam que cancelar a temporada e isso só não ocorreu porque os atores da peça sugeriram continuar a trabalhar sem receber pagamento.

No centro dessa peça estão três núcleos familiares: os Davis, os Collins e os Drew. O sustento do núcleo dos Davis provém do trabalho em uma “grande cidade industrial”; os Collins são originalmente pequenos agricultores e os Drew, membros da classe dominante,

²² Para uma visão contextualizada a respeito dos diferentes coletivos de grupos de teatro em São Paulo na década de 70, consultar GUERRA, M. A. *Carlos Queiroz Telles – História e Dramaturgia em Cena (Década de 70)*. São Paulo: Annablume Editora, 1993.

²³ RICE, E. *Minority Report*. op. cit., pp. 329-330. [“A resposta do público foi satisfatória espiritualmente, mas não economicamente. Todas as noites havia uma manifestação entusiasmada – da galeria lotada, onde os assentos eram um dólar. Os assentos de três dólares tinham [...] poucos ocupantes. Infelizmente, em termos de dólares e centavos todo patrono da orquestra equivalia a três na galeria. O problema era como pagar os cinquenta e cinco atores e os vinte e quatro assistentes de palco.”]. (tradução nossa)

são banqueiros e industriais. Helen Davis namora Albert Collins, bancário que trabalha no banco da família Drew, mas o casal não pode se casar por motivos financeiros.

Em meio à Depressão econômica, desencadeada pelos lucros exorbitantes provenientes de especulação e pela crise da bolsa em Wall Street, podemos apontar que:

Até 1932, 5 mil bancos americanos haviam falido, a produção industrial caíra 46%, o Produto Interno Bruto (PIB) diminuía um terço e os preços, a metade. Falta de dinheiro na economia significava um declínio brusco de poder aquisitivo. Indústrias e comerciantes reduziram preços, produção e, mais importante, emprego. Até 1932, mais de 15 milhões de americanos ou 25% do total da população economicamente ativa ficaram desempregados. Aquele símbolo potente do capitalismo americano, a Ford Motor Company, que, em 1929, empregava 128 mil trabalhadores, contava com somente 37 mil em agosto de 1931. A taxa de desemprego ficou durante a década inteira no nível de 20%, enquanto um terço da mão-de-obra nacional também teve horas ou salários reduzidos.²⁴

Nesse contexto, a situação financeira dos Davis gradativamente se deteriora e a família vai perdendo aquilo que inicialmente os faz tão orgulhosos de serem cidadãos americanos – precisam, por exemplo, vender seu carro e alugar um quarto de sua casa para complementar o orçamento. Tendo esse contexto em mente, é interessante apresentar aqui um parágrafo (denominado “*Serfs and Vagabonds*” [“*Servos e Vagabundos*”]), de um panfleto chamado *Culture and the Crisis* (Cultura e a Crise) reproduzido por Rice em *Minority Report* para caracterizar esse período. O panfleto, publicado pela *League of Professional Groups for Foster and Ford*, foi assinado por, entre outros, Sherwood Anderson, John dos Passos e Langston Hughes:

After three years, the flag is still at halfmast, the economic activities of the country are at a rate of approximately 50% of capacity.... The giant steel plants, the magnificent motor factories, such as those of Ford, are shut down in great part. Our means of production, sufficient to sustain all of us in comfort, function at half pressure or rust away.... The farming population, the largest and most conservative section of the country, has been driven to violence, after deepening poverty of many years' standing. They have too much food to sell in a country whose masses are hungry. In addition to 12,000,000 or 15,000,000 unemployed workers, other millions are employed only part time. One of the most tragic aspects of the capitalist-made depression are the 300,000 children who, according to government reports, are completely homeless, wandering to and fro.²⁵

²⁴ KARNAL, L. [et al.]. *História dos Estados Unidos: das Origens ao Século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007, pp. 205-206.

²⁵ The League of Professional Groups for Foster and Ford. “Culture and the Crisis”. apud RICE, E. *Minority Report*. op. cit., p. 327. [“Depois de três anos, a bandeira ainda está a meio pau, as atividades econômicas do país estão a uma taxa de 50% da capacidade.... as siderúrgicas gigantes, as magníficas indústrias automobilísticas, como as da Ford, estão em grande parte fechadas. Nossos meios de produção, suficientes para sustentar a nós

Em *We, the People*, Allen Davis, que cursava a faculdade, precisa largar os estudos e o banco no qual a sua família guardava suas economias fecha. A situação é agravada quando William Davis é demitido, participa de um protesto diante da fábrica na qual trabalhava e acaba ferido e paraplégico. Paralelamente, vemos a organização da próxima campanha presidencial na qual o proprietário da fábrica em que Davis trabalhava e o banqueiro Drew estão envolvidos. Allen Davis, o filho da família, participa de uma nova manifestação pública e acaba acusado de assassinar um policial. O garoto, que aparece como um ativista desde a época da faculdade, é condenado à morte, fato que leva à cena final: um ato público em sua defesa, no qual várias das personagens proferem discursos.

todos com conforto, funcionam com capacidade reduzida ou enferrujam.... As populações rurais, o maior e mais conservador setor do país, foi levado à violência, depois de afundar na pobreza resultante de muitos anos de estagnação. Eles têm muita comida para vender em um país onde as massas passam fome. Além dos 12.000.000 ou 15.000.000 de trabalhadores desempregados, outros milhões estão empregados apenas parcialmente. Um dos aspectos mais trágicos da depressão causada pelo capitalismo são as 300.000 crianças que, de acordo com relatórios do governo, estão completamente desabrigadas, vagando para lá e para cá.”]. (tradução nossa)

CAPÍTULO I

1. Considerações sobre o Épico

Em *Teoria do Drama Moderno*, Peter Szondi faz algumas observações a respeito do drama da Época Moderna. Segundo ele aponta, esse drama

surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar.²⁶

Szondi aponta que as relações intersubjetivas são o ponto de partida dessa forma, portanto, o seu único meio linguístico é o diálogo. O “mundo das coisas”, por não participar desse tipo de relação ficaria fora da representação. O autor também afirma que o drama é absoluto, ou seja, desligado do que lhe é externo, representa a si mesmo, não remetendo a citações ou variações (ele é autossuficiente, não requer conhecimento prévio – o contexto histórico pode até aparecer, mas apenas como pano de fundo); por ele ser primário, sua época é sempre o presente (em progresso) – vemos a ação de agentes e a sua colisão com outras determinações que gerarão o conflito, o clímax e o desenlace; ele não é uma alocução dirigida ao público; na relação ator-papel vemos o homem dramático (ator e personagem unidos); é necessário haver unidade de espaço e de tempo.

A forma do drama, na qual o centro é a família burguesa (indivíduos, propriedades, cidadãos), segundo o autor, foi dominante até meados do século XIX. No solo histórico desse século já podemos observar o capitalismo industrial em sua forma plena e o aumento da urbanização – o crescimento do proletariado industrial já era observado em poemas de William Blake (1757-1827), por exemplo. Esse seria um dos limites do drama. O outro está

²⁶ SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 29. Trad. Luiz Sérgio Rêpa.

relacionado aos conflitos interiores, restrições impostas pela sociedade aos indivíduos. Nesse momento, em que vemos o drama em seu limite, Szondi ressalta que, ao observarmos dramaturgos como Ibsen, Tchékhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, percebemos que eles procuraram ajustar a matéria dramaturgica que tinham em mãos ao molde formal do drama. Entretanto, como o contexto histórico em que se encontravam já não era o mesmo do surgimento do drama, o molde dramático já não consegue figurar os fatos da nova realidade histórica. Um exemplo claro é o de Hauptmann com sua peça *Os Tecelões* (1891) – a matéria dramaturgica que ele tem em mãos é social (condições precárias de vida dos tecelões de Eulengebirge), mas ele procura utilizar a forma dramática para representá-la. Szondi chama esse tipo de peça de “drama social” e para ele

O dramaturgo social procura representar dramaticamente as condições econômicas e políticas a cujo ditame está sujeita a vida individual. Ele tem de exhibir os fatores que se enraízam além da situação e da ação individuais e, não obstante, as determinam. A representação dramática dessas relações implica um trabalho prévio: a conversão do que condiciona o estado de alienação em atualidade intersubjetiva, ou seja, a inversão e a superação do processo histórico na dimensão estética, que deveria justamente espelhá-lo.²⁷

Tendo em vista o caráter absoluto do drama, ele não comporta esse tipo de matéria dramaturgica, condições econômicas e políticas. Por isso, como o autor aponta, esse tipo de “drama social” na verdade seria uma contradição em si, por ter essência épica. O teatro épico, sobre o qual falaremos mais detalhadamente a seguir, é apontado por Szondi como uma das tentativas de solução para essa crise dramática.

No contexto brasileiro, o livro *O Teatro Épico*, de Anatol Rosenfeld, faz um retrospecto histórico do teatro no ocidente e destaca, ao tratar dos diferentes períodos e gêneros, elementos que em alguma medida anteciparam características do épico, associado ao “gênero narrativo”.²⁸ Um exemplo seria o coro da tragédia grega. Ele interrompe o diálogo e a

²⁷ Ibidem, p. 76.

²⁸ ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1965, p. 40.

ação, faz comentários e reflexões e seria um mediador entre o indivíduo e o cosmos. Em *Os Persas* (472 a. C.) de Ésquilo, por exemplo, a batalha não é encenada:

a batalha, como tal invisível, é reproduzida apenas através de relatos a que o coro e os personagens respondem com lamentações formidáveis. Embora haja uma poderosa atualização cênica da dor dos persas, através das falas da rainha, da sombra de Dario e da intervenção de Xerxes e do canto do coro, isto é, através da transformação do relato do mensageiro em plena atualidade cênica, ainda assim os momentos líricos-épicos preponderam no caso e sempre desempenham papel importante no drama grego.²⁹

Em outro momento histórico, como aponta Rosenfeld, o desenvolvimento do teatro medieval – de origem no rito religioso – já indica a passagem da narrativa para o teatral, vemos a encenação das ações sagradas. Contudo, tendo como base o ritual da missa, a dramatização é interrompida por comentários e o coro e a música também estão presentes. Como indica o autor, esse teatro, de caráter didático e voltado para o popular, mostra pessoas de origens diversas – não vemos apenas a classe privilegiada e culta, há também Jesus e seus adeptos pobres e pescadores, por exemplo; isso faz com que a ação passe a ser mais episódica e os registros de fala, mais misturados (fusão entre elevado e popular). Entretanto, Anatol Rosenfeld ressalta que essa visão universal da história de Cristo apresenta perfeitas unidades de tempo (tempo da humanidade), de lugar (o universo cristão) e de ação (a história sagrada). Outro ponto importante do teatro medieval é o uso de um tipo de cena simultânea – todos os cenários da peça colocados lado a lado – diante da qual o público precisa se deslocar com os atores para ver a ação. Esse tipo de palco tem semelhanças com algumas recomendações de Brecht para seus espetáculos, pois mesmo os atores que não estão atuando permanecem visíveis ao público, quebrando, conseqüentemente, a ilusão de realidade – para Brecht, o ator deveria mostrar sua personagem e não vivê-la.³⁰ Com relação aos comentários de Rosenfeld sobre o teatro da Idade Média podemos ainda destacar o caráter não-ilusionista do mesmo:

Segundo todas as probabilidades, o ator na Idade Média era apenas o “portador” dos personagens, “representante” e intermediário deles e não seu “criador” ou

²⁹ Ibidem, p. 40.

³⁰ Cf. BRECHT, B. “Pequeno Órganon para o Teatro”. In: *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005, p. 148.

“recriador”. Como o fantoche do teatro de marionetes nunca pode tornar-se e “ser” o personagem humano – que ele apenas substitui e ilustra ou mostra – assim o ator de épocas pré-ilusionistas não pensa em recriar e “encarnar” demônios, deuses, heróis, o filho de Deus, anjos ou figuras bíblicas. Não é seu intuito dar uma imagem física e psicologicamente diferenciada do ser sagrado, mas apenas o de lhe servir de suporte (eventualmente com máscara que, desde logo, impede qualquer encarnação mímica realista e diferenciada). Não visa à “semelhança” com o modelo, a caracterização é assaz esquemática e o importante não é, de qualquer modo, representar *caracteres* e sim apresentar os *eventos* míticos ou sagrados.³¹

Como Rosenfeld salienta, a partir do Renascimento, Aristóteles e sua *Arte Poética* mais e mais passam a ser interpretados como grandes estabelecedores de normas e as “leis da Dramática pura” (como a unidade de tempo, por exemplo) passam a ser defendidas para aumentar a verossimilhança (para haver catarse). Esse tipo de procedimento nos leva ao palco ilusionista, com o seu centro ocupado pelo homem. Mas é importante apontar que do fim da Idade Média até o Barroco observa-se também a presença de elementos prenunciadores do épico como, por exemplo, o uso de prólogos, epílogos e alocações ao público.

O autor ressalta que, por quase todo o período do século XIX, a “peça bem feita”³² foi dominante, mas que, a partir de um certo momento (e primeiramente em países germânicos), a forma rigorosa começou a ser dissolvida. Rosenfeld também apresenta análises de peças e escritores (trabalho semelhante ao que Szondi fez no contexto europeu) que nos deixam clara tal situação como, por exemplo, a estagnação em Tchekhov; a peça analítica de Ibsen; a dramaturgia do Ego de Strindberg. O autor prolonga sua discussão até autores apontados como “parcialmente posteriores” a Paul Claudel e Brecht, como Eugene O' Neill (em *Strange Interlude* [*Estranho Interlúdio*] há flashes de pensamento em conflito com diálogos, por exemplo), Arthur Miller (como as recuperações da memória de Willy Loman em *Death of a*

³¹ ROSENFELD, A. op. cit., pp. 50-51.

³² “O termo ‘peça bem feita’ descende original e literalmente do francês pièce bien fait. Trata-se de uma forma teatral que foi desenvolvida e consagrada no século XIX e que pode ser encontrada ainda hoje. [...] as peças bem feitas têm uma estrutura bastante fixa do começo ao fim: apresentação do problema, desenvolvimento do mesmo, clímax e resolução. Essa estrutura também é repetida em cada ato, pois ajuda a aumentar a tensão e organizar as ações dos personagens de acordo com a lógica de causa e efeito. [...] todos os elementos de uma peça bem feita estão conectados e funcionam entre si.” FLORES, F. T. *Nem só Bem Feitas, nem tão Melodramáticas: The Children's Hour e The Little Foxes, de Lillian Hellman*. São Paulo: USP, 2008, pp. 24-27. (Dissertação de mestrado).

Salesman [A Morte do Caixeiro Viajante]) e Thornton Wilder (com, entre outros fatores, recursos como projeções e locutores usados para tratar do “universal”).

Rosenfeld passa, então, a focar a dramaturgia épica propriamente dita. Ele indica que, a partir do fim do século XIX, dramaturgos como Brecht e Claudel e diretores como Meyerhold passaram a se interessar pelo teatro asiático. Tendo sua origem em um contexto não-capitalista, o palco oriental distancia e narra, e isso é de enorme importância em se tratando do épico. Entre os gêneros orientais comentados pelo autor vemos o Bunraku e suas marionetes, o burlesco do Kabuki e o drama Nô. Podemos acrescentar à discussão de Rosenfeld que Bertolt Brecht, ao escrever sua peça *Aquele que diz sim, Aquele que diz não*, baseou-se na adaptação inglesa de Arthur Waley do Nô *Taniko*. Essa peça é curta (como é típico do Nô³³) e nos apresenta dois diferentes resultados a partir de um mesmo problema: o final de acordo com aquele que diz sim a uma tradição e o de acordo com aquele que diz não.

Anatol Rosenfeld elenca algumas características do Nô que podem ser observadas nessa peça de Brecht. A peça é caracterizada como “faz de conta”, não tem um intuito realista (há uma indicação do autor, por exemplo, em que uma passagem estreita deve ser montada com objetos como cadeiras e cordas); ela é *sobre* uma ação; as personagens e o coro discutem poeticamente o enredo; as personagens se apresentam (a caracterização não é dada de forma dramática); há a descrição do ambiente.

Se observarmos o enredo de *Aquele que diz sim, Aquele que diz não*, vemos que um professor visita um aluno, cujo pai morreu e a mãe está doente, para se despedir, pois está partindo para uma viagem com o objetivo de tentar encontrar a cura dessa doença que se tornou uma epidemia. A viagem será árdua e perigosa, mas o menino está irredutível, insiste

³³ Uma definição do Nô extraída da obra *Traditional Japanese Theater: An Anthology of Plays*: “The earliest fully developed theatrical genre in Japan, *nô* combines music, dance, text, mime, costumes, and props. It was created in the fourteenth century (when it was known as *sarugaku*) and continues to be performed today.” BRAZELL, K. (editor) *Traditional Japanese Theater: An Anthology of Plays*. New York: Columbia University Press, 1998, p. 540. [“O mais antigo gênero teatral totalmente desenvolvido no Japão, o *nô* combina música, dança, texto, mímica, figurinos e adereços. Ele foi criado no século quatorze (quando era conhecido como *sarugaku*) e continua a ser representado hoje.”]. (tradução nossa)

em acompanhar o professor e assim o faz. Durante a viagem, o menino adoece e, estando debilitado, não consegue acompanhar o grupo dos outros estudantes e o seu professor. Então o grupo pergunta se o menino quer que eles voltem por sua causa, porém existe um costume que exige que a pessoa doente diga aos outros que estes não devem voltar. Brecht apresenta essa mesma peça duas vezes, com dois possíveis finais: o menino de acordo com a tradição diz sim, é jogado no vale e os outros podem continuar a jornada em busca do remédio. O menino que não está de acordo com a tradição diz não, o remédio não será encontrado, mas ele quebrou a tradição e abriu as portas para o novo. Como podemos perceber, Brecht não elabora um final que seria “certo” e outro que seria “errado”. Nesse olhar, que vai na contramão do capitalismo, os dois finais apresentam ganhos e perdas, é necessário refletir sobre ambos. De acordo com Fredric Jameson “isto significa tornar perfeitamente inteligível o sim e o não com uma extensão incomum, o pró e o contra; e abre amplamente o leque de escolhas e possibilidades.”³⁴ Jameson também ressalta que a lição política neste caso é a importância central da situação e o que vemos, com a peça didática, é a dramatização da dialética.

Segundo Rosenfeld, Bertolt Brecht começou a falar de “teatro épico” em 1926. As razões principais do teatro épico de Brecht seriam duas:

primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita”, – mas também as determinantes sociais dessas relações. [...] A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora.³⁵

Devemos ressaltar que, neste caso, o esclarecimento não é usado no sentido de transmitir um conteúdo pedagógico ou informativo, mas de pensar a sociedade dialeticamente.

É interessante apontar que em sua obra Rosenfeld reproduz a tabela comparativa entre a forma dramática do teatro e a forma épica do teatro que Brecht apresentou em “Notas Sobre

³⁴ JAMESON, F. *O Método Brecht*. Petrópolis, Vozes, 1999, p. 97. Trad. Maria Sílvia Betti.

³⁵ ROSENFELD, A. *op.cit.*, pp. 147-148.

a Ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny”³⁶. Dentre as diferentes características podemos ressaltar: no drama os atores estão atuando, o espectador está envolvido na ação, o drama possibilita emoções e o homem é imutável; no épico os atores narram, o espectador é um observador, ele tem que tomar decisões e o homem (e conseqüentemente a sociedade) é mutável.

Como podemos perceber, a perspectiva épica é historicizadora, lança o olhar para processos coletivos e, segundo Brecht, para ver em termos históricos é necessário distanciar, tornar algo estranho para que esse algo se torne mais conhecido. Para tanto, existem recursos de distanciamento como, por exemplo, o *gestus* social que pode ser uma mímica, um enunciado ou um gesto e que permite conclusões sobre determinada situação social. Um escorregão seguido de queda pode ser um *gestus* social se ele resultar em uma perda de prestígio, por exemplo. Podemos apontar, também, o uso de piadas verbais; a ironia; a paródia. No caso da paródia, ela resulta em um choque entre o conteúdo e a forma como na peça *A Santa Joana dos Matadouros*, também de Bertolt Brecht, na qual os gangsteres usam linguagem elevada. A música no teatro épico também distancia, ela funciona em relação ao texto, diferentemente, por exemplo, de obras de Wagner nas quais a música tem efeito entorpecente.

Uma breve análise de *We, the People* deixa claro que sua forma não é a do drama moderno e nem a do drama burguês padrão. Enquanto este, por exemplo, tem três atos, a peça de Rice é composta por vinte cenas, não há unidade de tempo ou espaço, há diferentes espaços, diferentes cidades. Os discursos da cena final também não teriam espaço no drama, dominado pelo diálogo.

Em 1863, o manual clássico do professor, crítico e dramaturgo Gustav Freytag se empenha em estabelecer a diferença entre assuntos dramáticos e épicos. Em *Sinta o Drama*, Iná Camargo Costa aponta que, para Freytag

³⁶ Cf. BRECHT, B. “Notas Sobre a Ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny”. In: op.cit., pp. 25-38.

os pobres estão na esfera do épico. É por isso que trabalhadores, multidão, greve, guerra, revolução, tudo o que não puder ser apresentado de maneira dialogada é épico e portanto deve ser evitado nos dramas (ou no teatro, como diziam).³⁷

Considerando esta colocação de Freytag, pode-se afirmar que a temática de *We, the People* também não se enquadra naquela do drama, mas sim na temática do teatro épico.

2. Aspectos gerais do movimento teatral contemporâneo a Elmer Rice e aspectos gerais do trabalho dramatúrgico do autor

Os problemas sociais e econômicos figurados em *We, the People* atingiram a sociedade norte-americana como um todo, inclusive o teatro. Ao compararmos os números de produções da década de 1920 com os da década de 1930 essa situação fica bem clara:

*In the prosperity of the twenties, business in the theatre as elsewhere flourished. The record number of productions on Broadway was set in the 1927-28 season when 280 plays were opened. The thirties brought a drastic decline. The double pressure of the Depression and the rising popularity of film resulted in a large number of New York theatre buildings being converted to film houses or replaced by office buildings. The number of productions was reduced to 80 by the 1939-40 season.*³⁸

A crise não afeta apenas o número de produções teatrais, mas também o tipo de teatro a ser encenado: vemos um aumento no número de atividades politicamente engajadas, principalmente em se tratando do movimento teatral operário americano que, segundo Iná Camargo Costa, só pôde se desenvolver efetivamente a partir dos anos 1920 por causa do *Red Scare* (ameaça vermelha) e teve seu ápice no período da Depressão. Costa aponta que o *Red Scare* foi a

³⁷ COSTA, I. C. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 63.

³⁸ BEHRINGER, F. D. *The Political Theatre of Elmer Rice*. Austin: The University of Texas, 1980, p. 22. (Tese de doutorado). [“ Na prosperidade dos anos 20, os negócios no teatro, assim como em outras áreas, prosperava. O número recorde de produções na Broadway se deu na temporada de 1927-28 quando 280 peças estrearam. Os anos trinta trouxeram um drástico declínio. A pressão dupla da Depressão e a crescente popularidade do filme resultou em um grande número de prédios de teatros de Nova Iorque sendo convertidos em cinemas ou sendo substituídos por escritórios. O número de produções foi reduzido a 80 na temporada de 1939-40.”]. (tradução nossa)

mais extensa, intensa e brutal perseguição pública e privada, da história americana, ao movimento operário. [...] tratou de matar e deportar militantes e de destruir tudo o que fosse imprensa, instituição cultural e social de trabalhadores com a mais remota inclinação para a dissidência. A histeria foi dirigida pelo governo federal, tornando-se oficial em 1917 com a aprovação do *Espionage Act*, no qual qualquer crítica à máquina militar era qualificada como traição. E em 1918 o *Sedition Act* estabeleceu como atos impatrióticos, por isso mesmo passíveis de deportação, certos “crimes” como associação, realização de atos públicos ou em recinto fechado contra a guerra, greves consideradas políticas, etc. Com o próprio Departamento de Guerra assumindo a direção de atos como invasões de sedes de partidos e sindicatos, destruição e apreensão de jornais e correspondência em geral (os Correios foram autorizados a praticar censura), prisões, etc., e a imprensa encorajando as iniciativas privadas no mesmo sentido, não demorou para começarem a ocorrer assassinatos, linchamentos, sequestros, recolhimentos a hospícios e atentados de todo o tipo contra líderes operários, residências e demais instalações sindicais ou partidárias.³⁹

Entre os grupos em atividade na época podemos citar, por exemplo, o *ARTEF* (*Arbeiter Theater Verband* – 1925 – uma mistura de agitação e propaganda com cultura popular judaica e política de esquerda) e com o qual Elmer Rice simpatizava. O *ARTEF* foi

*one of the oldest Communist front organizations in existence. It is a theatrical front and was affiliated with the Communist New Theatre League. Daly's Theatre in New York City was renamed the Artef Theatre. The Communist Daily Worker for January 18, 1935, reported that ARTEF had launched a drive for finances. The Daily Worker states: “The drive is already on and many leading theatrical people, realizing the importance of giving all possible aid to the Artef, have gladly consented to sponsor the drive. Among them are Brooks Atkinson, Elmer Rice, Clifford Odets, Jed Harris, Sylvia Sidney, Orson Welles, Philip Loeb, John Houseman, Katherine Locke, and the New Theatre League, of which the Artef is the proudest and outstanding member.”*⁴⁰

Entre os grupos também podemos apontar o *Workers' Drama League* (1926 – de identificação com o teatro político do diretor alemão Erwin Piscator) e o *New Playwrights*

³⁹ COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho: Ensaio Sobre o Teatro Americano Moderno*. op. cit., pp. 33-34. É importante ressaltarmos aqui que temos como foco o *Red Scare* do período da Primeira Guerra, e não do outro, do período macartista e da Guerra Fria.

⁴⁰ “*Report of the Senate Fact-Finding Committee on Un-American Activities, 1948 : Communist Front Organizations*”. http://www.archive.org/stream/reportofsenatefa00calirich/reportofsenatefa00calirich_djvu.txt. Acessado em 12/12/2011. [“uma das organizações de frente comunista mais antigas em existência. É uma frente teatral e era afiliada ao *Communist New Theatre League*. O *Daly's Theatre* em Nova Iorque foi renomeado *Artef Theatre*. O *Communist Daily Worker* de 18 de janeiro de 1935 publicou que o *ARTEF* lançou uma campanha para patrocínio. O *Daily Worker* afirmou: “A campanha já foi lançada e muitas pessoas importantes do teatro, percebendo a importância de dar toda a ajuda possível ao *Artef* concordaram de bom grado em patrocinar a campanha. Entre eles estão: Brooks Atkinson, Elmer Rice, Clifford Odets, Jed Harris, Sylvia Sidney, Orson Welles, Philip Loeb, John Houseman, Katherine Locke, e o *New Theatre League*, do qual o *Artef* é seu membro mais orgulhoso e de destaque.”]. (tradução nossa)

Theatre (1927 – fundado por membros como John Howard Lawson, que se desligaram da *Workers' Drama League*)⁴¹.

O *Workers Laboratory Theatre* (WLT - 1930) publicou o jornal *New Theatre* e promovia “*the work of amateur theatrical troupes modeled after Russian and German groups of factory workers who performed skits at labour functions. The groups performed short teaching plays on contemporary themes called ‘agitprop’ – agitation and propaganda.*”⁴² A partir da WLT, cujo slogan era “*The Theatre is a Weapon*” (o teatro é uma arma)⁴³, surge a *Theatre Union* com a qual Elmer Rice também simpatizava e que procurava, segundo ele, “*to produce plays of protest - or, in the current phrase, ‘social significance’ – for a ‘proletarian’ audience.*”⁴⁴ Esse grupo produziu, entre outras, a peça *A Mãe*, de Bertolt Brecht.

Iná Camargo Costa aponta que a crise da forma dramática (que tem no centro o indivíduo burguês afirmando suas possibilidades de ação) tem origem na ascensão do movimento operário europeu e no imperialismo, mas o teatro épico (que tem em seu centro situações, relações sociais) só foi formado após dois importantes acontecimentos do século XX: a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a Revolução Russa de 1917⁴⁵. De acordo com Piscator,

sob uma chuva de ferro e fogo, a guerra sepultou definitivamente o individualismo burguês. O homem, como ser individual independente ou aparentemente independente de laços sociais, girando egocentricamente em torno do conceito do próprio eu, repousa na verdade sob o túmulo do Soldado Desconhecido.⁴⁶

Nesse contexto, é importante ressaltar a aproximação que Iná Camargo Costa faz entre a Europa e os Estados Unidos: “mesmo sem contar com um movimento operário de expressão

⁴¹ Cf. COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho: Ensaio Sobre o Teatro Americano Moderno*. op. cit., pp. 34-40.

⁴² BEHRINGER, F. D. op. cit., p. 23. [“[...] o trabalho de trupes teatrais amadoras inspiradas nos grupos de trabalhadores de fábricas russos e alemães que faziam sátiras durante o expediente de trabalho. Os grupos encenavam pequenas peças didáticas sobre temas contemporâneos chamadas “agitprop” – agitação e propaganda.”]. (tradução nossa)

⁴³ Cf. CODY, G. & SPRINCHORN, E. (ed.) *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama*, Volume 2. New York: Columbia University Press, 2007, pp. 1083–1085.

⁴⁴ RICE, E. op. cit., p. 344 [“produzir peças de protesto – ou na frase corrente, “relevância social” – para uma audiência proletária.”]. (tradução nossa)

⁴⁵ COSTA, I. C. *Sinta o Drama*. op. cit., 1998, p. 22.

equivalente ao europeu, do início do século aos anos 30 os Estados Unidos chegaram a se aproximar das condições de produção do teatro épico.”⁴⁷

Apesar dessa intensa atividade do movimento teatral operário norte-americano, o teatro de esquerda não era predominante na Broadway que, com seus altos preços de ingressos (na média \$3.30 para peças e \$4.40 para musicais), deixava para fora de seus teatros as pessoas mais atingidas pela grande crise e focava nos interesses das classes mais bem-sucedidas economicamente. É interessante apontar que, de acordo com Malcolm Goldstein, entre o outono de 1929 e o verão de 1935, dentre as centenas de produções da Broadway (com exceção daquelas dos grupos *Theatre Guild* e do *Group Theatre* – que também produziam peças de orientação social), menos de trinta deram ênfase a questões como guerra, pobreza e ascensão do fascismo.⁴⁸ Ainda é interessante apontar que: “*In the first half of the thirties, of the older, established playwrights on Broadway, such as George Kaufman, Philip Barry, Robert Sherwood, Maxwell Anderson, and S.N. Behrman, only Rice could be considered politically committed in his playwriting.*”⁴⁹

É relevante ressaltar que, apesar da forma de *We, the People* se aproximar da utilizada por grupos que faziam parte do movimento teatral operário norte-americano⁵⁰, como mostraremos ao longo da análise no capítulo 2, a peça, escrita por um autor já consagrado, é apresentada nos palcos da Broadway. Ressaltamos que a peça não obteve sucesso financeiro e recebeu críticas bastante divergentes. Tal recepção fez com que Rice publicasse um artigo no jornal *The New York Times* no qual ele afirma:

⁴⁶ PISCATOR, E. apud ibidem.

⁴⁷ COSTA, I. C. Sinta o Drama. op. cit. p. 23.

⁴⁸ GOLSDTEIN, M. apud BEHRINGER, F. D. op. cit., p. 25.

⁴⁹ BEHRINGER, F. D. op. cit., p. 25. [“Na primeira metade dos anos 30, entre dramaturgos mais antigos e estabelecidos da Broadway, como George Kaufman, Philip Barry, Robert Sherwood, Maxwell Anderson, e S.N. Behrman, apenas Rice poderia ser considerado politicamente engajado em sua dramaturgia.”]. (tradução nossa)

⁵⁰ Devemos salientar que nesse período, o operariado dos Estados Unidos era formado por um enorme contingente de imigrantes provindos de diferentes países e culturas (como, por exemplo, russos, noruegueses, alemães, poloneses, italianos, etc.) e tendências políticas (anarquistas, anarco-sindicalistas, socialistas, etc.), ou seja, era bastante heterogêneo, fato que deve ter sido, justamente, uma fonte importante de sua vitalidade.

If Broadway had liked “We, the People”, I should have known that I had failed in what I attempted to do. I am cheered by the Broadway verdict that “We, the People” is “not a play” and that there is no Broadway audience for it.

“We, the People” was not written for Broadway. It was not written for the customers of the ticket-speculators (who are assiduously trying to divert business from it) nor for what the Broadway boys call the “carriage-trade”. It was written for the people who believe that the theatre can be something besides a place of entertainment and forgetfulness, that art can serve a useful social function, that a stage is a legitimate forum for the discussion and emotional and dramatic terms of problems that affect the lives and the happiness of millions, that the theatre has the right to touch reality and to raise its voice in behalf of social idealism.⁵¹

Como podemos notar, o próprio autor afirma que essa peça não foi feita para agradar ao público típico da Broadway e sim para aqueles que acreditam que o teatro pode ser algo além de puro entretenimento e ter uma função social.

⁵¹ RICE, E. “Addressed to the Dramatic Editor”.

<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F00D13FB355E16738DDDAB0994DA405B838FF1D3>.

Acessado em 21/01/2011. [“Se a Broadway tivesse gostado de “We, the People”, eu saberia que eu falhei no que tentei fazer. Estou feliz com o veredicto da Broadway de que “We, the People” “não é uma peça” e que não há público da Broadway para ela. “We, the People” não foi escrita para a Broadway. Não foi escrita para os clientes dos especuladores de ingressos (que estão sempre tentando fazer disso um negócio) nem para o que os garotos da Broadway chamam de “clientela de elite”. Foi escrita para as pessoas que acreditam que o teatro pode ser algo além de um lugar de entretenimento e esquecimento, que a arte pode servir a uma função social útil, que o palco é um fórum legítimo para a discussão em termos emocionais e dramáticos de problemas que afetam as vidas e a felicidade de milhões, que o teatro tem o direito de tocar a realidade e de erguer sua voz em nome do idealismo social.”]. (tradução nossa)

CAPÍTULO II

Introdução

Primeiramente, é importante salientar que, logo de início, o próprio título de *We, the People (Nós, o Povo)* já aponta para o material sócio-histórico dessa peça. Ele remete ao preâmbulo da Constituição dos Estados Unidos da América, e este faz referências a assuntos que estão presentes ao longo dessa obra, como, por exemplo, a questão do bem-estar geral e da justiça:

*We the people of the United States, in order to form a more perfect union, establish justice, insure domestic tranquility, provide for the common defense, promote the general welfare, and secure the blessings of liberty to ourselves and our posterity, do ordain and establish this Constitution for the United States of America.*⁵²

Essas palavras, que introduzem os tópicos desenvolvidos ao longo da Constituição, são de extrema importância para a organização dos Estados Unidos como uma nação. Após a Independência do país, resultado das batalhas travadas contra a Grã-Bretanha (1775-1783), os diferentes estados que formavam a União passaram a se concentrar na criação de suas próprias constituições (já que não havia mais uma autoridade relativamente centralizada, antes representada pela metrópole). O quadro que se via, então, era de um país bastante dividido e com dívidas de guerra a serem pagas a países estrangeiros. Nesse contexto, a Constituição, de 17 de setembro de 1787, teve a função de reestruturar o governo e até hoje exerce extrema importância para o país, uma vez que ela é “o documento fundamental do governo norte-americano e, portanto, dos Estados Unidos da América. Todas as leis derivam da Constituição, seja diretamente, seja por meio de interpretação e elucidação de texto.”⁵³

Devemos ressaltar que a facção que prevaleceu quando da elaboração e da ratificação da

⁵² <http://www.ushistory.org/documents/constitution.htm>. Acessado em 20/12/2011. [“Nós, o povo dos Estados Unidos, com o objetivo de formar uma união mais perfeita, estabelecer a justiça, assegurar a tranquilidade interna, prover a defesa comum, promover o bem estar geral e assegurar as bênçãos da liberdade a nós e nossos descendentes, promulgamos e estabelecemos essa Constituição dos Estados Unidos da América”.]. (tradução nossa)

Constituição foi justamente a ala mais conservadora, que implantou o colégio eleitoral, e não o voto direto da maioria da população.⁵⁴

É importante apontar que esse título funciona de maneira irônica em relação à matéria social tratada, pois apesar de a constituição ter sido teoricamente estabelecida para garantir o bem estar de toda a população, o que vemos ao longo da peça é uma sociedade em crise econômica na qual as classes mais baixas são aquelas realmente prejudicadas. À medida que a peça se desenrola, maior se torna a ironia – afinal, o “*we*” do título expõe, por contraste, as contradições de classe, a exploração e a falácia do discurso ideológico do Estado.

1. Aspectos da estrutura épica da peça

We, the People é estruturada em cenas relativamente independentes e que não formam uma cadeia baseada em causa e consequência e esse é o ponto de partida para a análise dos aspectos épicos na estrutura da peça. O fato de Rice ter escolhido esta estruturação formal é condizente com a representação da matéria histórica.

Na relação de cenas, vê-se que a ação se passa nos “Estados Unidos da América”, não se especificando a cidade ou o estado em que ela se desenrola, é possível apontar logo de início que a peça não tem uma estrutura dramática, uma vez que, em vez de apresentar o arcabouço formal em três atos, ela é dividida em 20 cenas. Ao determinar o tempo da ação, é indicado que ela ocorre no “presente”. A peça estreou no dia 21 de janeiro de 1933 e, portanto, esse é o momento em que a ação se desenvolve – no contexto da Grande Depressão nos Estados Unidos, desencadeada após a Quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em

⁵³ DRIVER, S. S. *A Declaração de Independência dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 74. Trad. Mariluce Pessoa.

⁵⁴ Cf. FARMER, B. R. *American Conservatism: History, Theory, and Practice*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2005, pp. 135-136.

1929 e que teve grandes consequências econômicas e sociais como, por exemplo, desemprego em massa, miséria e falência de bancos e empresas.

Na forma dramática o foco de atenção recai sobre um conflito de natureza privada, envolvendo as escolhas de um personagem-indivíduo dotado de livre-arbítrio (um cidadão, proprietário) e, em vista disso, a questão coletiva ou histórica fica relegada a um pano de fundo. Em vez disso, no teatro épico, o conflito social ocupa o centro dos acontecimentos.

Faz-se necessário ressaltar aqui que *We, the People* não é simplesmente uma apresentação de personagens em ação, pois muitas das personagens, especialmente aquelas que são provenientes de classe social mais baixa, têm suas ações limitadas, estão sujeitas às condições impostas pela estrutura material de subsistência.

Uma das características de estrutura épica que é possível encontrar nessa peça é a narração de fatos que não são apresentados dramaticamente em progressão. Como as cenas não são organizadas de maneira causal, em que uma engendra a outra, o espectador observa uma cena e não consegue entender ainda por qual motivo uma certa personagem age de determinada maneira, e só o descobrirá a partir narrações dentro de diálogos. Um exemplo significativo está na cena VIII, que ocorre na casa da fazenda dos Collins. A cena se inicia com um momento de silêncio, a senhora Collins e o clérigo Williamson esperam por Bert, que chega em seguida. Ao ver o filho, a mulher, desesperada, começa a soluçar e é amparada por ele. Bert demonstra não saber ao certo o que ocorreu: ele foi visitar a mãe, pois recebeu um telegrama que não esclarecia o que havia ocorrido. A senhora Collins, então, começa a narrar a Bert o que ocorreu, mas pede que Williamson continue, já que ela não teria forças para fazê-lo. O clérigo, então, explica para Bert que Stella, mulher de seu irmão (o ex-combatente Larry) o deixou sem dar explicações – nem mesmo escreveu uma carta. Williamson conta que, no dia anterior, ele e a senhora Collins haviam procurado por ela, e Jerry Hanson, sobre o

qual não temos nenhum tipo de informação, teria dito que viu e falou com Stella, que ela estava com um homem chamado Manuel Odemira e que eles iriam para a Califórnia.

O espectador tem acesso a essa informação de maneira totalmente indireta. Além de o evento não ser encenado, envolve personagens até então desconhecidas e toda a informação sobre o paradeiro de Stella é narrada (não é encenada) por uma dessas personagens.

Manuel Odemira é de origem portuguesa, e tal fato faz com que a senhora Collins dê demonstrações de conservadorismo e preconceito. Quando Bert tenta justificar a ação de Stella, sua mãe diz:

How can you talk like that, Bert? A woman to leave her husband and child – there's no excuse for that, no matter what she had to put up with. How could she do it? And running off with some foreigner like that – a Roman Catholic besides.⁵⁵

Como se não bastasse a senhora Collins achar que, independentemente do que uma mulher sofresse, ela jamais deveria deixar a família, ela acredita que a ofensa foi ainda mais grave por Stella ter deixado sua família por um estrangeiro que não segue a sua religião.

Outro exemplo de aspecto épico na estrutura formal da peça ocorre na cena X. Ela não apresenta nenhuma relação causal direta com a anterior (que ocorre na casa dos Davis) e se passa em um cenário totalmente diverso – o escritório do jornal “*The Sentinel*” na universidade estadual onde Allen Davis começou a estudar. O conselho editorial, formado por seis alunos e C. Carter Sloane, uma espécie de orientador acadêmico (*faculty advisor*), está em sessão, e discute qual posição o jornal tomará em relação ao treinamento militar compulsório. Os membros do conselho divergem bastante a respeito do tratamento dessa questão. De um lado, Peter Hines e Daisy Costigan, são contra o jornal se opor ao treinamento

⁵⁵ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. London: Victor Gollancz Ltd, 1935, p. 343. [“Como você pode falar desse jeito, Bert? Uma mulher largar o seu marido e filho – não há justificativa para isso, não importa o que ela teve que aguentar. Como ela pôde fazer isso? E fugir desse jeito com um estrangeiro – católico romano, além disso.”]. (Não existe tradução em português para esse livro, todas as traduções de trechos dessa peça são nossas).

militar compulsório; do outro lado Mark Brookwood, Leo Schwarz, Allen Davis e Mary Klobutsko são a favor.

Ao longo dessa cena, cuja estrutura lembra a de uma espécie de assembleia política, vemos que os ânimos estão exaltados e o ambiente é bastante barulhento – personagens falam ao mesmo tempo, interrompem a fala de outros, aplaudem e pedem a palavra. Faz-se necessário notar que, do lado daqueles que desejam o posicionamento do jornal contra o treinamento militar, os discursos mais inflamados são de Allen e Mary (polonesa – mais uma imigrante na peça), que também se mostram claramente contra guerras.

No centro da cena está a discussão política, o debate de ideias e não a ação ou o indivíduo que é, aqui, parte de um coletivo. Essa postura fica bastante clara na fala de Allen, que usa a primeira pessoa do plural, ao invés do singular:

*It's up to us to see that there isn't another war. We are the ones that are expected to fight. And now's the time, right here and now, for us to say we don't want militarism, we don't want to be trained to be soldiers, we don't want to fight!*⁵⁶

Identificamos mais um exemplo do aspecto épico em questão, ao longo da cena seguinte, a XI, na qual percebemos um significativo salto no tempo em relação à anterior, que termina com Allen convidando Mary para o baile da universidade. O cenário é novamente a casa dos Davis, Helen Davis e Fred Whipple estão em cena. Whipple faz insinuações indiscretas e machistas a respeito de Helen e seu relacionamento amoroso com Bert, como já ocorria na cena IX, o que nos remete ao fato de que a classe trabalhadora não é idealizada nessa peça e que muitos de seus integrantes estão constantemente repetindo o discurso conservador da classe dominante.

Quando o senhor Davis entra em cena, o espectador descobre que ele está a procura de trabalho e que foi demitido há mais de um mês – mais um importante evento da peça que é

⁵⁶ Ibidem, p. 358. [“Depende de nós para não haver uma outra guerra. Nós somos aqueles que deveremos lutar. E é o momento, aqui e agora, de dizermos que nós não queremos militarismo, nós não queremos ser treinados para sermos soldados, nós não queremos lutar.”].

apenas narrado através dos diálogos, e não encenado. Allen também está em cena e, nesse momento, aparece de maneira bastante diferente da cena anterior – suas roupas estão surradas, ele está sujo e suas mãos e rosto estão pretos. Ele teve que largar o seu curso na universidade e, assim como o pai, não consegue um emprego. A justificativa apresentada ao senhor Davis, de que ele não é contratado devido à sua idade avançada, é desmentida pela condição de Allen, que demonstra que o desemprego é generalizado. O que chama bastante atenção nessa cena é a diferença entre as posturas de Allen e seu pai perante toda essa situação (conformismo do pai em oposição à indignação do filho) e sobre a qual trataremos mais detalhadamente no segmento **Representação de questões sociopolíticas contemporâneas**.

2. Aspectos épicos no uso dos diálogos em *We, the People*

Nessa peça, muitos dos diálogos possuem uma função épica, pois eles, ao mesmo tempo, introduzem comentários analíticos e elementos que se constituem em alvo de crítica e de ironia. Um dos exemplos desse recurso é a maneira como os diálogos deixam clara a questão da existência de um reacionarismo que seria incongruente em membros da classe trabalhadora. Podemos apontar um exemplo já na cena I, que ocorre em uma sala de aula. O aluno da professora Helen, Tony, em uma de suas poucas falas, afirma que seu pai, imigrante italiano, acha que ser cidadão é uma piada, pois um cidadão só serve para votar nos patrões. Durante a conversa entre o pai e a professora, fica claro que o imigrante se posiciona criticamente em relação ao governo e às condições sociais nas quais se encontra. Ele saiu da Itália para fugir da guerra em 1914, pois não queria ser soldado e afirma, apontando para as litografias históricas nas paredes, que as escolas doutrina as crianças para as guerras. O componente analítico e crítico deste diálogo é ativado na peça em decorrência da inversão de papéis que acaba acontecendo entre Volterra, que mostra uma visão analítica e crítica da

situação, e Helen, que demonstra claramente que está exercendo um papel de replicadora ideológica do ideário cívico difundido pelo Estado norte-americano:

HELEN: [...] Every time we have a history or a civics lesson, Tony makes some disloyal remark. I've talked to him about it, several times, but it doesn't seem to do any good.

LOUIS: He ain' allow' to talk agains' bosses?

HELEN: That's not the point, Mr. Volterra. It's a question of loyalty. We're trying to teach the children to be loyal to their country. Don't you want to grow up to be a loyal American citizen, Tony?

TONY: Papa says it's a big joke to be a citizen. All a citizen does is vote for the bosses.

HELEN: Now, you see! Do you think it's right, Mr. Volterra, to put such ideas into a boy's head?

LOUIS: I only tell him what's the trut'— what ever'body knows.

HELEN: I don't agree with you at all. I'm proud to be an American citizen and I don't understand why you should feel the way you do. I'm sure you're making your living here, bringing up your family, giving Tony an education—

LOUIS: Tony's a smarta kid, but he can' go to high school. Why can' smarta kid go to high school? Because his papa's poor shoemaker—because his papa maka twen'y dollar a week, workin' for padrone. W'en Tony's fourteen-year-old, he gotta go work for padrone—jussa lika his papa. He getta married and hava da kids and he see his leetla girl die, because he can' buya da milk, he can' paya for da doctor. He see his wife w'en she's t'irty-t'ree-year-old, she's lookin' lika ol', ol' gran'- mother, because she's work, work—never stop work.

[TONY, who has begun to cry, wipes his nose with his sleeve.

HELEN: Well, I don't say that you haven't lots of reasons for being dissatisfied. But you must think there's some good in America; otherwise, I'm sure you wouldn't have come here.

LOUIS: Me? You know why I'm comin' here? I run away from Eetaly in nineteen hun'red fourteen, because I don' wanna be soldier. We have big meetings in Ancona. An' you know who's talkin' agains' war? Mussolini! In nineteen hun'red fourteen, Benito Mussolini is talkin' agains' war. Ha! An' now he's gonna fight da whole worl'. (He points to the lithographs.) Soldiers! Battleships! In da school, too, you teacha da leetla kids war.

HELEN: We don't do anything of the kind. Just because we teach the children the history of their own country, it doesn't mean that we're teaching them to be warlike. (She rises.) Mr. Volterra, I wish you'd think of what I've said. I've just come from a teachers' meeting and one of the things that was stressed was the need of teaching the children loyalty and the principles of Americanism. I'm fond of Tony and proud of him, and I don't want to be obliged to go to the principal about this. Please think about it very carefully, won't you?

LOUIS: Sure. T'ank you, lady.⁵⁷

⁵⁷ Ibidem, pp. 296-298. [“HELEN: [...] Toda vez que temos uma aula de história ou de educação cívica, Tony faz alguma observação disleal. Eu já falei com ele sobre isso, muitas vezes, mas não parece ter adiantado./LOUIS: Ele não pode falar mal dos patrões?/HELEN: Não é isso, senhor Volterra. É uma questão de lealdade. Nós estamos tentando ensinar as crianças a serem leais ao seu país. Você não quer crescer para ser um cidadão americano leal, Tony?/TONY: Papa fala que ser um cidadão é uma grande piada. Tudo que um cidadão faz é votar para seus patrões./HELEN: Está vendo? Você acha que é certo, senhor Volterra, colocar essas idéias dentro da cabeça de um menino?/LOUIS: Eu só falo pra ele a verdade – o que todo mundo sabe./HELEN: Eu não concordo em nada com você. Eu tenho orgulho de ser uma cidadã americana e eu não entendo porque você deveria se sentir assim. Estou certa que você está ganhando a vida aqui, sustentando sua família, dando educação pro Tony –/LOUIS: O Tony é um menino esperto, mas ele num pode fazer o colegial. E porque um menino esperto não pode fazer o colegial? Porque seu papa é um sapateiro pobre – porque seu papa ganha vinte dólares por semana trabalhando pro padrone. Quando Tony tiver quatorze anos, ele vai ter que trabalhar pro padrone – como seu papa. Ele casa, tem filho e ele vê sua filhinha morrer porque ele não pode comprar o leite, ele não pode pagar o médico. Ele vê sua mulher de trinta e três anos, ela tá parecendo uma vovó velhinha, porque ela trabalha,

O diálogo entre a professora e o imigrante evidencia o fato de ele ter uma noção mais clara da situação de sua classe, do mecanismo de exclusão e de exploração, e também da conjuntura histórica, enquanto a professora se limita a reafirmar diante dele e do menino os chavões e lugares comuns associados ao Estado e ao ideário cívico. É bastante irônico o paralelo que Volterra faz entre o discurso de Mussolini no passado e o da escola norte-americana no presente. Esta ironia e essa contraposição exacerbam o contraste e o conteúdo crítico da cena, mostrando assim uma inegável compatibilidade com as funções do épico.

Outro exemplo do uso épico do diálogo ocorre na cena III, que se passa em um parque público. Entre trocas de palavras apaixonadas, o casal Helen e Bert, por meio do diálogo, conversa sobre a impossibilidade de realizar o desejo de se casar e deixa claro que não existe um antagonista individual nessa situação. A função do antagonista é exercida pela sociedade, com suas condições e convenções, e o sistema econômico de exploração da classe trabalhadora. Eles não podem se casar, pois Bert precisa ajudar financeiramente sua família e, além disso, Helen poderia perder seu emprego caso se casasse. Bert trabalha no ramo bancário para *Drew and Company* e afirma que a única forma de receber um bom salário nesse meio seria ter um cargo alto. Ele comenta que gostaria de ter, pelo menos, o dinheiro que o senhor Drew gasta em charutos. Helen, então, pergunta se Albert não conseguiria fazer Drew parar de fumar e ele responde que isso não seria repassado para seu salário, pois, se parasse de fumar, o senhor Drew compraria para si uma banheira de ouro. Os elementos citados apontam

trabalha e nunca pára de trabalhar./[TONY, que começou a chorar, enxuga seu nariz com sua manga./HELEN: Bem, eu não digo que você não tenha muitas razões para estar insatisfeito. Mas você tem que pensar que há alguma coisa boa na América, caso contrário, tenho certeza que você não viria pra cá./LOUIS: Eu? Você sabe porque eu vim pra cá? Eu fugi da Itália em mil novecentos e quatorze porque eu não queria ser soldado. Nós temos grandes reuniões em Ancona. E você sabe quem tava falando contra a guerra? Mussolini! Em mil novecentos e quatorze, Benito Mussolini falando contra guerras. Há! E agora ele vai lutar com o mundo inteiro! (Ele aponta para as litografias.) Soldados! Batalhas! Na escola você também ensina guerra pras criancinhas./HELEN: Nós não fazemos nada desse tipo. Só porque a gente ensina para as crianças a história de seu próprio país, não quer dizer que a gente está ensinando eles a gostarem de guerras. (Ela se levanta.) Senhor Volterra, eu queria que você pensasse no que eu disse. Eu acabei de vir de uma reunião de professores e uma das coisas que foram enfatizadas foi a necessidade de ensinar para as crianças a lealdade e os princípios do Americanismo. Eu gosto do Tony e tenho orgulho dele, e eu não quero ser obrigada a ir ao diretor falar sobre isso. Por favor, pense nisso cuidadosamente, certo?/LOUIS: Claro, brigado, moça.”].

que existe um conflito de classes. Essa situação é, para o casal, de total falta de esperança e ausência de ação. As personagens, paralisadas pelas condições às quais estão submetidos, não agem. Isso fica claro em um dos diálogos:

HELEN: [...] We've just got to hope for the best, that's all.

BERT: I'm getting pretty tired of hoping.

*HELEN: Yes, so am I.*⁵⁸

Vemos aqui um importante elemento para a função épica que é o fato de Bert revelar uma consciência crítica de sua situação dentro da estrutura administrativa da Drew and Company: se ele tivesse o dinheiro que Mr. Drew despense para comprar charutos, poderia casar-se com Helen. A disparidade entre os custos de algo que é banal e corriqueiro para o patrão (charutos) e outra que tem significado afetivo máximo para o empregado (casamento) expõe as incongruências do sistema econômico daquela sociedade que, no preâmbulo de sua constituição, afirma ideias igualitárias que são desmentidas pelas relações de produção e pela forma de distribuição da riqueza. A função épica, em última análise, coloca sob um foco crítico a correlação absurda e injusta entre duas coisas que absolutamente não poderiam ser equiparadas, e que só o são pelas distorções que desmentem fragorosamente aquilo que o ideário constitucional expressa.

Ao mesmo tempo, a situação de explorado de Bert torna incerta a sua aprovação para a função de *certified public accountant*. Isto fecha o círculo vicioso, fazendo que o diálogo entre os dois namorados trate de uma questão econômica representativa da relação entre patrão e empregado e da falta de perspectivas dentro do quadro de depressão econômica de então. Sem dúvida a matéria representada nesta cena tem natureza épica, que está evidenciada nas trocas dialógicas entre Bert e Helen:

HELEN: Everything is so uncertain. Besides, if we did get married, I might lose my job. They're getting very strict now about married teachers, with so many people out of work.

BERT: Anyhow, we want to raise a family.

HELEN: Yes. But heaven knows when that will ever be.

⁵⁸ Ibidem, p. 309. [“HELEN: [...] Nós apenas temos que esperar pelo melhor, só isso./ BERT: Eu estou ficando cansado de ter esperança./ HELEN: Sim, eu também.”].

BERT: Trouble is I'll never get anywhere working for Drew and Company. You can't expect any kind of a salary in this damn banking business—unless you happen to be one of the fellers on top. If I just had Mr. Drew's cigar money—
HELEN: Can't you get him to give up smoking?
BERT: Afraid it wouldn't help. He'd use it to buy himself a gold bath-tub. Of course, if I ever pass my examinations and get myself established as a certified public accountant, things will be different. But there's no telling when that will be.
*HELEN: I know. Well, dear, we'll just have to wait and see.*⁵⁹

A cena IV ocorre no escritório de Willard Drew, empregador de Albert. Durante grande parte dessa cena, Drew conversa ao telefone, ou seja, fala com uma pessoa que não está presente. Por esse motivo, o seu ponto de vista é enfatizado e muitas de suas falas têm uma certa aparência de monólogo, como esta, por exemplo: *“Yes. Yes. Well, so do I. Yes, I'm with you one hundred per cent. Yes, I'll put it up to Applegate right away. Yes, Yes. Right. All right, I'll call you back, later in the day. Goodbye.”*⁶⁰

Esse tipo de fala aponta para uma personagem que não se encontra em cena – seria a pessoa do outro lado da linha – ou seja, não segue o caráter absoluto do drama apontado por Peter Szondi. Segundo o autor: *“O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si.”*⁶¹

Como é possível perceber, essa cena não é desligada do que lhe é externo, aponta para algo que está fora do palco. Ao longo de toda a peça veremos mais exemplos de como ela difere do drama nessa categoria. Esse tipo de fala ao telefone ocorre porque Drew está em seu escritório, trabalhando. A linguagem que ele utiliza é a típica de um homem de negócios: ele fala sobre preços, a bolsa de valores, salários. Ele também dita um telegrama que deseja

⁵⁹ Ibidem, p. 308. [“HELEN: Tudo é tão incerto. Além disso, se nós nos casarmos eu poderia perder meu emprego. Eles estão ficando muito severos em relação às professoras casadas, com tantas pessoas desempregadas./BERT: De qualquer forma, nós queremos constituir família./HELEN: Sim, mas só Deus sabe quando isso ocorrerá./BERT: O problema é que eu nunca chegarei a lugar nenhum trabalhando para a Drew and Company. Você não pode esperar nenhum tipo de salário nesse maldito ramo de bancos - a menos que você seja um dos caras de cima. Se eu tivesse apenas o dinheiro que o senhor Drew gasta em charutos—/HELEN: Você não consegue fazer ele parar de fumar?/BERT: Eu temo que isso não ajudaria. Ele o usaria para comprar uma banheira de ouro. Claro que se eu passar nos meus exames e conseguir me estabelecer como contador público autorizado, as coisas serão diferentes. Mas não dá pra dizer quando isso vai acontecer./HELEN: Eu sei. Bem, querido, nós teremos que esperar e ver.”].

⁶⁰ Ibidem, p. 311. [“Sim. Sim. Bem, eu também. Sim, estou cem por cento com você. Sim, eu falarei com Applegate imediatamente. Sim. Sim. Certo. Está certo, eu te ligo novamente mais tarde. Tchau”].

⁶¹ SZONDI, P. op. cit, p. 30.

enviar para o escritório de Paris e diz: “*Imperative that I have at earliest possible moment precise information as to orders for munitions placed in France by Japanese government.*”⁶²

Esse recurso também não é o do diálogo do drama, Drew está ditando ordens para a estenógrafa codificar e mandar para uma pessoa que se encontra em outro continente. Na forma dramática:

*Dialogue between characters is often considered to be the fundamental and exemplary form of drama. (“The complete dramatic form is the dialogue,” HEGEL). When theatre is conceived as a presentation of characters in action, dialogue “naturally” becomes the most important form of expression. By the same token, a monologue becomes an arbitrary and annoying ornament that does not meet the requirements of verisimilitude in interpersonal relationships. Dialogue would seem to be the best way of showing how the speakers communicate – the reality effect is stronger because the spectators perceive it as being a familiar form of communication between people.*⁶³

Vemos nessa cena que Drew, ao pedir informações sobre encomendas de armamentos que o governo do Japão teria feito à França, tem todo o seu interesse e atenção focados no ato comercial ali mencionado, e não no sentido do componente bélico comercializado. É o interesse comercial e o lucro que prevalecem.

Analisando a conversa que Drew tem ao telefone com o senhor Walter Applegate (que, por não estar presente em cena, faz com que o espectador ou o leitor infira o que ele diz em sua parte na conversa) nota-se que discutem como a empresa deve proceder nesse momento de crise. Como ele aponta, haveria duas soluções possíveis: diminuir o salário de vinte mil trabalhadores em dez ou quinze por cento ou cortar o rendimento de centenas de milhares de acionistas. Ele afirma que a atitude correta a ser tomada seria a da redução dos salários. Dessa forma, vemos os trabalhadores como objeto; nessa situação os trabalhadores

⁶² RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 312. [“Imperativo que eu tenha o mais cedo possível informações precisas sobre pedidos de munição feitas na França pelo governo japonês.”].

⁶³ PAVIS, P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998, p. 96. [“Diálogo entre as personagens é geralmente considerado a forma de drama exemplar e fundamental. (“A forma dramática completa é o diálogo,” HEGEL). Quando o teatro é concebido como uma apresentação de personagens em ação, o diálogo “naturalmente” se torna a forma de expressão mais importante. Da mesma forma, um monólogo se torna um ornamento arbitrário e incômodo que não preenche os requisitos de verossimilhança em relações interpessoais. O diálogo pareceria a melhor forma de mostrar como os falantes se comunicam – o efeito de realidade é mais forte porque os espectadores percebem-no como sendo uma forma familiar de comunicação entre as pessoas.”]. (tradução nossa)

são objetos das decisões que seus patrões tomam por telefone. Ao falar com Applegate, Drew não demonstra qualquer escrúpulo em cortar os salários dos trabalhadores a fim atender os dividendos de ações preferenciais da empresa, e comenta que se trata de uma questão de “bom senso”. Ele sabe que isso mobilizará reivindicações articuladas pela *Federation of Labor*, mas prepara-se para, juntamente com Harry Gregg, rechaçar as demandas que se apresentarem. O comentário evidencia frieza e ressalta o traquejo adquirido por Drew no exercício desse tipo de decisão. O sentido humano do trabalho não lhe ocorre nem por um momento: *business* e *economics* são os seus focos de atenção. A cordialidade com que Drew trata Applegate e com que o aconselha a cuidar-se e a ir descansar em Pinehurst (um aprazível resort na Carolina do Norte onde os endinheirados jogam golfe) contrasta com a indiferença que ele revela ao explicar que o peso de sua decisão deve recair sobre os salários dos trabalhadores:

*You've got to cut wages. What kind of trouble? Not a bit. You leave the Federation of Labor end of it to Harry Gregg and me. Why, certainly they'll play ball. At a time like this, we've all got to pull together. But you can't maintain wages artificially in the face of falling commodity prices. It's bad business and it's bad economics. **Well, it's a question of cutting twenty thousand men ten or fifteen percent or of shutting off the income of a hundred thousand preferred stock-holders. Of course, it's common sense and it's what we've got to do.** All right, Walter; take care of yourself. Better run down to Pinehurst for a week. Well, maybe I will. Good-bye. (He hangs up.) It's about time we faced the realities of this situation. **Labor has got to carry some of the burden.**⁶⁴ (grifo nosso)*

Nessa mesma cena, Drew mostra-se inconformado com a sobretaxa que poderá ser imposta às corporações pelo governo se o projeto relacionado vier a se transformar em lei. Ele diz:

Look at those surtax schedules! Running up to sixty-five per cent. They're running wild, those fellows in Congress. They don't seem to realize that they're killing the goose that lays the golden egg. Do you know what will happen if this bill becomes

⁶⁴ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 313. [“Você precisa cortar os salários. Que tipo de problema? Nem um pouco. Você deixa a questão da Federação do Trabalho com Harry Gregg e comigo. Bem, eles certamente irão cooperar. Em um momento como esse, nós todos temos que fazer nossa parte. Mas você não pode manter os salários artificialmente tendo em vista a queda dos preços de commodity. É um mau negócio e uma economia ruim. Bem, é uma questão de cortar dez ou quinze por cento de vinte mil homens ou cortar os ganhos de cem mil acionistas preferenciais. Claro, é o senso comum e é o que precisamos fazer. Está certo, Walter; cuide-se. É melhor descer para Pinehurst por uma semana. Bem, talvez eu vá. Tchau. (*ele desliga.*) Já passou da hora de encararmos essa situação. A Federação do Trabalho tem que carregar um pouco do fardo.”].

*law: it'll paralyze industry. You can't expect a man to give his time and his brains, if you take away all incentive from him.*⁶⁵

Um dos expedientes épicos importantes da cena é o fato de ela acionar todos esses paralelos contrastivos entre a atitude de Drew relacionada ao lucro de seus empreendimentos, por um lado, e sua atitude diante das reivindicações dos trabalhadores por outro. Drew não admite a ideia de que seus dividendos sejam tributados pelo governo além de um determinado limite. A cena expõe o contraste entre a facilidade com que Drew pratica cortes nos salários dos trabalhadores e a sua manipulação no sentido de impedir que uma maior tributação incida sobre seus rendimentos líquidos além de um determinado limite: *“This is what I want done. Have a schedule made showing the comparative tax under the existing law and under this proposed law, on net taxable incomes up to two million.”*⁶⁶

É relevante ressaltar também a relação entre Drew e os funcionários subordinados a ele. Drew constantemente utiliza verbos no imperativo para se relacionar com eles, como quando se dirige a Jack Ingersoll (seu bem vestido secretário de vinte e oito anos), a estenógrafa e James Cunningham (o gerente do escritório). Entre os vários verbos empregados é possível citar alguns como *“get me”*, *“tell”*, *“code that”* e *“call”* (“traga-me”, “diga”, “codifique isso”, “ligue”, respectivamente). Essa linguagem utilizada por Drew reforça sua posição de poder e seus funcionários respondem prontamente com um *“Yes, sir”* (“Sim, senhor”).

Podemos apontar ainda que, apesar da inicial postura favorável que Helen e seu pai apresentam em relação ao governo, desde o final da segunda cena ambos já indicam, por meio de diálogos, que a família passa por dificuldades financeiras. Eles precisam de dinheiro para pagar a hipoteca de sua casa e para pagar a faculdade de Allen. Davis reclama que parece que

⁶⁵ Ibidem. [“Olhe essas tabelas de sobretaxa. Subindo para sessenta e cinco por cento. Eles estão enlouquecendo, esses caras no Congresso. Eles parecem que não percebem que estão matando o ganso que bota os ovos de ouro. Você sabe o que vai acontecer se esse projeto se tornar lei: ele vai paralisar a indústria. Você não pode esperar que um homem invista seu tempo e seu cérebro se você tirar todo o incentivo dele.”].

⁶⁶ Ibidem. [“Isso é o que eu quero que seja feito. Providencie uma tabela mostrando as taxas comparativas sob a lei atual e essa que foi proposta, sobre rendimentos líquidos tributáveis de até dois milhões.”].

toda semana há algo a ser pago e que não gostaria de utilizar as economias da família que estão no banco. Ele também adianta o tema que é mais explorado na cena seguinte e sobre o qual já comentamos: a impossibilidade de Helen e seu namorado Albert se casarem.

Ao focar novamente na família Davis, a cena VII apresenta uma considerável piora na situação financeira da família e um certo descontentamento começa a se delinear nas personagens, que dá margem a outro exemplo de uso épico do diálogo. A primeira parte da cena apresenta um diálogo entre Helen e sua mãe, a senhora Davis. Helen chega jubilante em casa e mostra à mãe um cheque que recebeu referente a três meses de trabalho. A reação da senhora Davis reforça a ideia de passividade já apontada como constante em muitas personagens. Ela utiliza um dito popular para enaltecer a paciência de Helen dizendo “*Everything comes to he who waits*”⁶⁷, que seria o equivalente ao “quem espera sempre alcança” do português.

Outro exemplo interessante do uso épico do diálogo ocorre na cena IX que também se passa na casa da família Davis. A senhora Davis entra em cena e olha de maneira reprovadora para um homem sentado na sala que, além de fumar, bate as cinzas do cigarro no chão. Até esse momento, o espectador não sabe quem é esse homem (Fred Whipple), cujo comportamento causa desconforto na dona de casa. Em sua primeira fala, Whipple pergunta à senhora Davis qual é o menu da noite e se utiliza da palavra “*ma*”⁶⁸ para se dirigir a ela. O desenrolar do diálogo, entretanto, deixa claro que ele é um pensionista, ou seja, a situação da família piorou a tal ponto que eles precisaram alugar um dos quartos de sua casa para poder complementar o orçamento.

Ao longo de toda a cena, é possível perceber que, além de Whipple apresentar um comportamento grosseiro, ele também age de maneira desrespeitosa, principalmente com relação às mulheres e, mais especificamente, com Helen. Ele faz uma série de comentários a

⁶⁷ Ibidem, p. 335. [“Quem espera sempre alcança”].

⁶⁸ abreviatura de “*mama*”, termo bastante informal para a palavra mãe (*mother*).

respeito do relacionamento entre Helen e Bert – algumas bastante vulgares como, por exemplo, a insinuação de que a lingerie de Helen (que ele havia visto no varal) seria um “presentinho de Natal” para o namorado.

A figura de Fred Whipple também dá margem a alguns expedientes épicos interessantes nesta cena: ele é alguém cujo status econômico não parece diferir muito daquele dos Davis, já que mora num quarto alugado na casa da família. Apesar disso, Fred mostra total alheamento diante da situação complicada da família, e leva a senhora Davis a replicar com um sarcasmo que ressalta, pelo distanciamento crítico, a real situação da família Davis diante da crise:

WHIPPLE: Say, why don't you lay off the hamburger for a while? How about havin' a nice juicy T-bone for a change—smothered with onions?

MRS. DAVIS: Yes, of course; what do you think? Do you know what a T-bone steak costs?

WHIPPLE: Well, you can afford to loosen up once in a while. What are you so stingy about? What are you goin' to do with all your money? You can't take it with you when you die.⁶⁹ (grifo nosso)

You Can't Take it with You é uma comédia escrita pela famosa dupla de dramaturgos George Kauffman e Moss Hart em 1936 (vencedora do prêmio Pulitzer de teatro em 1937), e que seria um enorme sucesso na Broadway. Dois anos depois de encenada, a peça foi roteirizada para o cinema, tendo sido dirigida por Frank Capra. Não deixa de ser irônico o fato de a fala de Whipple antecipar o título de uma peça que viria justamente a procurar “dourar a pílula” da grande crise do capitalismo norte-americano e mundial, e fazer a apologia de uma excentricidade brejeira e de uma auto-assumida “*light heartedness*” como fórmulas para a felicidade familiar e existencial.

Rice parece usar Whipple para realçar de modo crítico o conservadorismo de setores da classe média norte-americana nesse período:

MRS. DAVIS: Yes, sure, all our money. I wish I knew where it is.

⁶⁹ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 351 [“WHIPPLE: Então, por qual motivo você não deixa o hambúrguer de lado um pouco? Que tal uma boa e suculenta bisteca pra variar—cheia de cebolas?/SENHORA DAVIS: Sim, claro; o que você está pensando? Você sabe quanto uma bisteca custa?/WHIPPLE: Bem, você tem meios para gastar um pouco mais de vez em quando. Por que você é tão pão duro? O que você vai fazer com todo o seu dinheiro? Você não pode levar com você quando morrer.”].

WHIPPLE: Aw, come on. You can't get away with that stuff. I guess you got plenty socked away.
*MRS. DAVIS: Yes, that's why we have to take in a boarder, because we have so much money.*⁷⁰

A ausência de consciência crítica de Whipple chega às raias do cinismo até mesmo diante do plano imediato da vida cotidiana e das pessoas com que convive. Como a ironia é uma função épica, este diálogo entre ele e senhora Davis desempenha papel importante para o aspecto estudado neste trabalho.

No momento em que o pai de Helen entra em cena, Whipple (que se refere informalmente ao senhor Davis como "Bill") passa a escutar a conversa entre a professora e seu pai, e interferir no diálogo – mostrando-se, então, um homem também bastante conservador e preconceituoso. Helen conta a seu pai que o italiano Louis Volterra, personagem da cena I, foi preso e será mandado de volta para a Itália, pois aparentemente, fazia parte de uma sociedade anarquista. É interessante apontarmos que “Volterra” é o nome de uma cidade na Itália onde há uma famosa prisão e que chegou a ser tema de uma canção anarquista chamada “*Il Maschio di Volterra*” (A Fortaleza de Volterra). Nesse momento, antes mesmo de o senhor Davis responder para sua filha, Whipple faz um comentário que reflete a ideologia do *Red Scare*. Ele diz: “*Serves him damn right, too. That's what they ought to do to every one of those reds— run 'em out of the country.*”⁷¹

Através dos comentários feitos por Whipple nesta cena, Rice está representando aspectos centrais do contexto político e econômico desse período e dos anos precedentes. É interessante apontarmos aqui o desfecho do julgamento dos militantes anarquistas italianos Ferdinando Nicola Sacco (22 de abril de 1891 – 23 de agosto de 1927) e Bartolomeo Vanzetti (11 de junho de 1888 – 23 de agosto de 1927), sentenciados à morte nos Estados Unidos por

⁷⁰ Ibidem, p. 351. [“SENHORA DAVIS: Sim, claro, todo o nosso dinheiro. Eu queria saber onde ele está./WHIPPLE: Ah, o que é isso. Você não pode fugir com esse negócio. Eu acho que você tem um monte guardado./SENHORA DAVIS: Sim, é por isso que a gente tem que receber um pensionista, porque a gente tem muito dinheiro.”].

⁷¹ Ibidem, p. 353. [“Também, é bem feito pra ele. É o que deveriam fazer com todos aqueles vermelhos— expulsar eles do país.”].

terem sido acusados de matar dois funcionários de uma fábrica de sapatos. A culpa dos italianos nunca foi provada e, apesar de várias manifestações pela libertação de ambos, eles foram executados por eletrocução em 1927. O período entre 1919 e 1929 caracterizou-se pelo acirrado conservadorismo. Além do *Espionage Act* (1917) e do *Sedition Act* (1918), sobre os quais já comentamos no primeiro capítulo desse trabalho, as famosas Leis Secas (*Prohibition Laws*), implementadas em 1920 por meio da 18ª Emenda constitucional (e que vigoraram até 1933), foram usadas como pretexto para atos de perseguição e de penalização de trabalhadores ligados à militância sindical e política de esquerda. O *Immigration Act* de 1924 tinha fechado as portas de entrada do país aos imigrantes provenientes do sul e do leste da Europa, e as medidas repressivas diante da expansão do comunismo eram proporcionais à expansão dos quadros de filiados ao *Communist Party*, fundado em 1919.

Rice trabalha com personagens que tipificam essas características dentro do quadro político-econômico do qual extrai sua matéria dramaturgica na peça. Com isso, os diálogos assumem papel demonstrativo e ilustrativo, e estes são traços diretamente associados ao épico.

3. Aspectos épicos na constituição formal das personagens: caracterização social e aspectos de classe

Os aspectos formais na constituição das personagens de *We, the People* são centrais para a caracterização do épico na peça. Faz-se necessário ressaltar que, como já mencionamos, as personagens provenientes das classes trabalhadoras não são indivíduos dotados de livre arbítrio, seus destinos são joguetes ao sabor da conjuntura engendrada pelas questões socioeconômicas determinantes. Nessa peça, vemos a representação da sociedade sob a perspectiva da luta de classes, o processo de exploração da classe trabalhadora pela

classe dominante. Nesse processo, para a manutenção de seu poder, essa classe dominante adota medidas que resultam na constituição de um exército industrial de reserva, ou seja, trabalhadores qualificados para o trabalho industrial, mas sem empregos, como é o caso do senhor Davis, que acaba sendo demitido. Esse exército de reserva serve para inibir o poder de reivindicação dos demais trabalhadores. Esse é um dos traços constitutivos do capitalismo que a peça de Rice coloca em foco.

Nessa peça há muitas personagens: Rice aponta em *Minority Report* que o elenco da montagem requer cinquenta pessoas.⁷² Dentro dessas vinte cenas que compõem *We, the People*, três diferentes núcleos familiares estão em foco e a primeira cena apresenta ao espectador a professora Helen Davis, que faz parte do núcleo que pode ser apontado como o principal. Destacamos aqui que essa apresentação de Helen acontece na cena I através do trabalho que ela exerce: como já mencionamos, ela está em uma sala de aula conversando com Louis Volterra, pai de um de seus alunos (Tony Volterra) e que é de origem italiana.

Como apontamos, Helen, no papel de professora, é uma das responsáveis pela formatação ideológica das crianças e chamou Louis para cobrar de seu filho uma postura mais leal em relação ao governo e ao país. Ao observarmos a fala da professora percebemos que sua ideia de “bom cidadão” inclui, entre outras coisas, não questionar as decisões do governo. Esse também pode ser considerado um traço épico na composição da personagem: como professora, Helen é mostrada como uma peça do aparato ideológico do Estado, alienada do alcance daquilo que está implícito em sua função. Rice consegue, por meio dessa cena, representar dramaturgicamente a alienação do trabalho no ambiente social da escola e na fase de formação dos futuros cidadãos. Ela até mesmo conta a Louis que havia saído de uma reunião de professores e um dos pontos salientados foi a necessidade de se ensinar lealdade e princípios de patriotismo norte-americano para as crianças. Uma postura crítica seria, para ela, o equivalente a um ato de deslealdade. Ela diz a Louis: “*I don’t agree with you at all. I’m*

*proud to be an American citizen and I don't understand why you should feel the way you do. I'm sure you're making your living here, bringing up your family, giving Tony an education".*⁷³

Ressaltamos aqui que a caracterização das personagens nessa cena, como apontaremos mais detalhadamente no segmento **Uso de aspectos épicos na caracterização de aspectos históricos referentes às personagens**, deixa claro os aspectos da classe à qual pertencem. A professora, figurada na peça como uma pessoa bem vestida, de bons modos e que utiliza linguagem culta defende a ideologia dominante. Por outro lado, o italiano Louis, vestido quase que em farrapos, utiliza inglês não-padrão, apresenta comportamento rude (ele boceja alto enquanto espera a professora, por exemplo) e critica o sistema que faz com que ele e sua família tenham uma vida difícil. Há um aspecto importante representado nessa defesa: Helen a faz de forma alienada, ou seja, não se dá conta de que está atuando como mera replicadora dos valores difundidos pelo aparelho de Estado. Isso ilustra outra passagem conceitual importante do materialismo histórico: *“As idéias da classe dominante são as idéias dominantes em cada época; ou, dito em outros termos, a classe que é o poder material dominante na sociedade é, ao mesmo tempo, o poder espiritual dominante.”*⁷⁴ E também:

*Será necessária uma inteligência excepcional para compreender que, ao mudarem as condições de vida dos homens, as suas relações sociais, a sua existência social, mudam também as suas representações, as suas concepções, os seus conceitos — numa palavra, a sua consciência?*⁷⁵

Rice aqui está tratando de representação de classes e de representação de consciência, e só consegue fazê-lo por meio dos expedientes épicos que diluem os contornos da individualidade para historicizar e ressaltar os aspectos de classe. O tratamento cênico funciona de forma épica, assim como o próprio conteúdo da cena. A cena faz que o leitor e o

⁷² RICE, E. *Minority Report*. op. cit., p. 328.

⁷³ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 297. [“Eu não concordo em nada com você. Eu tenho orgulho de ser uma cidadã americana e eu não entendo por que você deveria se sentir da forma que você se sente. Estou certa que você está ganhando a vida aqui, sustentando sua família, dando educação pro Tony-”].

espectador se dêem conta de que o ponto de vista de Volterra tem a materialidade e a lucidez que faltam à Helen. E isso é feito por meio da função épica na representação dramaturgic e cênica das duas personagens.

Na cena II, a família de Helen Davis é apresentada: sua mãe Frieda, seu pai William e seu irmão Allen. No final da cena, Albert Collins, namorado da professora, também aparece. Essa cena nos apresenta as condições sociais em que a família se encontra. Pelo nome da mãe de Helen (Frieda) e pelas indicações da rubrica (ela entra cantarolando uma tradicional canção alemã, “*Du, du liegst mir in Herzen*”) é possível deduzir que ela é uma imigrante alemã.

Logo no início da cena vemos Allen, de dezessete anos, entrando correndo e empolgado dizendo que passou nos exames para entrar na universidade ao obter a segunda maior nota. Sua família fica muito contente e, entre os comentários feitos pelo pai, ele diz: “*Well, mother, we didn't do so bad – a daughter teachin' school and a son at the State University.*”⁷⁶ E também: “*In my day, only rich men's sons went to college.*”⁷⁷

A caracterização social e os aspectos de classe também podem ser apontados na cena III quando Bert e Helen conversam sobre seu relacionamento, sobre o futuro e a impossibilidade de se casarem. É importante apontar que, apesar da presença do material interpessoal, ou seja, o relacionamento amoroso do casal, o grande foco é a impossibilidade do casamento devido a questões financeiras, um problema social de alcance nacional – afinal, é a Depressão que causa tal situação.

A cena IV introduz novas personagens na peça. Ela ocorre no escritório de Willard Drew, empregador de Albert – personagem que liga os acontecimentos das cenas anteriores a esta.

⁷⁴ MARX, K.; ENGELS, F. “Concepção Materialista da História da Cultura. Existência Social e Consciência Social”. In: *Cultura, arte e literatura. Textos Escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 113.

⁷⁵ Ibidem, p. 115.

⁷⁶ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 300. [“Bem, mãe, até que a gente não fez tão mal – uma filha dando aulas na escola e um filho na Universidade Estadual.”].

⁷⁷ Ibidem. [“Na minha época, só filho de homem rico ia pra faculdade.”].

Winifred Drew entra no escritório e Bert, funcionário subalterno, se retira. Ela é filha de Williard, caracterizada como uma garota charmosa em seus vinte e poucos anos. O texto da peça nos mostra que a presença de Winifred no escritório ressalta o abismo que existe entre a classe mais baixa, da qual Bert faz parte, e a classe dominante – na qual ela está inserida. Dessa forma, a caracterização de Winifred é focada no aspecto social e não no recorte situacional individual da personagem. Ela está à procura de seu pai para pedir uma doação ao Comitê de Auxílio ao Desemprego. Enquanto espera por Drew, que está em reunião, ela conversa com Ingersoll de maneira bastante descontraída, contando a ele detalhes sobre o seu casamento que se aproxima. Portanto, ao mesmo tempo em que Bert não pode receber um pequeno aumento de salário para poder se casar com Helen, Winifred se casará na Abadia de Westminster (*Westminster Abbey*), uma das mais importantes igrejas da Inglaterra:

*built by Henry III, and in which is the splendid chapel added by Henry VII. [...]. In this venerable church most of the English sovereigns have been crowned, and many of them interred. Besides the numerous monuments of kings, it contains many of statesmen, heroes, poets, and persons distinguished by genius, learning and science.*⁷⁸

A escolha do local do casamento, como trataremos mais detalhadamente no segmento **Caracterização social do espaço: contraste e ironia como recursos épicos**, sugere crítica à vulgaridade da classe mais abastada norte-americana, acostumada à ideia de que o dinheiro compra tudo. Há um elemento *kitsch* nessa escolha do casamento em um templo suntuoso e impregnado de sentido histórico ligado à realeza. É irônico o fato de que o que garante a realização da cerimônia na abadia não é a condição real da família de Drew, mas o poder de seu dinheiro.

⁷⁸ WRIGHT, T. *Comprehensive Dictionary of the World*, Volume 4, Parte 2. New Delhi: Mittal Publications, 1992, p. 616. [“construída por Henry III., e na qual está a esplêndida capela acrescentada por Henry VII [...]. Nesta igreja venerável a maioria dos soberanos ingleses foram coroados, e muitos deles enterrados. Além de muitos monumentos de reis, ela contem muitos de estadistas, heróis, poetas e pessoas que se destacaram por talento, aprendizado ou ciência.”]. (tradução nossa)

A Cena VI apresenta muitas semelhanças com a III e sua função é reforçar as diferenças entre aqueles que ocupam o topo da pirâmide social e aqueles que ocupam a base. Novamente o foco está em Helen e Albert, que estão, dessa vez, em um ambiente privado: o quarto de Albert. Ele mora em uma pensão e seu quarto é descrito como sendo pequeno e mobiliado de maneira simples. Ambos estão na cama desarrumada, vestidos apenas parcialmente e Albert fuma um cigarro. Pela rubrica inicial é possível inferir que fizeram sexo, fato que retoma a discussão da cena III, na qual eles haviam discutido se deveriam fazê-lo.

Ao longo de grande parte da cena vemos o casal trocando carícias e palavras apaixonadas, mas assim como nas cenas anteriores, a crítica social também se faz presente. O casal passa a conversar novamente sobre Drew, que já voltou de Londres após o casamento da filha, e o espectador é informado, por meio do diálogo entre os dois, que o chefe de Albert passara duas semanas na cidade inglesa. Tal fato reforça a falta de unidade temporal da peça, pois um longo período separa a primeira da última cena. Essa conversa entre o casal é mais um exemplo, entre muitos ao longo de toda a peça, de como muitos dos acontecimentos são narrados em vez de encenados. Winifred se casa, mas seu casamento não é mostrado; ele ocorre em outro país, um espaço completamente distinto do espaço da peça. O que vemos são comentários, na cena IV, sobre como será o casamento e outros, na cena VI, sobre o que ocorreu durante essa cerimônia.

A diferença das condições sociais entre o casal Helen e Bert (que tem que se encontrar às escondidas em um quatinho) e Winifred e seu marido é reforçada quando Helen comenta com o namorado sobre uma foto do casamento de Winifred e diz que pessoas importantes, como o Duque de Iorque e a Viscondessa Astor⁷⁹, estavam presentes. Albert afirma que, com o dinheiro que Drew tem, poderia comprar toda a família real se quisesse, e Helen expressa o seu desejo de ser como Winifred e nunca ter que se preocupar com dinheiro. Ela diz: “*It must*

be wonderful to be like that. To be beautiful and to have all those lovely clothes and never have to worry about money.”⁸⁰ No entanto, Helen está no quarto do noivo, preocupada com possíveis comentários sobre sua reputação, principalmente porque ela sabe que, se alguém na escola onde trabalha descobrir o que ela fez, perderá o emprego e que, se resolvesse casar-se, também haveria uma grande possibilidade de ser demitida. Novamente vemos as condições sócio-históricas ditando os rumos do relacionamento do casal apaixonado que, mesmo entre beijos, conversam sobre como a guerra afetou o irmão de Bert, deixando de lado os assuntos amorosos. Os aspectos épicos de composição das personagens tem importância fundamental no sentido de possibilitar ao dramaturgo representar questões sócioeconômicas sob o prisma histórico e coletivo, e que não poderiam ser tratadas dentro de uma estrutura dramática ou convencional de construção.

4. Uso de aspectos épicos na caracterização de aspectos históricos referentes às personagens

As questões de que Rice se ocupa no centro dessa peça relacionam-se à crise do capitalismo nos anos da Depressão. O capitalismo se mostrava em risco naquele momento, e o empenho de Roosevelt, que assumiria o poder em março de 1933 (pouco após a estreia da peça, em janeiro do mesmo ano), seria o de salvá-lo.

Na década de 1920, a prosperidade ocultava sérios problemas, como a grande concentração de renda, baixas taxa de lucros e desemprego, os quais desencadeariam a maior crise do capitalismo. A partir de 1925 a economia dos Estados Unidos da América já apresentava problemas bastante significativos. A produção da indústria e do campo crescia, mas, como consequência da crescente mecanização do trabalho, o poder de compra do norte-

⁷⁹ Figura importante por ter sido a primeira mulher a entrar para a Câmara dos Comuns no Reino Unido.

americano decaía e as taxas de desemprego aumentavam. A recuperação da economia europeia neste momento, que havia sido abalada na Primeira Guerra Mundial, levou a uma queda das exportações dos Estados Unidos, o que, por sua vez, causou uma crise de superprodução. Se até 1930 a ideologia do *American Way of Life* havia mantido a classe proletária relativamente longe da militância, a crise transformou este quadro: as taxas de desemprego dispararam, levando o proletariado a uma maior mobilização e causando preocupação entre os setores burgueses.⁸¹

A situação era crítica, como aponta Oswaldo Coggiola em “À Beira do Abismo”:

Em 1932, estimava-se que um milhão e meio de jovens faziam parte de “bandos de errantes”, sem destino. Na Califórnia, no centro-norte dos EUA e no oeste do Canadá, grandes períodos de seca, invernos rigorosos e pestes agravaram a depressão econômica. Muitos dos jovens das áreas rurais abandonaram suas fazendas e suas famílias, buscando a sorte nas cidades: juntamente com os desempregados urbanos, viajavam de cidade a cidade, “pegando carona” em trens de carga, em busca de emprego.⁸²

Dentro desse contexto, a luta de classes se acirrou e as limitações e pontos de estrangulamento do modelo capitalista chegaram a um nível crítico. Essa foi a matéria social e histórica de que Rice tratou na peça, e ela se mostrava pouco compatível com a forma convencional dramática que predominava na dramaturgia norte-americana. Um ponto interessante a se mencionar é que em 1932, um ano antes da encenação da peça analisada nesse trabalho, Leo Huberman, autor de *História da Riqueza do Homem*, publicou um livro de nome *We, the People*. Huberman foi um importante divulgador do Marxismo nos Estados Unidos, disseminou uma crítica ao capitalismo norte-americano e, em *We, the People*, escreve sobre a história focando na luta de classes de uma forma acessível ao público em geral:

Leo Huberman was instrumental in popularizing Marxist interpretations of political and economic history, disseminating an intelligible Marxist critique of American

⁸⁰ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 330. [“Deve ser maravilhoso ser assim. Ser bonita e ter todas aquelas roupas adoráveis e nunca precisar se preocupar com dinheiro”].

⁸¹ Cf. COGGIOLA, O. L. A. *O Craque de 1929 e a Grande Depressão da Década de 30*. Porto Alegre: Editora Pradense, 2011.

⁸² COGGIOLA, O. L. A. “À beira do abismo”.

http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/a_beira_do_abismo_imprimir.html. Acessado em 28/12/2011.

*capitalism, and making available to Americans an assessment of the progress of the Cuban Revolution. In We, the People, originally published in 1932, Huberman provided a model for "people's history" long before historians and activists of the 1960's rediscovered the idea that history all too typically was written about the ruling classes to the exclusion of oppressed and exploited classes. We, the People was an American history written from the bottom up in class terms with a lively style accessible to the general public.*⁸³

Na peça *We, the People* podemos destacar a constante historicização dos eventos, procedimento épico fundamental. Na peça há, como já mencionamos, personagens que são imigrantes:

Expulsos de seus países pelo crescimento demográfico, modernização agrícola, pobreza e opressão política e religiosa, 25 milhões de imigrantes chegaram aos Estados Unidos, entre 1865 e 1915, um contingente mais de quatro vezes superior aos dos 50 anos anteriores. [...] A maioria dos imigrantes depois de 1900 era jovem e vinda de áreas rurais para trabalhar nas grandes cidades. Muitos viviam em condições precárias, amontoados em apartamentos pequenos em cortiços decadentes no centro da cidade. Doenças fatais, como a febre amarela, e incêndios eram preocupações constantes no ambiente doméstico.⁸⁴

É possível estabelecer uma aproximação entre o italiano Louis Volterra e a professora Helen, já que o começo da cena I deixa claro que nenhuma das personagens está em uma situação financeira confortável. Porém, como já apontamos, o diálogo ressalta as diferenças entre eles. O italiano, além de utilizar o inglês não-padrão e falar com sotaque⁸⁵, também utiliza a palavra em italiano *padrone*, para se referir aos patrões. A linguagem utilizada pela professora Helen é bem diferente, mais próxima do que é considerado o “inglês padrão”.

Volterra foi chamado à escola de seu filho por motivos ainda desconhecidos no início da cena, e é possível perceber que ele não se sente confortável nesse ambiente escolar. Ele é estrangeiro, pobre, está em uma sala repleta de símbolos do americanismo e à espera de uma

⁸³ GORMAN, R. A. *Biographical Dictionary of Marxism*. Westport: Greenwood Press, 1986, p. 141. [“Leo Huberman foi de vital importância para popularizar as interpretações Marxistas da história política e econômica, disseminando uma crítica Marxista ao capitalismo americano de maneira inteligível, e disponibilizando aos americanos uma avaliação da Revolução Cubana. Em *We, the People*, originalmente publicado em 1932, Huberman forneceu um modelo de “história popular” muito antes de historiadores e ativistas dos anos 1960 redescobrirem a ideia de que a história era tipicamente escrita sobre as classes dominantes, excluindo as classes oprimidas e exploradas. *We, the People* foi uma história americana escrita, em termos de classe, de baixo para cima, com um estilo vivaz acessível para o público em geral.”]. (tradução nossa)

⁸⁴ KARNAL, L. [et al.]. op. cit., p. 178.

⁸⁵ As frases aproximam-se da maneira como elas seriam pronunciadas. O autor utiliza, por exemplo, *littla* em vez de *little* e *gooda* em vez de *good*.

figura de autoridade: a professora. O comportamento de Volterra, como vemos nas indicações do autor, aponta para aquilo que Bertolt Brecht se referiu como *gestus* ou “gesto social”. Segundo Brecht, o gesto social “é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade.”⁸⁶

Quando a professora Helen, ao entrar na sala, se apresenta e estende a mão para cumprimentar Louis, ele dá uma risada e faz um gesto depreciatório, dizendo que suas mãos estão sujas. Esse gesto, seguido de sua fala, indica uma espécie de rebaixamento que o italiano faz de si mesmo, como se ele fosse indigno de apertar as mãos de uma professora. Em outros momentos dessa cena é possível encontrar mais exemplos desse “gesto social” que reforça a diferença entre a professora, que tem por uma de suas funções ensinar aos alunos os preceitos do americanismo, e o trabalhador imigrante. Ela pergunta, por exemplo, se ele não gostaria de sentar-se e Louis ri novamente e recusa afirmando que a cadeira é pequena e seria boa para crianças, mas não para ele. Helen, então, sugere que eles podem tentar arrumar uma cadeira maior, mas ele diz que prefere ficar em pé. Em seguida, ele se debruça e olha para os pés da professora. Ela pergunta qual o problema e ele diz reconhecer os sapatos, que teriam sido comprados na Loja de Reparos Acme (*Acme Repair Shop*), local onde ele trabalha. Tal gesto (se debruçar para olhar os sapatos da professora) expressa a condição de trabalhador de Volterra. Segundo Brecht, o próprio gesto de trabalhar seria um “gesto social”. Ele afirma:

[N]em todos os gestos são “gestos sociais”. A atitude de defesa perante uma mosca não é, em si própria, um gesto social; a atitude de defesa perante um cão pode ser um gesto social, se por meio dessa atitude se exprimir, por exemplo, a luta que um homem andrajoso tem de travar com os cães de guarda. [...] O gesto de trabalhar é, sem dúvida, um gesto social, pois a atividade humana orientada no sentido de um domínio sobre a Natureza é uma realidade social, uma realidade do mundo dos homens.⁸⁷

Essa identificação do sapato pelo trabalhador não é um simples olhar, mas o reconhecimento do produto do fruto de seu trabalho. Essa realidade social fica bastante

⁸⁶ “Acerca da Música-gesto”. In: BRECHT. B. op. cit., p. 238.

⁸⁷ Ibidem.

evidente no comportamento de Louis Volterra perante a professora. Ele faz um pequeno relato de sua história como trabalhador da loja, fato que está diretamente ligado ao motivo pelo qual a professora o chamou para conversar. Louis diz:

*Six years now, I'm workin' there. Before that, I got my own shop on North Eleven' Street. I do ever'-thing all myself – wit' my hands. Then padrone comes along. He opens big shop wit' big machinery. Goo' night for me. I can't be my own boss no more. I gotta work for padrone.*⁸⁸

Louis tinha uma pequena loja e a concorrência desleal de empresas maiores e mais equipadas o obriga a fechar seu negócio e virar empregado. Ele deixa de ser dono dos meios de produção e passa a ter seu trabalho apropriado por outro, ou seja, o seu patrão. Como Louis recebe apenas vinte dólares por semana, assim que seu filho fizer quatorze anos, terá que largar os estudos e seguir seus passos e também trabalhar para o *padrone*.

Um outro exemplo desse uso do aspecto épico ocorre na cena V, que se passa na casa da família Collins, Steve, um homem negro que lá trabalha, comenta com Bert que a fábrica de Applegate demitiu mais trabalhadores. A senhora Collins, de postura extremamente conservadora, diz que tem certeza que se Applegate tivesse escolha, ele não demitiria essas pessoas. É necessário apontar que a voz do negro Steve é que faz a crítica às classes dominantes, inclusive ao citar passagens da Bíblia (no que é prontamente criticado tanto pela senhora Collins quanto pelo clérigo, que afirma que até o demônio pode citar a Bíblia). Em muitas de suas falas podemos detectar o uso da ironia como recurso épico de caráter crítico. Ao falar sobre Applegate, Steve afirma:

*Well, I guess he didn't get rich by layin' awake nights, thinkin' about the workin' man . Mr. Williamson, don't the Scripture say somethin' about a rich man not havin' any more chance of gettin' into heaven than a camel through a needle's eye? I saw one of those camels once and it looks to me like a mighty slim chance.*⁸⁹

⁸⁸ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 296. [“Agora faz seis anos que tô trabalhando lá. Antes disso, eu tinha minha própria loja na rua North Eleven. E eu mesmo faço tudo – com minhas mãos. Aí o padrone chega. Ele abre uma loja grande com máquinas grandes. Tchau pra mim. Eu não posso mais ser meu próprio patrão. Eu tenho que ir trabalhar pro padrone.”].

⁸⁹ *Ibidem*, p. 322. [“Bem, eu acho que ele não enriqueceu ficando noites acordado pensando sobre o trabalhador. Senhor Williamson, a Escritura não diz algo sobre um homem rico não ter mais chances de chegar ao paraíso do que um camelo passar por um buraco de agulha? Eu vi um desses camelos uma vez e pra mim parece que a chance é muito pequena”].

A senhora Collins trata Steve como uma pessoa inferior, e todo o olhar crítico do trabalhador negro, que foca na luta de classes, é menosprezado. Através do diálogo entre a senhora Collins, Bert e Williamson é possível notar que a situação dos negros no período é bastante complexa.

Tanto Williamson quanto a senhora Collins afirmam que seus ancestrais tinham algum envolvimento com a luta pela defesa dos negros. Ela diz que seu pai e dois tios lutaram pelo Norte durante a Guerra de Secessão e Williamson afirma que seu avô foi um dos primeiros abolicionistas e amigo muito próximo de William Lloyd Garrison, importante figura histórica que fundou *The Liberator*, principal jornal abolicionista norte-americano. Contudo, é importante ressaltar que as posições apresentadas tanto pelo clérigo quanto pela matriarca são bastante diferentes da apresentada por Garrison, que relaciona sua posição favorável à abolição com a Declaração de Independência dos Estados Unidos, afirmando:

Acredito na parte da Declaração de Independência em que se estabelece, como verdades evidentes por si mesmas, ‘que todos os homens são criados iguais; que são dotados pelo Criador de certos direitos inalienáveis; que entre estes estão a vida, a liberdade e a busca da felicidade’. Logo, sou um abolicionista.⁹⁰

Williamson, apesar de citar Garrison, acredita na clara diferença entre brancos e negros e afirma que os negros estariam tirando os empregos de alguns brancos. Ele diz: *“the Negroes have been slowly filtering in from the South, and in some cases taking away jobs from white men. It’s created a great deal of ill-will, I’m sorry to say.”*⁹¹ Podemos salientar nesse trecho a presença de muitos elementos que remetem ao contexto histórico institucionalizado, aqui utilizados com função altamente irônica. Essas referências históricas coincidem com as dos livros de história ideologizados que louvam a democracia norte-americana e figuram os Estados Unidos como país da igualdade e da oportunidade. A maneira

⁹⁰ GARRISON, W. L. apud DRIVER, S. S. op. cit., pp. 94–95. Trad. Mariluce Pessoa.

⁹¹ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 323. [“os negros têm se infiltrado do Sul e, em alguns casos, tirando o emprego de homens brancos. Isso tem criado bastante hostilidade, sinto dizer.”].

como essas referências, aparentemente convencionais e comuns, são empregadas na peça, reforça o caráter ilusório dessa ideologia.

A senhora Collins apresenta uma posição bastante parecida, afirmando que o negro deveria saber qual é o seu lugar. É importante notar que nessa cena há referências claras sobre a Guerra Civil dos Estados Unidos (1861-1865), também conhecida como Guerra de Secessão. É possível afirmar que esta guerra foi causada principalmente pelas diferenças econômicas entre os estados do Sul e do Norte do país. Enquanto os primeiros, tendo sido colônia de exploração, se baseavam na economia agrícola com mão de obra escrava, os últimos, outrora colônia de povoamento, eram baseados na agricultura de subsistência, vinham desenvolvendo a indústria e contavam com mão de obra livre (assalariada). O conflito de interesses entre o Sul, que desejava manter a mão de obra escrava e o livre-cambismo e o Norte, favorável à libertação dos escravos e ao protecionismo, foi agravado pela eleição de Abraham Lincoln – um republicano, do Norte, que decretou o fim da escravidão – e a saída da Carolina do Sul da União, gerando a guerra que acabou por tornar-se a mais custosa e a que causou o maior número de mortes de americanos na história (mais de 600.000). Com a vitória do Norte, ao fim da guerra, manteve-se a abolição da escravatura e acentuou-se a sua supremacia. Iniciou-se, também, uma política de reconstrução dos devastados estados sulistas e foram criadas leis que estabeleciam a proteção de direitos civis aos escravos libertos. Entretanto, esse não seria o fim da segregação racial no país:

Nos anos de 1890, um novo sistema de subordinação racial nasceu nos Estados Unidos a partir do Sul ex-escravista. Nessa região do país, os negros acabaram perdendo o direito do voto, entre outros conquistados, e foram socialmente segregados. Negros e brancos não podiam mais “se misturar” ou conviver em espaços públicos.⁹²

Além dessa derrota no campo político, a violência (como linchamentos) também era bastante recorrente nos estados do Sul – a Ku Klux Klan surgiu nesse período. Por volta de 1900, ao analisarmos a economia do período, podemos verificar que 90% dos negros do país

estavam no Sul e a maioria era arrendatária de latifundiários brancos. No Norte, as ideias racistas também eram bastante presentes.

Tais fatos históricos são materializados na peça. Ela chama atenção para o fato de que o racismo não era característico apenas das classes dominantes. Em determinado momento, Larry Collins, irmão de Bert, diz que não tem que aguentar nada que venha de um “*nigger*”, termo extremamente ofensivo para se referir a um negro.

Ainda nessa cena, é importante nos determos um pouco mais na personagem Larry, sua esposa Stella e seu filho Donald. Larry combateu na Primeira Guerra Mundial e sofre de choque pós-traumático. A Grande Guerra, como o conflito é conhecido, apesar de ter sido economicamente rentável para os Estados Unidos, afetou a sociedade e seus valores de maneira muito significativa. O próprio Elmer Rice comenta o resultado dessas transformações em sua obra *Teatro Vivo*:

Mais 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.⁹³

Na mesma obra o autor explicita que a participação dos Estados Unidos nessa guerra foi um dos fatores que influenciaram as mudanças no campo cultural de seu país. Ele afirma:

Deu-se então outro e ainda mais forte golpe na autocomplacência dos americanos. O velho conceito do país otimista e pacífico, preocupando-se apenas com seus próprios negócios e cultivando seu próprio jardim, numa terra vasta e rica, bem protegida pela dupla barreira de dois oceanos, foi por terra.⁹⁴

Larry Collins é um exemplo pontual das consequências da guerra na vida de muitos americanos. Após voltar do combate, ele não consegue se livrar da bebida nem trabalhar regularmente, e o governo não providencia nenhum tipo de auxílio, o que dificulta ainda mais

⁹² KARNAL, L. [et al.]. op. cit., p. 181.

⁹³ RICE, E. *Teatro Vivo*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962, p. 152. Trad. Mercedes Zilda Cobas Felgueiras.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 149-150.

as condições financeiras de sua família. Ele afirma que recebeu três medalhas por matar alemães, mas que não é possível se alimentar com uma medalha.

Larry tem quarenta anos, mas aparenta ser mais velho, seu rosto está abatido e tenso (*haggard and tense*), relaciona-se mal com as pessoas, principalmente com Stella, a quem chega até mesmo a agredir fisicamente, e com Donald, grande responsável pela manutenção da fazenda, que se mostra bastante descontente com toda a situação – quer deixar o campo e viver de outra forma. O momento em que Donald entra em cena deixa bem clara a situação de degradação na qual ele se encontra e já, de certa forma, antecipa o futuro trágico do rapaz, que se juntará ao exército e morrerá em combate – ele está vestido com roupas de trabalho sujas e suas mãos e rosto estão borrifados de sangue, pois acaba de matar um porco.

Essa cena é toda permeada por uma atmosfera de tensão, discórdia e incômodo, mas termina com o clérigo fazendo uma oração à mesa, pedindo para que o Senhor auxilie nesse momento de necessidade, ou seja, em vez de focar na discussão política, a busca pela resolução dos problemas é voltada para a religião. Apesar de apenas a senhora Collins se mostrar uma figura bastante ligada à religiosidade, a figura do clérigo materializa esse tipo de pensamento. Mais uma vez, vemos aqui a paralisia e passividade: a espera por uma solução divina e não pela ação que buscaria mudanças.

A questão das condições em que vivem os veteranos da Primeira Guerra é mencionada novamente na cena XVI, que se passa no escritório do senador Gregg. Nessa cena, Helen e Bert procuram o senador para pedir ajuda: Helen quer que seu irmão, que nesse momento se encontra preso por roubar carvão, seja solto, e Bert pede que o senador ajude seu irmão Larry e outros veteranos de guerra. Através da conversa dos dois, vemos que muitos dos participantes das manifestações por melhores condições de vida são veteranos. Essa questão é retomada na cena XVIII que ocorre em uma praça pública. Na caracterização do espaço da cena vemos a presença de um monumento em homenagem aos mortos na Grande Guerra e

uma pequena multidão está reunida em um ato para discutir os problemas da sociedade em que vivem. Entre as pessoas que tomam a voz, está Mike Ramsay, que foi membro da *American Expeditionary Forces* e que faz um resumo sobre como foi sua vida na Guerra as condições em que vive:

*Ladies and gentlemen. Well, I went over there with the A.E.F. They got me in the draft an' I went over there, after training at Camp Lee. I was at Château-Thierry an' I went over the top three times. I got hit here in the arm, see? (He pulls back his sleeve and shows a scar.) Well, I was seven weeks in the base hospital on account o' blood-poisonin' settin' in. Well, I was promoted to corporal an' I was eight months with the Army of Occupation in Germany. Let's see, now. Oh, yeah, then I got the flu an' I had to go to the hospital again. I keep gettin' it pretty near every year. Well, I got my honourable discharge an' was cited twice for bravery in action. Well, I ain't had a job now, for nearly two years. I been arrested three times for vagrancy, but they always let me off on account of my service record. Well, I just got back from Washington. I went there with the B.E.F. thinkin' maybe we could get them Congressmen there to do something for us. Well, I guess you all know what happened to us. (Boos from the crowd.) Yeah, they gave us the bum's rush. So now, I'm back, and geez, I don't know what the hell I'm gonna do now. Well, I guess that's about all I got to say.*⁹⁵

Como é possível perceber, após a Primeira Guerra o veterano se vê sem nenhum tipo de perspectiva de futuro: sua saúde é debilitada, ele não consegue um emprego, é preso diversas vezes por vadiagem e, ao protestar por melhores condições de vida, é tratado como apenas mais um arruaceiro. É interessante apontarmos que em 1932, um ano antes de *We, the People* ser encenada, veteranos norte-americanos marcharam para Washington para reivindicar um bônus prometido pelo governo federal e tiveram suas reivindicações desqualificadas pelo então presidente Herbert Hoover:

Unemployed men who had fought in World War I decided to march on Washington in 1932 to demand the payment of a bonus promised to them by the federal government. The bonus was not to be paid until 1945, but the veterans wanted—and needed—it immediately. They formed what came to be known as the Bonus Army. Starting out on May 11 in Portland, Oregon, the bonus marchers made their way

⁹⁵ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 407. [“ Senhoras e senhores. Bem, eu fui pra lá com a A.E.F.. Eles me pegaram no alistamento e eu fui lá depois de treinar em Camp Lee. Eu estive em Château-Thierry e fui até o topo três vezes. Eu fui atingido aqui no braço, vê? (*Ele ergue sua manga e mostra uma cicatriz.*) Bem, eu fiquei sete semanas no hospital de base por causa de envenenamento no sangue. Bem, eu fui promovido a cabo e fiquei oito meses com o Exército de Ocupação na Alemanha. Vamos ver agora. Ah, sim, então eu peguei gripe e tive que ir pro hospital novamente. Eu continuo pegando quase todo ano. Bem, eu tive minha dispensa honrosa e fui citados duas vezes por bravura em ação. Bem, eu não consigo um emprego há quase dois anos. Eu fui preso três vezes por vadiagem, mas eles sempre me soltam por causa do meu histórico. Bem, eu acabei de voltar de Washington. Eu estive lá com o B.E.F. imaginando que talvez a gente conseguisse que os congressistas fizessem algo por nós. Bem, acho que todos vocês sabem o que aconteceu com a gente (*Vaias da multidão.*) Sim, eles botaram a gente pra correr. Então agora eu estou de volta e, Jesus, eu não sei o que diabos vou fazer agora. Bem, isso é tudo que eu queria dizer.”].

*across the country by rail. They arrived in Washington, D.C., eighteen days later. Other jobless men soon joined the group, many with their families. By mid-June, about 20.000 veterans camped at the outskirts of Washington. President Hoover refused to meet with the bonus marchers or discuss their demands. He regarded them as hoodlums and political radicals intent on bringing about a revolution. In July, Hoover ordered the U.S. Army to break up the group.*⁹⁶

Na cena VII podemos observar novamente o recurso da narração em vez da encenação de eventos. Para que o espectador saiba o que ocorre na vida de Allen, irmão de Helen, a professora recebe uma carta, enviada pelo rapaz para sua irmã. Através dessa carta, lida por Helen e interrompida algumas vezes por comentários e perguntas da mãe, fica-se sabendo que o garoto já está na universidade, tirando boas notas, foi nomeado para fazer parte do quadro editorial do *The Sentinel*, jornal universitário, e conheceu a garota Mary Klobutsko, de dezesseis anos.

Após a leitura, a atmosfera de alegria começa a se modificar. Helen conversa com sua mãe e conta que tem se encontrado com Bert em seu quarto, a senhora Davis se mostra bastante transtornada com a situação e começa a chorar. Sua filha tenta convencê-la de que não acha que está fazendo algo errado, afinal ela e Bert se amam. Logo em seguida Davis chega em casa, sua esposa se retira para a cozinha e Helen começa a conversar com o pai sobre o cheque que recebeu. Nesse diálogo é possível perceber um grande tom de pessimismo nas palavras do trabalhador – aquela satisfação com as condições apresentadas no início da peça vai desaparecendo e dando lugar ao descontentamento:

HELEN (seating herself at the table): Well, father, I've got some grand news! They gave us three months' salary.

⁹⁶ RUGGIERO, A. *American Voices from the Great Depression*. Tarrytown: Marshall Cavendish, 2005, pp. 20-21. [“Homens desempregados que haviam lutado na Primeira Guerra Mundial decidiram marchar para Washington em 1932 para requerer o pagamento de um bônus prometido a eles pelo governo federal. O bônus não foi pago até 1945, mas os veteranos queriam—e precisavam— dele imediatamente. Eles formaram aquilo que ficou conhecido como o Bonus Army. Iniciando em 11 de maio em Portland, Oregon, os marchadores cruzaram o país de trem. Eles chegaram em Washington, D.C. dezoito dias depois. Outros desempregados logo se juntaram ao grupo, muitos com suas famílias. Por volta do meio de junho, cerca de 20.000 veteranos acamparam nos arredores de Washington. O Presidente Hoover se recusou a encontrar os marchadores do bônus ou discutir suas reivindicações. Ele os considerou arruaceiros e radicais políticos que pretendiam fazer a revolução. Em julho, Hoover ordenou que o Exército norte-americano dissolvesse o grupo.”]. (tradução nossa)

DAVIS: They did? Well, that's somethin' to be thankful for. We'll sure be needin' it now.

HELEN: Why, father! Has anything happened?

DAVIS: Just another ten per cent cut in our pay, that's all.

HELEN: Oh, father!

DAVIS: An' there's nothin' to do but take it an' keep mum. Yes, an' be thankful besides for not gettin' canned, I suppose.

HELEN: Oh, it's just awful. And I was feeling so good about getting that salary cheque.

DAVIS: It just don't seem to be any use. You work an' work, an' just when you think you're gettin' somewhere an' have got yourself a home an' a little put by for your old age, they come an' take it all away from you.⁹⁷

Como é possível perceber, Davis apresenta uma postura mais crítica do que explicitado no início da peça. Além do novo corte no salário, o trabalhador, que nesse momento ainda não havia sido demitido, comenta que está pensando em fazer com que o filho largue os estudos e Helen não aceita, sugerindo que o pai se desfaça do carro para aliviar a situação. Outra ideia apresentada é a de alugar o quarto do filho enquanto este está na universidade, ou seja, a família vai tendo que abrir mão de certos direitos para poder sobreviver à crise. Nesse momento da peça, apesar dessa gradual deterioração da qualidade de vida, Helen e Davis ainda tentam “aliviar” a situação e se mostram conformados, pois existem pessoas em condições piores que as deles e, pelo menos, ainda estão empregados.

Na cena X, como já apontado, Allen discute com colegas do conselho editorial a posição que o jornal da universidade terá em relação ao treinamento militar compulsório. As motivações e opiniões das personagens divergem bastante (como apontamos, Allen e Mary Klobutsko são os maiores defensores da oposição do jornal a esse tipo de treinamento) chegando até a serem cômicas. Schwarz, por exemplo, diz que é contra o treinamento principalmente por não gostar de acordar cedo. Já Brookwood apresenta uma postura sexista ao dizer que a guerra não afeta muito às mulheres, afirmação que incomoda bastante Mary.

⁹⁷ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 338. [“HELEN (sentando-se à mesa): Bem, pai, eu tenho ótimas notícias! Eles nos pagaram três meses de salário./DAVIS: Pagaram? Bem, é algo para se agradecer. Nós certamente precisaremos agora./HELEN: Por que, pai? Aconteceu alguma coisa?/DAVIS: Só mais dez por cento de corte em nosso pagamento, só isso./HELEN: Oh, pai!/DAVIS: E não há nada a fazer a não ser aceitar e ficar quieto. Sim, e além do mais ficar agradecido por não ser despedido, eu suponho./HELEN: Oh, isso é terrível. E eu estava me sentindo tão bem sobre receber o cheque do salário./DAVIS: Parece que não serve para nada. Você trabalha e trabalha e bem, quando você acha que vai chegar em algum lugar e ter uma casa e umas economias para a velhice, eles vêm e tiram tudo de você. ”].

Entre os que discordam, Daisy pouco se manifesta, mas Peter Hines se mostra bastante incomodado com a situação. Ele afirma, por exemplo, que o jornal serve para reportar as atividades da universidade e não se posicionar criticamente em relação às decisões tomadas pelos administradores. Ele também se mostra favorável em relação ao treinamento de guerra afirmando que o país precisa estar preparado, caso a guerra aconteça (fala ironizada por Mary que diz que os turcos podem estar mandando encouraçados para o rio Mississippi). Quando, através de votação, decide-se que o jornal realmente se posicionará editorialmente contra o treinamento militar compulsório, Hines toma a decisão de deixar o conselho editorial. Sloane incentiva os alunos a seguirem suas convicções, afirmando que protestar não é fútil e que o progresso vem através de mudanças.

É importante ressaltar que aqui nesse contexto pós-Primeira Guerra Mundial e pós-Revolução Russa – no qual também ocorriam revoltas políticas em outros países da Europa, como a Revolução Espartaquista na Alemanha (1918-1919) – havia um grande medo por parte de muitos americanos de que essa tendência pudesse atingir os Estados Unidos e levar o país a uma revolta proletária. Isso influenciou na relação de muitos americanos com estrangeiros. Rice faz uma observação sobre esse ponto em sua autobiografia *Minority Report* e, para ilustrá-la, cita uma passagem de *Only Yesterday: An Informal History of the 1920s*, livro de 1931 do historiador Frederick Lewis Allen:

*The American businessman... had come out of the war with his fighting blood up, ready to lick the next thing that stood in his way.... He had come to distrust anything and everything that was foreign and this radicalism he saw as the spawn of longhaired Slavs and unwashed East Side Jews.... He was quite ready to believe that a struggle of American workingmen for better wages was the beginning of an armed revolution directed by Lenin and Trotsky, and that behind every innocent professor that taught that there were arguments for as well as against socialism there was a bearded rascal from eastern Europe with a money bag in one hand and a smoking bomb in the other.*⁹⁸

⁹⁸ ALLEN, F. L. apud RICE, E. *Minority Report*. op. cit., pp. 167-168. [“O homem de negócios americano.... saiu da guerra com seu espírito de batalha desperto, pronto para arrasar o que entrasse em seu caminho.... Ele passou a desconfiar de toda e qualquer coisa que fosse estrangeira e ele via esse radicalismo como produto de eslavos cabeludos e judeus sujos do East Side.... Ele estava pronto para acreditar que uma luta de trabalhadores americanos por melhores salários era o começo de uma revolução armada dirigida por Lênin e Trotsky, e que por trás de cada inocente professor universitário que ensinava que haviam argumentos tanto a favor quanto contra o

É necessário ressaltarmos que:

Em 1800, os Estados Unidos eram um aglomerado de pequenos estados isolados na situação de país independente na América [...]. Em 1900, tendo atravessado uma devastadora Guerra Civil, o país era uma potência imperialista que se preparava para assumir o posto de maior parque industrial do planeta.⁹⁹

Apresentando esse grande crescimento econômico, o país dependia de mão de obra barata, que foi em grande parte abastecida pelos movimentos migratórios do mundo no fim do século XIX. Dessa maneira compreendemos a presença na peça de figuras de origem estrangeira como Louis Volterra e Mary Klobutsko.

5. Representação de questões sociopolíticas contemporâneas

A análise de *We, the People* deixa claro que nessa peça existe um estabelecimento de uma leitura crítica do período histórico e do contexto em que a peça foi produzida. Isso se dá através de uma rede de referências críticas ao pensamento institucionalizado pelo estado e pelo poder estabelecido (dentro da família, escola, religião e o sistema representativo) – importante recurso épico, pois a utilização dessas referências (de princípios de americanismo, por exemplo) apoia-se no uso da ironia, suscitando assim um olhar crítico por parte do leitor e do espectador.

Na segunda cena, por exemplo, William Davis se mostra bastante orgulhoso com a situação na qual se encontra. Ele tem seu emprego, sua filha é professora e seu filho acaba de passar no exame de admissão para a universidade, o que, segundo ele, era restrito, no passado, apenas aos filhos de homens ricos e não aos membros da classe trabalhadora. Nessa mesma cena vemos uma conversa entre ele e sua filha, na qual ela comenta a situação do italiano Tony Volterra. Através dessa conversa, fica claro que, assim como Helen, Davis abraça os

socialismo, havia um barbudo malandro do leste europeu com um saco de dinheiro em uma mão e uma bomba acesa na outra.”]. (tradução nossa)

⁹⁹ KARNAL, L. [et al.]. op. cit., p. 170.

princípios do americanismo e apoia vigorosamente o governo sem fazer uma crítica ao mesmo. Nenhum dos dois desconhece a situação complexa em que o país se encontra, Davis conta a ela que mais homens foram demitidos na fábrica onde trabalha e Helen relata que não está recebendo seu salário. Mesmo assim, continuam reprovando as críticas ao governo. Por outro lado, o jovem Allen mostra uma postura bastante diversa. Ele demonstra apoio aos trabalhadores insatisfeitos e se mostra bastante crítico com relação à distribuição de renda. Ele questiona por quais motivos poucas pessoas têm todo o dinheiro enquanto o resto nada tem. Seu pai não concorda com seus questionamentos e responde:

*What have you got to kick about, I'd like to know. Ain't you goin' to college an' study to be an engineer? An' didn't Helen go through Normal School an' get a job teachin'? That ain't so bad for the children of a workin' man, is it? We own our own home an' we got a car an' a radio an' money in the bank. So where's is the kick?*¹⁰⁰

Como é possível perceber, o contentamento de William e sua filha com relação ao governo está intimamente ligado ao fato de possuírem bens de consumo e capital. Ele menciona que a família tem dinheiro no banco, uma casa, um carro e um rádio e está feliz com o que conseguiu como indivíduo e, por esse motivo, não vê razões para criticar, mesmo sabendo que muitos não possuem o mesmo que ele. Esta passagem evidencia o fato de Rice não idealizar a classe trabalhadora, e de direcionar para ela parte importante do foco crítico da peça. William, inclusive, apoia o grande investimento que o país faz em navios de guerra enquanto grande parte da população não tem o que comer (ele afirma que o país precisa se proteger). Allen, por outro lado, não só critica a guerra como, também, diz que não lutaria em uma. William Davis diz: “*We gotta have protection, don't we? Do you want Japan or some*

¹⁰⁰ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 302. [“O que você tem para reclamar, eu gostaria de saber. Você não vai pra universidade e estudar para ser um engenheiro? E a Helen não cursou a Escola Normal e arranhou um emprego ensinando? Não é tão mal para os filhos de um trabalhador, é? Nós temos nossa própria casa e nós temos um carro e um rádio e dinheiro no banco. Então qual é a reclamação?”].

other country to come in here an' wipe us up?"¹⁰¹, analisando suas palavras, é possível notar que Davis está corroborando, implicitamente, a existência de um coletivo ("we" – "nós") no qual a nação está representada e essa é exatamente a ideologia que condiz com o discurso oficial do Estado norte-americano. Por outro lado, Allen afirma: "*Well, they'll never get me to go to war, I'll tell you that.*"¹⁰², deixando claro que ele tem presente a materialidade social do país e de suas classes exploradas, às quais havia feito referência em uma fala um pouco anterior: "*But what about all the ones that haven't got homes or cars or even Jobs?*"¹⁰³. Allen deixa clara a ideia de que a imagem de "união" é falaciosa, e que ela resguarda em seu bojo os interesses das cúpulas econômicas e políticas, para as quais a guerra é um negócio lucrativo decidido apenas enquanto tal, e não à luz das necessidades das classes trabalhadoras, que dão seu "sangue, suor e lágrimas" pela guerra, seja no plano doméstico, seja no campo da batalha.

As convenções da sociedade puritana norte-americana ficam claras na cena III no momento em que percebemos que o casal Helen e Bert deseja ter relações sexuais, mas discute se deve ou não fazer isso – Helen parece ser quem está mais presa às convenções e diz que tem medo que descubram. Ela, inclusive, sente vergonha de ser beijada em público pelo namorado. Como apontamos, quando a mãe de Helen descobre que sua filha tem se encontrado sozinha com o namorado, ela chega a chorar. Essas convenções, na peça, estão tendo que ser enfrentadas de forma diferenciada em decorrência da situação econômica de Bert e Helen. É a realidade material que determina o comportamento deles, deixando mais uma vez claro o tratamento épico que Rice dá aos conteúdos dramaturgicos tratados.

Na cena IV, Winifred pede ao seu pai que lhe dê uma contribuição para o fundo de auxílio aos desempregados, e ele afirma que já deu ao prefeito um cheque de cinquenta mil. Aqui já é possível notar a relação entre os negócios e a política, que será mais explorada nas

¹⁰¹ Ibidem, pp. 302-303. ["Nós precisamos nos proteger, não? Você quer que o Japão ou algum outro país entre aqui e nos aniquile?"].

¹⁰² Ibidem, p. 303. ["Bem, eles nunca vão me levar para a guerra, te digo isso."].

¹⁰³ Ibidem, p. 302. ["Mas e aqueles todos que não têm casas, carros ou mesmo empregos?"].

próximas cenas. Winifred afirma que essa contribuição de seu pai não a ajudaria a bater sua cota de arrecadações, ou seja, essa aparente filantropia é motivada por interesses políticos. Drew, então, solicita que Ingersoll providencie essa doação, e a cena termina com ele ligando para Albert Collins, no departamento de contabilidade, para tratar da liberação da verba. Ou seja, em meio à crise, não é possível fornecer a Bert um pequeno aumento de salário, mas é possível organizar casamentos suntuosos e fazer doações com intuito de participar de jogos políticos. Mais uma vez, nesta cena, Rice emprega a técnica do contraste, expondo a demanda de Winifred de modo a enfatizar a discrepância que se apresenta entre algo que para ela tem caráter meramente competitivo, e a demanda de Albert Collins, determinada pela necessidade de subsistência. É interessante apontarmos que na peça *Waiting For Lefty* (1935), de Clifford Odets há uma cena chamada “*The Young Hack and his Girl*” na qual esse mesmo problema é tratado: o casal Sid e Florence não pode casar-se, pois suas condições financeiras não permitem. A mãe de Florence está doente, precisa de cuidados e Sid trabalha como taxista, recebendo um baixo salário. A impossibilidade do casamento, assunto tratado dramaturgicamente tanto por Rice quanto por Odets, fica clara no seguinte diálogo entre Florence e seu irmão Irv, no qual os dois discutem o relacionamento da garota com Sid:

IRV: If you thought more about Mom it would be better.

FLOR: Don't I take care of her every night when I come home? Don't I cook supper and iron your shirts and...you give me a pain in the neck, too. Don't try to shut me up! I bring a few dollars in the house, too. Don't you see I want something else out of life. Sure, I want romance, love, babies. I want everything in life I can get.

[...]

IRV: I'll talk that way to your boy friend too, and it won't be with words! Florrie, if you had a pair of eyes you'd see it's for your own good we're talking. This ain't no time to get married. Maybe later –

FLOR: “Maybe Later” never comes for me though. Why don't we send Mom to a hospital? She can die in peace there instead of looking at the clock on the mantelpiece all day.

IRV: That needs money. Which we don't have!

*FLOR: Money, Money, Money!*¹⁰⁴

¹⁰⁴ ODETS, C. "Waiting for Lefty". In: *Waiting for Lefty and Other Plays*. New York: Grove Press, 1993, p. 18. [“IRV: Se você pensasse mais na mãe, seria melhor./FLOR: Eu não cuido dela toda noite quando chego em casa? Eu não faço a ceia e passo suas camisas e... você me traz chateação, também. Não tente me calar! Eu trago alguns dólares pra casa também. Você não vê que eu quero algo mais da vida. Claro, eu quero romance, amor, bebês. Eu quero tudo que a vida oferece./.../IRV: Eu vou falar desse jeito com seu namorado também, e não será com palavras! Florrie, se você tivesse um par de olhos, veria que é pro seu próprio bem que a gente está conversando. Não é hora pra casamento. Talvez mais tarde–/FLOR: Mas “talvez mais tarde” nunca chega pra

Na cena VIII vemos novamente a figura do negro Steve, que fala sobre um livro que está lendo: *A Modern Utopia (Uma Utopia Moderna)* de H.G. Wells. Tal fato pode causar um certo estranhamento ao espectador, afinal, além de ser negro em uma sociedade repleta de preconceito, ele trabalha para uma família que está quase na miséria, portanto, suas condições de vida são muito árduas. É interessante apontar que, em sua autobiografia *Minority Report*, Elmer Rice afirma que se tornou uma pessoa de esquerda na adolescência, principalmente pela leitura dos escritos de Bernard Shaw e H. G. Wells. Como já mencionamos, Rice afirma que o seu socialismo sempre foi utópico, em sua juventude leu muita literatura utópica e cita alguns exemplos desse tipo de obra como *Utopia* de Thomas Morus, *Nova Atlântida* de Francis Bacon e *Uma Utopia Moderna*, que Steve lê. Rice, então, tenta achar algo em comum entre esse tipo de obra: “*It would be hard to find a common denominator for this miscellany, except that all spring from the premise that the existing order of things does not express the best that mankind is capable of.*”¹⁰⁵

O livro que a personagem carrega reforça sua característica de crítica já apresentada anteriormente, apontando para um desejo de mudanças. Essa sua característica é ainda mais enfatizada no momento em que Donald, depois de se certificar que seu pai não está em casa, entra em cena dizendo que está cansado de apanhar e ser xingado por ele, e que se alistou no Corpo de Fuzileiros Navais. Entre as “vantagens” de ter se alistado, Donald, que parece ter decorado o discurso de persuasão dos militares, afirma que eles até mesmo deixam você escolher para onde quer ir – ele teria escolhido o Haiti. É importante fazer uma observação sobre a intervenção dos Estados Unidos em países estrangeiros nesse contexto:

Entre 1900 e 1920, os EUA intervieram nos assuntos internos de pelo menos seis países do Hemisfério. Sob William Howard Taft (1909-1913), sucessor de Roosevelt, o intervencionismo norte-americano assumiu uma conotação claramente

mim. Por que razão não mandamos a mãe pra um hospital? Ela pode morrer em paz lá ao invés de olhar o dia todo para o relógio no consolo da lareira./IRV: Pra isso é necessário dinheiro. Que a gente não tem!/FLOR: Dinheiro, Dinheiro, Dinheiro!”. (tradução nossa)

¹⁰⁵ RICE, E. *Minority Report*. op. cit., p. 138. [“Seria difícil encontrar um denominador comum para essa miscelânea, exceto que todos surgem da premissa que a ordem existente das coisas não expressa o melhor de que a humanidade é capaz.”]. (tradução nossa)

econômica, ao passo que mais tarde, sob Woodrow Wilson (1913-1921), adquiriu a forma de “imperialismo missionário”: os norte-americanos se reservavam do direito de “esclarecer e elevar povos”, pela força, se necessário. O presidente Wilson fazia discursos anticolonialistas e, apesar disto, interveio em Cuba, estabeleceu protetorados norte-americanos no Haiti e na República Dominicana e ainda apoiou uma ditadura na Nicarágua.¹⁰⁶

A ocupação do Haiti, iniciada em 1915 e finalizada só em 1934 insere-se nesse período de “imperialismo missionário”. É importante afirmar que essa autoimagem de superioridade norte-americana, já expressa na ideia de Destino Manifesto, é totalmente interiorizada por personagens como a senhora Collins, por exemplo. É possível ressaltar uma sequência de falas em que, assim que Donald afirma que partirá para o Haiti, Steve pergunta o motivo. Temos, então, a visão de diferentes personagens sobre a ocupação:

STEVE: Haiti? What you want to go to Haiti for?

DONALD: Why not? It's a mighty fine place, judgin' from what they told me. There's high mountains down there, an' palm-trees all around. An' you go swimmin' in the ocean. An' it never gets cold, not even in the middle of the winter.

STEVE: Uh-huh. An' white soldiers shootin' up coloured folks in their own country; white soldiers campin' right out in the President's door-yard. Why can't white man stay home in his own country? Why can't he give the black man a chance in his own country?

MRS. COLLINS: Be quiet, Steve. And don't interfere in things that are none of your business.

STEVE: Excuse me, Mrs. Collins, but I guess it's everybody's business when a lot o' white folks that haven't been asked come plantin' themselves in the coloured man's country an' treatin' him like he didn't belong there.

MRS. COLLINS: I guess if the coloured people down there behaved the way they should, there wouldn't be any need for us to send our soldiers down.

BERT: We've got a lot of money invested down there. I remember, three or four years ago, our house floated a big bond issue for the Republic of Haiti. We've got to protect our interests down there.

*STEVE: Sure, that's it. Shoot up the black man so Uncle Sam can get his blood-money.*¹⁰⁷

¹⁰⁶ KARNAL, L. [et al.]. op. cit., p. 169.

¹⁰⁷ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 348. [“STEVE: Haiti? Pra quê que você quer ir pro Haiti?/DONALD: Por que não? É um lugar muito legal, pelo que me disseram. Há montanhas altas lá embaixo, e palmeiras por toda a parte. E você nada no oceano. E nunca fica frio, nem no meio do inverno./STEVE: Uh-huh. E soldados brancos atirando em pessoas de cor em seu próprio país; soldados brancos acampando na frente da porta do presidente. Por que o branco não pode ficar em casa em seu próprio país? Por que ele não pode dar uma chance ao negro em seu próprio país?/SENHORA COLLINS: Fique quieto, Steve. E não se meta em coisas que não são da sua conta./STEVE: Desculpa, senhora Collins, mas eu acho que é da conta de todo mundo quando um monte de gente branca que não foi chamada vai ficar plantada no país do homem de cor e trata ele como se ele não pertencesse àquele lugar./SENHORA COLLINS: Eu acho que se as pessoas de cor lá embaixo se comportassem como devem, não haveria nenhuma necessidade da gente mandar nossos soldados pra lá./BERT: Nós temos muito dinheiro investido lá embaixo. Eu me lembro, três ou quatro anos atrás, nosso estabelecimento movimentou uma emissão de título para a República do Haiti. Nós temos que

Ao observar a fala de Donald, é possível perceber que o que ele sabe sobre o Haiti lhe foi contado pelos militares. Quando ele fala sobre como é o país, é possível associar a sua descrição com a de uma colônia de férias em um país tropical: ele menciona ser “um lugar muito legal”, as montanhas, as palmeiras, o clima agradável, a possibilidade de nadar no oceano. Mas nada sobre a ação militar propriamente dita – é possível que ele pouco ou nada saiba a esse respeito – e o rapaz parece não relacionar as consequências da experiência de seu pai na guerra com o que pode acontecer com ele no Haiti.

A ideia de “imperialismo missionário” está bastante clara na fala da senhora Collins, os Estados Unidos precisam ensinar o povo do Haiti a se comportar, por isso os soldados seriam enviados para lá. Ela não foca nos interesses econômicos dos Estados Unidos pelo Haiti (e é possível que ela nem saiba). Cabe aqui apontar alguns dados sobre a invasão do Haiti pelos Estados Unidos:

*After the demise of President Guillaume Sam, American troops invaded Haiti and started an occupation to prevent Rosalvo Bobo, an anti-American but popular Haitian leader, from taking power.
[...] On June 12, 1918, the American forces secured the ratification of a constitution written by then Assistant Secretary of the Navy Franklin D. Roosevelt. This new constitution reversed all previous barriers to the penetration of foreign capital. It revoked the clause of prohibition of foreign land ownership that had been present in the previous 18 Haitian constitutions.
The occupying force instituted a system of strict financial control, and American firms came to dominate the Haitian economy.¹⁰⁸*

Como é possível perceber, a ocupação norte-americana abriu as portas para o capital estrangeiro no Haiti de maneira expressiva. É importante ressaltar a posição de Albert, que, trabalhando em um banco, sabe que grandes investimentos são feitos naquele país e também defende a postura de intervenção por parte dos Estados Unidos. Mesmo presenciando uma

proteger nossos interesses lá./STEVE: Claro, é isso aí. Atire no homem negro para que o Tio Sam possa ter seu maldito dinheiro.”].

¹⁰⁸ COUPEAU, S. *The History of Haiti*. Westport: Greenwood Press, 2008, pp. 71-72. [“Depois da morte do presidente Guillaume Sam, as tropas americanas invadiram o Haiti e começaram uma ocupação para impedir que Rosalvo Bobo, um líder haitiano anti-americano mas popular, tomasse o poder. [...] Em 12 de junho de 1918, as forças americanas asseguraram a ratificação de uma constituição escrita pelo então Secretário Assistente da Marinha Franklin D. Roosevelt. Essa nova constituição reverteu todas as barreiras anteriores contra a penetração de capital estrangeiro. Ela revogou a cláusula que proibia a posse de terras por estrangeiros que estava presente

progressiva piora nas condições de vida de sua família, ele continua a propagar o discurso patriótico de defesa de interesses americanos sem conseguir fazer uma leitura crítica da situação. Novamente, a voz crítica mais forte presente em cena é a do negro Steve, que leva em consideração não só a luta de classes, mas também a questão racial – voz constantemente abafada por comentários rudes por parte das outras personagens, como a senhora Collins, que afirma não aceitar comentários desleais em sua casa. Na última fala da cena ela reforça seu discurso patriótico se dizendo “filha da Revolução Americana”, afirmando que seu país sempre vem em primeiro lugar e retomando o que já havia dito na cena V sobre seu pai ter lutado pelo Norte. Ela ainda acrescenta que “deu” seu filho Larry para a Grande Guerra (Primeira Guerra Mundial) pela causa da liberdade e agora seria a vez de Donald. Portanto, chorar por isso seria apenas um momento de fraqueza. Ressaltamos que ela faz esse discurso mesmo após Larry ter, nessa mesma cena, apresentado seu ponto de vista (nada idealizado) sobre a guerra, baseado em sua experiência como combatente. Ele diz:

*I was good enough for the trenches, wasn't I? I was good enough for the rats and the cooties and the latrines. I was good enough to kill Germans and cough up gas and my goddamn lungs along with it. But that's all over. The war's over. And they're through with me: my wife and my son and Uncle Sam.*¹⁰⁹

Podemos apontar aqui que a figura do Tio Sam, espécie de personificação dos Estados Unidos, aparece tanto no discurso de Steve quanto de Larry como elemento de crítica e não de defesa dos símbolos nacionais. Isto, como já mencionado, é um importante recurso épico.

Focando novamente na cena IX, Fred Whipple afirma que os estrangeiros deveriam ser expulsos do país (assim como foi Volterra). Nesse momento tanto Helen quanto Davis apresentam um discurso que, de certa forma, defende os estrangeiros. Apesar de esse discurso ser, de certa maneira, uma crítica ao governo, notamos que Davis ainda tenta minimizar ao

nas 18 constituições haitianas anteriores. A força de ocupação instituiu um sistema de controle financeiro rigoroso e empresas americanas vieram a dominar a economia haitiana.”]. (tradução nossa)

¹⁰⁹ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 345 [“[...] Eu era bom o bastante para as trincheiras, não era? Eu era bom o bastante para os ratos e os piolhos e as latrinas. Eu era bom o

máximo sua crítica – mostrando novamente como seu pensamento é formatado de acordo com a ideologia dominante:

DAVIS: Well, I'm not sayin' a feller should go around talkin' against the government, 'specially if he's a foreigner. But that's no reason for breakin' up a man's home an' takin' him away from his family.

*HELEN: We were all foreigners originally. Everybody in the United States is descended from people who came from other countries.*¹¹⁰

É importante enfatizar aqui que esse discurso em defesa dos estrangeiros não é surpreendente, afinal, a própria senhora Davis tem origem estrangeira. Whipple continua seu discurso preconceituoso falando, até mesmo, em matar estrangeiros. Quando este sai, Davis diz a sua filha que vai pedir que o homem se mude de sua casa, e ela prontamente pede que o pai não faça isso. Helen revela, então, que o banco onde as economias da família estavam fechou, agravando ainda mais os problemas financeiros. Dessa maneira eles precisam aguentar essa situação na qual a presença de Whipple é, de certa forma, imposta em seu lar.

Voltando o foco para a caracterização da senhora Collins ao longo da peça, temos mais uma confirmação de que Rice não pretende idealizar as classes mais baixas. O autor apresenta diversas características para que o espectador analise o que vê em cena e tire suas próprias conclusões. Assim como o senhor Davis e Helen, ela não acha correto falar mal do governo e, além do mais, acredita que grande parte dos problemas do país pode ser resolvido tendo a religião como base. Ela também demonstra bastante preconceito com relação aos estrangeiros e faz um diagnóstico simplista e preconceituoso da situação difícil em que se encontra – é mostrado que não compensa mais aos fazendeiros vender seus produtos e eles acabam focando na produção para subsistência. Ressaltamos aqui que a economia agrícola norte-americana se encontrava em uma situação bastante difícil:

bastante para matar alemães, tossir gás e meus malditos pulmões junto. Mas tudo isso acabou. A guerra acabou. E eles acabaram comigo: minha esposa, meu filho e o Tio Sam.”].

¹¹⁰ Ibidem, p. 353. [“DAVIS: Bem, eu não estou dizendo que a pessoa deva sair por aí falando mal do governo, principalmente se ele for estrangeiro. Mas não há razão para destruir o lar de um homem e tirá-lo de sua família./HELEN: Nós éramos todos estrangeiros, originalmente. Todo mundo nos Estados Unidos descende de pessoas que vieram de outro país.”].

Nas décadas seguintes à Guerra Civil, a economia agrícola e artesanal foi substituída pelo mundo industrial do carvão, aço e vapor. Pequenas firmas individuais e familiares foram superadas por grandes complexos industriais, que aproveitaram da ampla disponibilidade de matérias-primas, mão-de-obra extensiva e barata, inovação tecnológica, um crescente mercado de consumo e políticas estatais favoráveis para transformar os Estados Unidos, de longe, na maior nação industrial no mundo na virada do século XX.¹¹¹

Apesar de o intenso fluxo migratório ter diminuído significativamente após a Primeira Guerra Mundial, a senhora Collins também detecta esta abundância de estrangeiros em seu país. Grande parte desses imigrantes trabalhava nas indústrias, que são as grandes responsáveis pela substituição da economia agrícola e artesanal, mas em vez de culpar o governo ou os donos das indústrias, ela ataca a classe mais baixa (a maioria do operariado era composta por negros, mulheres e imigrantes). Como vimos, ela até mesmo defende Applegate, dono de fábrica com quem Drew falava ao telefone na cena IV.

Como é possível perceber, o foco da peça está em como o impacto social da Depressão atinge as personagens das classes proletárias de maneira brutal. Esse cenário bastante conturbado assolava o país naquele momento. Segundo estatísticas, no inverno de 1932:

Os desempregados, os falidos de todos os setores aglomeravam-se em favelas chamadas “Hooverilles”, nos limites das cidades, de um extremo a outro do país; centenas de milhares de desempregados percorriam as estradas da nação, a pé ou em carroças, numa inútil procura de emprego. Havia fome, e o índice de subalimentação, entre os pacientes admitidos em certos centros sanitários da comunidade, em Nova York e Filadélfia, aumentou 60%. Fome e subalimentação não se confinaram às grandes cidades, pois um apanhador de algodão, a cinco centavos, significava um regime dietético de carne de porco salgada e milho cozido, em rações minguadas, para os negros e brancos pobres do Sul.¹¹²

Como indicamos, na cena XI Davis se apresenta bastante conformado após ser demitido e isenta seu patrão da culpa por sua demissão, afinal, essa são as condições do país. Já Allen demonstra bastante indignação com relação a essa situação de tremenda desigualdade:

ALLEN: Well, God, I'll take anything, as long as it's work. But there isn't any work. I see lots of people riding around in limousines, girls going around in fur coats and

¹¹¹ KARNAL, L. [et al.]. op.cit., p. 176.

¹¹² LINK, A. S. *História Moderna dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Zahar Editôres, 1965, p. 615. Trad. Waltensir Dutra e outros.

women wearing diamonds, having dinner in the big hotels. But try to get somebody to give you a chance to earn ten dollars a week.

DAVIS: What's the use of talkin' against the rich? That don't do you any good.

HELEN: Well, it does seem a shame that some should have so much more than they need and that others should have to struggle so, just to get enough to eat.

MRS. DAVIS: Ach, it was always that way – ever since I can remember.

*ALLEN: But that doesn't mean it's always got to be that way.*¹¹³

O rapaz, indignado com a situação de fome que assola milhões de pessoas por todo o país, afirma categoricamente que não passará fome enquanto puder lutar por isso. No final da cena vemos o foco novamente voltado para a situação do casal Bert e Helen. Helen, pressionada por ameaças conservadoras – como os comentários de Fred Whipple e da senhora Price, dona do quarto onde Bert mora, que sugere que ele vá ir embora por causa dos encontros do casal – decide que eles precisam parar de se encontrar. Dessa maneira, ela submete-se, mais uma vez, às pressões externas. Rice ressalta, por meio desta cena e de seu desfecho, o fato de o código de comportamentos sociais vigentes destoar da realidade da sobrevivência da classe trabalhadora. A questão trabalhada na peça não é a de mera crítica ao padrão coercitivo e conservador que rege as relações de convívio em sociedade, mas também – e principalmente – o fato de esse padrão não se mostrar condizente com a luta pela sobrevivência e as questões a ela relacionadas.

6. A presença de aspectos épicos nas rubricas

As rubricas são extremamente importantes nessa peça, pois elas historicizam a cena e preparam elementos de ironia funcional e crítica ideológica e política. Uma das funções das

¹¹³ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., pp. 365-366. [“ALLEN: Bem, Deus, eu aceito qualquer coisa, contanto que seja trabalho. Mas não tem nenhum trabalho. Eu vejo um monte de pessoas andando por aí de limusines, garotas usando casacos de pele e mulheres com diamantes, jantando nos grandes hotéis. Mas tenta fazer alguém te dar uma chance de ganhar dez dólares por semana./DAVIS: De que adianta falar mal dos ricos? Não vai ajudar em nada./HELEN: Bem, é realmente uma pena que alguns tenham muito mais do que precisam e outros tenham que lutar tanto só pra ter o que comer./SENHORA DAVIS: Ah, sempre foi assim – desde que me dou por gente./ALLEN: Mas isso não significa que tem que ser sempre assim.”].

rubricas é a de apresentar e caracterizar os aspectos de classe referentes às personagens por meio de sua indumentária ou do espaço em que são apresentadas.

É interessante notar na primeira rubrica da cena I a caracterização das vestimentas de Tony e Louis Volterra: são usados os advérbios “*shabbily*” e “[*almost*] *raggedly*”, ou seja, suas roupas são desgastadas e estão quase em farrapos. Com essa descrição já é possível perceber que essas personagens são oriundas de uma classe social mais baixa. Como já foi apontado, Louis também boceja alto – o que pode ser considerado como uma postura não polida. Ainda no início dessa mesma cena, quando Helen Davis é apresentada, a maneira com a qual se veste também é apontada: “*neatly but inexpensively dressed*”, que poderia ser traduzido por “arrumada, mas usando roupas simples”. Essas rubricas deixam clara a posição em que eles se encontram: são membros da classe trabalhadora. A rubrica inicial da cena faz a contextualização histórica e política da mesma:

*A class-room in a grade school in a large industrial city. The first two rows of desks are in the foreground, facing the teachers desk, which is upstage. Behind the desk is a wall covered with blackboards upon which are exercises in spelling and arithmetic. Above the blackboards are a colored lithograph of George Washington, and lithographs of “The Spirit of '76” and of the battle between the “Monitor” and the “Merrimac.”*¹¹⁴

É essa rubrica que introduz a moldura cronológica dentro da qual a ideologia embutida na 14ª Emenda Constitucional¹¹⁵ será indiretamente referida não apenas nessa cena, mas ao longo de toda a peça.

¹¹⁴ Ibidem, p. 295. [“Uma sala de aula em uma escola de ensino fundamental de uma grande cidade industrial. As primeiras duas fileiras de carteiras estão em primeiro plano, voltadas para a mesa da professora, que está de costas para o público. Atrás da mesa há uma parede coberta por lousas nas quais existem exercícios de soletrar e aritmética. Acima das lousas há uma litografia colorida de George Washington, e litografias de “The Spirit of 76” e da batalha entre Monitor e Merrimac.”].

¹¹⁵ Seção 1 da 14ª Emenda Constitucional; “*All persons born or naturalized in the United States, and subject to the jurisdiction thereof, are citizens of the United States and of the State wherein they reside. No State shall make or enforce any law which shall abridge the privileges or immunities of citizens of the United States; nor shall any State deprive any person of life, liberty, or property, without due process of law; nor deny to any person within its jurisdiction the equal protection of the laws.*”

http://www.archives.gov/exhibits/charters/constitution_amendments_11-27.html. Acessado em 29/12/2011. [“Todas as pessoas nascidas ou naturalizadas nos Estados Unidos, e sujeitas à sua jurisdição, são cidadãos dos Estados Unidos e do Estado onde residem. Nenhum Estado poderá fazer ou executar leis que restrinjam os privilégios ou as imunidades dos cidadãos dos Estados Unidos; nem poderá Estado algum privar qualquer pessoa de sua vida, liberdade, ou bens sem processo legal, ou negar a qualquer pessoa sob sua jurisdição a proteção igual das leis.”]. (tradução nossa)

Segundo a rubrica, na cena II, a casa da família Davis é modesta e localizada no subúrbio da cidade. A sala é pequena, os móveis são baratos, mas é um ambiente confortável. Aqui há novamente o reforço da caracterização de Helen, iniciada na primeira cena – ela não faz parte da classe dominante, e sim da classe trabalhadora.

Na cena IV, que se passa no escritório de Drew, a rubrica já apresenta fortes indícios da posição social que essa personagem ocupa – seu escritório é “*lavishly furnished*”, ou seja, mobiliado de maneira suntuosa (caracterização oposta à apresentada com relação à casa de Helen). Drew é descrito como um homem vigoroso de cinquenta anos e, no início da cena, está sentado em sua mesa, telefonando e com uma estenógrafa sentada ao seu lado – personagem caracterizada apenas pela sua profissão, sem nome, ela é apenas “*The Stenographer*”.

Outro momento em que a rubrica é usada para reforçar a posição social de Drew e seus pares é na cena XII. Ela ocorre na biblioteca da casa de Drew e nela vemos membros da classe dominante: William Drew, Elbert Purdy, Walter Applegate, Harry Gregg, Cleveland Thoomas e Arthur Meadows. Esses homens são políticos, bancários, industriários, educadores e discutem questões cruciais para sociedade americana como a guerra, a crise e, entre outras coisas, a decisão sobre quem indicar e apoiar nas próximas eleições para presidente. A rubrica caracteriza aqueles que detém em suas mãos o poder de tomar as decisões que afetarão todo o país: “*The library in Willard Drew’s home, a comfortably furnished man’s room. Six men in dinner jackets are sitting in arm-chairs, all but one of them smoking cigars and sipping brandy from verres ballons.*”¹¹⁶ O futuro do país é decidido em uma biblioteca por homens bem-vestidos, que bebem conhaque e fumam charutos. Podemos identificar nessa cena aquilo que Rice aponta em sua autobiografia ao se referir a *We, the People*: “(...)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.”¹¹⁷ Essa cena deixa bastante clara a relação entre poder, política e capital. Ao falar sobre o motivo de Elbert Purdy ser o escolhido para a disputa presidencial Applegate afirma: “*We want a man who can rise above party politics, a man who can put an end to all this government interference with business and who can put the industry back on its feet again.*”¹¹⁸ Novamente vemos aqui a questão dos lucros sendo colocada em primeiro plano, em meio a uma crise que afeta a sociedade norte-americana como um todo.

Na cena IX, quando Fred Whipple é apresentado, a rubrica o caracteriza como sendo grosseiro, de quarenta anos e a descrição de sua postura reforça sua personalidade rude – ele está sentado em uma poltrona (com os pés em outra cadeira), resolve palavras-cruzadas e, além de fumar, bates as cinzas de seu cigarro no chão da casa.

É interessante apontarmos que as rubricas reforçam o caráter épico da peça, já que Rice, por meio delas, dá conta de figurar não apenas a representação dos espaços privados do cotidiano familiar dos Davis e dos Collins, mas também espaços públicos da esfera civil e da esfera representativa.

7. Caracterização social do espaço: contraste e ironia como recursos épicos

Podemos apontar um importante aspecto de caracterização social do espaço ao observamos a cena IV, na qual Winifred Drew fala sobre seu casamento. A Abadia de Westminster, em que Winifred deseja casar-se, é extremamente importante na História da

¹¹⁶ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 369. [“A biblioteca da casa de Williard Drew, uma sala masculina e mobiliada confortavelmente. Seis homens vestindo smoking estão sentados em poltronas e todos, com exceção de um, fumam charutos e bebericam conhaque em taças.”].

¹¹⁷ RICE, E. *Minority Report*. op. cit., p. 328. [“(…) o industrial, o banqueiro, o presidente da universidade, o senador dos Estados Unidos e o juiz da suprema corte tacitamente unidos em uma aliança pela preservação do *status quo*.”]. (tradução nossa)

¹¹⁸ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 375. [“Nós queremos um homem que possa ficar acima da política de partidos, um homem que possa colocar um fim nessa interferência do governo com os negócios e que possa colocar a indústria em pé novamente.”].

Inglaterra e seus monumentos foram feitos em homenagem a figuras de importância para a cultura do povo inglês. Entretanto, Winifred parece ignorar tal fato: ao falar sobre a igreja ela simplesmente diz que se casará no meio de toda aquela “*awful sculpture*” (que poderia tanto ser traduzido como “escultura terrível” ou “escultura incrível”, mas que está considerando apenas o aspecto estético dos monumentos). Podemos apontar aqui a ironia da situação pela inadequação e pela perda da função histórica do lugar. Em vez disso, vemos a vulgaridade e o amesquinamento produzido pela noção de que tudo é passível de compra por meio do poder financeiro – a família Drew tem dinheiro e, portanto, Winifred pode se casar na Abadia de Westminster independentemente do que esse lugar possa significar para outras pessoas ou para todo um povo. Ainda focando no casamento de Winifred, ela afirma que “pegará emprestado” o iate de seu pai para passar a lua de mel.

Na mesma cena temos mais um exemplo dessa impressão de onipotência através da posse de recursos financeiros. No final da cena, a mãe de Winifred liga de Londres para falar com Drew sobre quadros que pretende comprar, Winifred diz ao pai que sua mãe está novamente comprando quadros de Ticiano, um dos principais pintores do Renascimento. Vemos aqui esse aspecto de exagero e acúmulo por parte das classes dominantes, salientado nessa peça mais de uma vez. Já Drew, ao falar com sua esposa, pede que ela não compre o quadro, pois nenhuma pintura valeria meio milhão. Ele vê a obra de Ticiano como mais um “enfeite” ou item de coleção, focando apenas no seu valor como mercadoria e não como produção artística.

Já apontamos a questão de que, ao final dessa cena, depois de muitos comentários sobre o grandioso casamento de Winifred, Bert tenta pedir um aumento a Cunningham com a justificativa de desejar se casar. Vemos o enorme contraste entre a situação dele e a de Winifred Drew – além de sua solicitação ser prontamente recusada, Cunningham até mesmo sugere uma ameaça ao seu emprego:

BERT: There's something I'd like to talk to you about, if you've got a minute.

CUNNINGHAM: Well, what is it, Collins?

BERT: I was wondering – do you think, Mr. Cunningham, that there'd be any chance of my getting a little more money?

CUNNINGHAM: Well, frankly, Collins, I don't.

BERT: You see, I've been wanting to get married for quite a long while now, and, well – without bothering you with a lot of details, the way I'm fixed now, I just can't do it.

CUNNINGHAM: Well, I'm sorry to hear that. (He rises.) But I'm afraid a raise is out of the question. In fact, Collins, I'm rather surprised that you should ask for one at a time when most concerns are cutting salaries. You probably know that there are lots of bright young fellows who are anxious to get work at any salary –

BERT: Oh, yes, sure I do, Mr. Cunningham. Please don't get the idea that I'm dissatisfied. I'm mighty glad to have a good job. I just thought –

CUNNINGHAM: Well, I'm very sorry.¹¹⁹

A cena V, sobre a qual já comentamos, ocorre em um ambiente rural e mostra a família de Albert Collins (até a cena IV o ambiente focado é urbano). É nessa cena que o panorama da sociedade norte-americana se torna ainda mais amplo ao focar em questões como a religião, o conservadorismo, o preconceito racial e a Primeira Guerra Mundial. A cena começa na sala de jantar da família Collins e logo na primeira rubrica é possível notar que a crise econômica não se limita às áreas urbanizadas. Da janela vê-se que os campos estão marrons e desertos, não há plantações como se espera encontrar em uma fazenda. A primeira pessoa a entrar em cena é Sarah Collins, mãe de Bert. Ela tem cabelos brancos, aparência frágil, veste sua melhor roupa (que já está gasta) e carrega um livro de hinos religiosos – mais um elemento que ressalta a questão da forte ideologia conservadora presente nesse ambiente.

A questão da religião é bastante explorada nesse momento. O clérigo Thomas Williamson é um velho conhecido da família, veio para o jantar e conversa com a senhora Collins sobre como as pessoas estão se afastando da igreja a cada dia. A fala da senhora

¹¹⁹ Ibidem, pp. 314–315. [“BERT: Há algo sobre o que eu gostaria de falar com você, se você tiver um minuto./CUNNINGHAM: Bem, o que é, Collins?/BERT: Eu estava me perguntando – você acha, senhor Cunningham, que haveria alguma chance de eu conseguir um pouco mais de dinheiro?/CUNNINGHAM: Bem, francamente Collins, eu acho que não./BERT: Sabe, eu quero me casar já faz um bom tempo e, bem, da maneira como eu me encontro agora, eu simplesmente não posso./CUNNINGHAM: Bem, eu sinto muito em ouvir isso. (Ele levanta.) Mas eu temo que um aumento está fora de questão. Na verdade, Collins, eu estou bastante surpreso que você peça um aumento em um momento em que a maior preocupação é o corte nos salários. Você provavelmente sabe que há muitos jovens brilhantes que estão ansiosos por trabalharem por qualquer salário – /BERT: Ah, sim, claro que sei, senhor Cunningham. Por favor, não ache que eu não estou satisfeito. Eu estou muito contente de ter um bom emprego. Eu só pensei –/CUNNINGHAM: Bem, eu sinto muito.”].

Collins revela um ponto de vista extremamente alienado e conservador. Em uma de suas falas ela faz uma espécie de diagnóstico dos problemas do país. Vemos aqui a forte ironia épica – enquanto vemos a pobreza dentro e fora de sua casa, ela diz:

*People no longer respecting the Sabbath, people talking openly against the government. Foreigners over-running the land, until there seems to be hardly any American left. What's become of the America your forefathers and mine fought and died for? What's to become of it?*¹²⁰

8. Representação de aspectos históricos e ideológicos por meio de recursos épicos

Uma das características do épico é a de historicização, o que permite o distanciamento crítico. Contudo, é importante apontar que o uso do épico nessa peça não tem a mesma dinâmica e o mesmo processo dialético interno a que remete o teatro de Brecht – como apontamos ao comentar *Aquele que diz sim, Aquele que diz não*.

Ressaltaremos a seguir mais alguns momentos em que há a representação de aspectos históricos e ideológicos, historicizando, assim, *We, the People*.

Como vimos, a primeira cena ocorre em uma sala de aula. Observando sua rubrica, já é possível notar importantes elementos utilizados pelo autor para caracterizar o cenário da escola – objetos que, assim como o título da peça, apontam para aspectos de nacionalismo. Além de móveis típicos de uma sala de aula, como a lousa, a mesa do professor e as fileiras de carteiras dos alunos, vemos também litografias nas paredes. As imagens dessas gravuras retratam importantes figuras da história dos Estados Unidos. Uma delas mostra a imagem de George Washington, que acabou se tornando o primeiro presidente dos Estados Unidos e é conhecido como um dos “pais fundadores” do país:

A tradição política e historiográfica norte-americana elegeu alguns homens como “pais da pátria” ou “pais fundadores”. Eles figuram, com rostos felizes, nas também

¹²⁰ Ibidem, p. 319. [“As pessoas não respeitam mais o sabá, pessoas falando abertamente contra o governo. Estrangeiros infestando o país, até não haver quase nenhum americano. O que será da América pela qual os seus e os meus antepassados lutaram e morreram? Onde isso vai parar?”].

felizes notas de dólar. George Washington e Benjamin Franklin são dois dos mais destacados. George Washington era um fazendeiro da Virgínia. Lutou nas guerras coloniais e adquiriu fama de bom militar. Quando a Independência aconteceu, tornou-se chefe maior das tropas americanas contra as inglesas.¹²¹

As outras litografias mostram “*The Spirit of '76*” e a batalha entre “*Monitor*” e “*Merrimac*” (ou *Marrimack*), também conhecida como “Batalha de Hampton Roads”, importante batalha naval que ocorreu em 1862 durante a Guerra Civil norte-americana.

“*The Spirit of '76*”, também conhecida por “*Yankee Doodle*”, é uma famosa pintura de Archibald MacNeal Willard (1836-1918) feita em homenagem ao centenário da Declaração de Independência do país. Ela retrata um cenário de batalha e, em primeiro plano, um homem tocando pífaro e um outro, junto a um garoto, tocando tambor. Essa obra foi exibida na Exposição Universal em 1876, ocorrida na Filadélfia.

Outro aspecto histórico importante na peça é o destaque crítico à ideologia do *Red Scare*, sobre a qual já comentamos. Ela não é fruto de um período isolado na história do país:

The big Red Scare of 1919-20, a short-lived but intense period of political intolerance and repression of Communists, radicals and other non-conformists, was not an isolated incident but part of a larger American tradition. Alongside the celebrated tradition of political pluralism, diversity and civil liberties ran another, darker tradition of intolerance, enforced conformity and repression. As early as 1798, facing war with France and internal Jeffersonian opposition, the Federalists enacted and proceeded to use the Alien and Sedition Acts, which, among other things, enabled the government to deport treasonable aliens and to prosecute any anti-government activities and writings. In 1886 the nation experienced an anarchist scare following the Haymarket Square bomb, and during World War I pacifists, socialists and alleged German sympathizers were persecuted. All through the 19th century and until the New Deal in the 1930s, unions were regarded as criminal conspiracies by the courts and ruthlessly fought by the employers, while the black minority was oppressed and forced to live in a subjugated position in the South.¹²²

¹²¹ KARNAL, L. [et al.]. op. cit., pp. 90-91.

¹²² SCHMIDT, R. *Red Scare: FBI and the Origins of Anticommunism in the United States, 1919–1943*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2000, p. 24. [“O grande Medo Vermelho de 1919-20, um período curto mas intenso de intolerância política e repressão aos comunistas, radicais e outros inconformados, não foi um incidente isolado, mas parte de uma tradição americana maior. Ao lado da celebrada tradição de pluralismo político, diversidade e liberdades civis existe uma outra, mais sombria, de intolerância, conformidade imposta e repressão. Desde 1798, enfrentando guerra com a França e oposição interna Jeffersoniana, os federalistas promulgaram e passaram a utilizar os *Alien e Sedition Acts* que, entre outras coisas, permitiram que o governo deportasse estrangeiros traidores e processassem qualquer atividade e escritos anti-governo. Em 1886 a nação viveu um medo relacionado a anarquistas após a bomba em Haymarket Square e, durante a Primeira Guerra, pacifistas, socialistas e supostos simpatizantes dos alemães foram processados. Por todo o século XIX e até o *New Deal* nos anos 30, sindicatos foram considerados conspirações criminosas pelas cortes e impiedosamente

Como é possível perceber na cena IX, o discurso de Fred Whipple, como já mencionamos, está alinhado a uma tradição norte-americana de intolerância política em relação a estrangeiros. No meio de comentários xenófobos, nos quais aponta que, além dos estrangeiros tirarem os empregos dos americanos, fazem o país feder (ele utiliza a expressão “*stink up*”), termos ofensivos são utilizados para se referir a eles como, por exemplo “*wop*” (que se refere aos italianos), “*dago*” (que se refere aos povos latinos - especialmente italianos, hispânicos e portugueses) e “*polack*” (para se referir aos poloneses). Ele ainda menciona de maneira depreciativa os judeus. Em sua opinião, todos deveriam ser retirados do país.

Finalmente, podemos apontar mais um importante símbolo nacional presente na peça e que Rice utiliza para esse processo de historicização: a bandeira dos Estados Unidos. Na cena XX, na qual ocorre a assembleia em defesa de Allen Davis, vemos, através da rubrica, que há uma bandeira norte-americana na parede, atrás dos oradores que falarão em defesa do rapaz. O professor Sloane, ao tomar a palavra, faz um retrospecto da história norte-americana e, em seu discurso, cita importantes elementos desta. Sloane cita, por exemplo, o *Mayflower*, navio que transportou os Peregrinos da Inglaterra para os Estados Unidos. Ele também usa excertos da Declaração de Independência e da Constituição em seu discurso. Apontando para a bandeira, ele diz:

*I was taught to love and to venerate that flag. And I do love and venerate it. For to me it has always been a symbol of the ideals of freedom, of justice, of equality of opportunity, of those unalienable rights of life, liberty and the pursuit of happiness. That is why I find it necessary to take this platform, in order that I may raise my voice against acts that are committed in contravention of those ideals and those rights, acts that deny the noble and humanitarian principles upon which our government was founded, and which besmirch this symbol in the eyes of all those who hold its true meaning dear. When you snuff out the life of an Allen Davis, when you murder him judicially, in an access of frenzy and of fear, you do more than take a human life. You proclaim to the world that America has forsaken justice for lynch-law, democracy for class-rule, and liberty for tyranny.*¹²³

combatidos por empregadores, enquanto a minoria negra era oprimida e forçada a viver subjugada no sul”]. (tradução nossa)

¹²³ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., pp. 417-418. [“Ensinar-me a amar e venerar aquela bandeira. E eu realmente amo-a e a venero. Pois, para mim, ela sempre foi um símbolo dos ideais de autonomia, de justiça, de igualdade de oportunidade, daqueles direitos inalienáveis de vida,

Essa bandeira (assim como o *Mayflower*, a Constituição e a Declaração de Independência) remete às ideias de americanismo, mas, em uma cena em que a justiça e as ideias fundadoras do país estão sendo questionadas, sua presença reforça o teor de crítica às condições sociais do país e seus valores.

liberdade e busca da felicidade. Este é o motivo pelo qual eu acho necessário abraçar esta causa, para que eu possa levantar minha voz contra atos que são cometidos em desacordo com aquelas ideias e aqueles direitos, atos que negam os princípios humanitários e nobres sobre os quais nosso governo foi fundado, e que maculam este símbolo aos olhos de todos aqueles para os quais é caro seu verdadeiro valor. Quando vocês ceifam a vida de um Allen Davis, quando vocês o assassinam judicialmente, em um acesso de frenesi e de medo, vocês fazem mais do que tirar uma vida humana. Vocês proclamam para o mundo que a América abandonou a justiça pelo linchamento, a democracia pelo domínio de uma classe, e liberdade pela tirania.”].

CAPÍTULO III

Conclusão

A análise de *We, the People* evidencia o uso de características épicas no que diz respeito à matéria dramática representada, à estrutura, à função desempenhada pelos diálogos, à caracterização das personagens e ao fato de Elmer Rice tratar de forma central um assunto de cunho histórico e coletivo. Essas características expostas nesse trabalho aproxima essa peça daquelas do teatro de agitprop praticado pelos grupos de esquerda e pelos teatros de trabalhadores nos anos 20 e 30.

O trabalho de Rice como dramaturgo tinha uma proximidade histórica muito grande não só com esse teatro de esquerda como com o trabalho de autores como Shaw (do qual, como já apontamos, Rice era leitor), por exemplo, e os expressionistas europeus. Contemporâneo de O'Neill, Michael Gold e de Maxwell Anderson, entre outros, Rice teve importância fundamental na constituição de um drama americano moderno e lidou na prática com as questões materiais envolvidas na criação da *Playwright's Company*, da qual, junto com Maxwell Anderson, Robert Sherwood, Sidney Howard e S. N. Behrman, foi co-fundador em 1937.

Rice demonstrou sempre, em seu trabalho, ser um dramaturgo de aguçada sensibilidade histórica. O fracasso de público de sua peça *Judgement Day* (1934) pode ser explicado como consequência da incapacidade que as plateias americanas demonstravam no sentido de perceber a importância do assunto focado, a ascensão do nazismo. Também o episódio da censura a sua peça *Ethiopia*, apresentada dentro do *Federal Theater Project*, é representativo do teor crítico de sua dramaturgia e de sua afinidade com a perspectiva do épico. Como já indicamos, *We, the People* também não foi um sucesso comercial.

Como apontamos, a peça estreou no dia 21 de janeiro de 1933 no *Empire Theatre*, na Broadway e, em 23 de janeiro, o crítico Brooks Atkinson do jornal *The New York Times*

publicou uma resenha crítica do espetáculo. Dessa resenha podemos destacar alguns pontos mencionados pelo crítico que, apesar de detectar “qualidades” na peça, a classifica como “*desperdício de matéria dramática*”:

*Mr. Rice has overburdened his play, muddled the relationships that exist between the characters and sacrificed a good deal of clarity and elemental emotion. As plays go this is a prodigal waste of dramatical material. So be it. For the fact remains that Mr. Rice has written a rude, grim, lumbering drama that can stimulate a mixed audience into choosing sides.*¹²⁴

O termo “*overburdened*” (sobrecarregou) usado por Atkinson é altamente indicativo de uma expectativa “dramática”, ou seja, focada num assunto que “coubesse” dentro do molde formal esperado. O épico de Rice extrapola e por isso é considerado equivocado.

No dia 5 de fevereiro do mesmo ano, Atkinson publicou um artigo intitulado “*Some Reasons Why Men Suffer – Elmer Rice’s ‘We, the People’, Which Makes a Panorama of These Times – Another Discussion of the Propaganda Play*”, no qual ele aponta, novamente, a matéria dramática como um dos “*artistic peccadilloes*” de *We, the People*:

*He has too much material and too many characters, and the economic and political abuses he exposes are of too many different kinds. If he had made four separate plays out of his forty-four characters and twenty scenes he might have gone deeply enough into the hearts of his people to exalt propaganda into tragedy and he might have thoroughly worked out the problems he, now hurriedly sketches. As it is, the impression is trenchant but chaotic.*¹²⁵

Como é possível perceber, a solução que Atkinson sugere está ligada a modificar a peça de Rice para que ela se torne mais adequada à forma dramática. Mas, como apontamos, as questões trabalhadas por Rice não são representáveis pela forma do drama. Essa

¹²⁴ ATKINSON, B. “Elmer Rice’s ‘We, the People’, in Which the Causes For Revolution Are Described”. <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F00617F6355F1A7A93C1AB178AD85F478385F9>. Acessado em 01/02/2011. [“O senhor Rice sobrecarregou sua peça, embaralhou os relacionamentos que existem entre personagens e sacrificou um bom tanto da clareza e emoção elementar. Em termos de peças teatrais, esse é um extravagante desperdício de matéria dramática. Então que seja. O que permanece é o fato de que o senhor Rice escreveu uma peça rude, deprimente e pesada que pode estimular um público misto a tomar uma posição.”]. (tradução nossa)

¹²⁵ Idem. “Some Reasons Why Men Suffer – Elmer Rice’s ‘We, the People’, Which Makes a Panorama of These Times – Another Discussion of the Propaganda Play”. <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F30912FE345D1A728DDDAC0894DA405B838FF1D3>. Acessado em 01/02/2011. [“Ele tem muito material e muitos personagens. E os abusos econômicos e políticos que ele expõe são de muitos tipos diferentes. Se ele tivesse feito quatro peças separadas usando esses quarenta e quatro personagens e vinte cenas ele poderia ter ido profundamente o bastante nos corações de seu povo para exaltar propaganda em tragédia e ele poderia ter trabalhado por completo com os problemas que ele agora rapidamente esboça. Dessa forma, a impressão é mordaz mas caótica.”]. (tradução nossa)

sensibilidade histórica de Elmer Rice é, sem dúvida, uma característica que o diferencia dos dramaturgos mais conhecidos de sua época, e também das correntes dramáticas que a crítica costuma considerar dominantes no teatro americano.

We, the People é uma peça que combina em si a representação de vários aspectos simultâneos: o do teatro de esquerda, então florescente no país, o da representação das crises geradas pelo modelo capitalista vigente, o da figuração dramática do país a partir dos pontos de estrangulamento enfrentados por suas classes trabalhadoras, e o da exposição crítica da falácia contida no termo constitucional da 14ª Emenda, que concede direito supostamente igual e inabalável de cidadania a todos os nascidos no país.¹²⁶

A última cena se reveste da função de uma espécie de painel, em que as diferentes personagens se manifestam e empreendem a súplica de suas convicções acerca da situação em que se encontra Allen Davis diante da corte que irá inocentá-lo ou condená-lo à morte. Nessa cena é interessante apontarmos que, conforme indicado na rubrica, a plateia é incorporada à ação cênica:

*A mass meeting in a public auditorium. The theatre audience is the audience at the meeting. The stage represents the stage of the auditorium. In the foreground is a small table, at which the speakers stand. Behind this is ranged a row of chairs. On the bare wall behind the chairs is an American flag. At the rise of the curtain, the stage is empty. A moment afterwards, the speakers file in.*¹²⁷

Essa incorporação da plateia não seria possível em uma peça estruturada de maneira dramática. Sobre a relação palco e público, Gerd Bornheim faz algumas observações interessantes:

Sem dúvida, sempre houve uma certa separação entre ator e espectador—sempre houve aquela separação que há entre aquele que faz e aquele que observa o que está sendo feito. Mas havia no teatro antigo e medieval uma integração participante e envolvente, que mais tarde veio a se perder. No século XVII – para ficarmos nos dados exteriores do problema – o público ainda assistia à ação cênica acomodado inclusive sobre o palco, passando aos poucos a ser afastado do lugar da ação dramática; estabelece-se então o tipo de arquitetura de casa de espetáculos tal como

¹²⁶ Cf. http://www.14thamendment.us/amendment/14th_amendment.html. Acessado em 28/12/2011.

¹²⁷ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 412. [“Uma assembleia em um auditório público. O público do teatro é o público da assembleia. O palco representa o palco do auditório. Em primeiro plano há uma pequena mesa, junto à qual os oradores permanecem. Atrás há uma fila de cadeiras. Na parede vazia atrás das cadeiras há uma bandeira norte-americana. Ao subir da cortina, o palco está vazio. Um momento depois, os oradores se enfileiram.”].

o encontramos em nossos dias (embora hoje, muito significativamente, já existam diversas tentativas de superação da estrutura arquitetônica tradicional). [...]

Brecht compreendeu esses problemas de nossa realidade teatral como poucos. O seu teatro didático – referimo-nos às pequenas peças que ele começou a escrever em 1929 – pode ser interpretado como uma tentativa para superar essa situação. Mas é uma tentativa que se inscreve dentro dos pressupostos do nosso problema, porque Brecht resolve a dicotomia palco-público abolindo um de seus termos – o público; todos deveriam participar, o mais diretamente possível e por rodízio, do espetáculo.¹²⁸

Como é possível perceber, a solução cênica de Rice aqui se aproxima da de Brecht apontada por Bornheim, e a plateia do teatro da Broadway passa a figurar como o público da assembleia em defesa de Allen. É importante apontarmos que a cena XIX, anterior a essa, ocorre em um tribunal e nela vemos o julgamento de Allen, acusado de assassinar um policial durante uma manifestação pela melhoria das condições sociais. A cena é composta, em grande parte, por duas longas falas do juiz Cleveland Thomas, que discursa impiedosamente chamando Allen de ladrão, corruptor de uma garota (ao se referir ao seu relacionamento com Mary) e assassino. Allen tem apenas uma fala nessa cena, na qual ele afirma não é culpado e que a polícia o teria incriminado falsamente para que ele fosse preso e condenado. Na cena final, em sua defesa, Williamson é um dos oradores da assembleia e, através de suas palavras vemos que a prisão de Allen causou repercussão mundial em sua defesa:

*The conviction of Allen Davis has led thousands of intelligent and liberal-minded men and women throughout the land to believe that the boy is the victim of anger and vindictiveness rather than the adjudged delinquent of wise and impartial justice. And, indeed, these rumours of doubt have echoed around the world. In Paris, in Geneva, in Hamburg, in Vienna, in Buenos Aires, in Mexico City, popular feeling has made itself articulate in sharp tones of indignation. My friends, we cannot shut our ears to those reverberations.*¹²⁹

Essas palavras de Williamson nos remetem ao caso da condenação e execução de Sacco e Vanzetti, em 1927, que também repercutiu mundialmente. Em *Minority Report* Elmer Rice comenta a execução dos italianos:

¹²⁸ BORNHEIM, G. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 34.

¹²⁹ RICE, E. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 413. [“A condenação de Allen Davis levou milhares de homens e mulheres inteligentes e liberais por todo o país a acreditar que o garoto é vítima de raiva e revanchismo ao invés de um delinquente julgado pela justiça sábia e imparcial. E, certamente, esses rumores de dúvida ecoaram por todo o mundo. Em Paris, Genebra, Hamburgo, Viena, Buenos Aires,

While we were in Vienna, an occurrence in Massachusetts aroused world-wide horror and anger and gave America a bad name among liberals and radicals everywhere. After seven years of legal struggle, Sacco and Vanzetti were electrocuted. In Vienna, with its large Social Democratic population, the day of the execution was a day of mourning. The left-wing papers, black-bordered, carried not only detailed stories of the celebrated case, characterized as a judicial lynching, but also recapitulations of the Chicago Haymarket Riot trials and other examples of the administration of justice under capitalism. It was not a happy day for an American who loved his country. I regretted that I had not been in Boston to participate in the demonstration against the carrying out of the death sentence.¹³⁰

Um importante aspecto épico na cena final é o da transformação evidenciada por Helen Davis. Suas palavras nessa cena evidenciam o aprendizado transformador produzido pelo enfrentamento das adversidades e injustiças a que sua família, como tantas outras, havia sido submetida: *“It doesn't seem right that people who want to work can't find any work to do and that their homes should be taken away from them.”*¹³¹ O teor destas palavras contrasta integralmente com a firme convicção que Helen manifestava, no início, sobre a integridade e o senso de justiça presente nas ações e no discurso do Estado.

As palavras de Mary Klobutsko, que nesse momento se encontra grávida de Allen, são representativas de milhares de outros imigrantes por todo o país que chegaram aos Estados Unidos com esperança de encontrar uma vida melhor e terminaram na miséria:

In 1920, when I was a little girl, I came here. In Poland, there was civil war and starvation. My father came here to find freedom and food for his family. To America, to the land of plenty. What did he find? He found starvation and death. Days he worked in a sweat-shop and nights he lived in a slum, until he coughed away his lungs and died. It is so with millions. They ask for bread and for peace and they are given only starvation and war.¹³²

Cidade do México, o sentimento popular se articulou em tons ácidos de indignação. Meus amigos, nós não podemos tapar os ouvidos a essas indignações.”].

¹³⁰ RICE, E. *Minority Report*. op. cit., p. 231. [“Enquanto estávamos em Viena, um acontecimento em Massachusetts causou horror e raiva mundial e deu uma má reputação para a América entre liberais e radicais por toda parte. Depois de sete anos de luta na justiça, Sacco e Vanzetti foram electrocutados. Em Viena, com sua grande população social-democrata, o dia da execução foi um dia de luto. Os jornais de esquerda, com margens negras, traziam não apenas histórias detalhadas do célebre caso, caracterizado como um linchamento judicial, mas também recapitulações dos julgamentos da revolta de Haymarket em Chicago e outros exemplos da administração de justiça sob o capitalismo. Não foi um dia feliz para um americano que amava seu país. Eu lamentei não estar em Boston para participar do protesto contra o prosseguimento da sentença de morte.”].

¹³¹ Idem. “We, the People”. In: *Other Plays and Not for Children*. op. cit., p. 414. [“Não parece certo que as pessoas que querem trabalhar não possam achar trabalho algum e que tenham suas casas tiradas.”].

¹³² Ibidem, pp. 415-416. [“Em 1920, quando eu era uma garotinha, eu vim pra cá. Na Polônia, havia guerra civil e fome. Meu pai veio para cá para encontrar liberdade e comida para sua família. Para a América, a terra da abundância. O que ele encontrou? Ele encontrou fome e morte. Durante o dia ele trabalhava como um escravo e de noite ele morava em um cortiço, até que ele tossiu até expelir seus pulmões e morreu. É assim com milhões. Eles pedem pão e paz e recebem apenas fome e guerra.”].

O arremate formal dado à peça por meio deste painel tem caráter épico indiscutível, e as palavras de Sloane valem por um retrospecto histórico que ao mesmo tempo cita e critica o texto da Declaração de independência dos Estados Unidos como primeira República moderna em 1776:

*We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the Pursuit of Happiness. That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed.*¹³³

A peça de Rice expõe contundentemente a forma como essas verdades supostamente autoevidentes foram obscurecidas e distorcidas pela exploração, pelo acirramento desenfreado dos processos de lucro e pelo limite crítico a que a estrutura política da nação havia chegado naquele momento histórico.

Finalmente, é importante ressaltarmos que *We, the People*, mesmo tendo sido encenada em 1933, não se trata “apenas” de um documento histórico. Essa peça de Elmer Rice, apesar de nunca ter sido reencenada, possui grande fôlego de diálogo com o presente. Tal fato se torna evidente ao analisarmos, por exemplo, um artigo publicado no WSWS (*World Socialist Web Site*) em 28 de dezembro de 2011, denominado “*Government of the Rich, by Rich and for the Rich.*” (“Governo dos Ricos, pelos Ricos e para os Ricos”):

The proportion of members of Congress who have no net worth outside their home equity—the economic position of a majority of the working class—has declined from one in five in 1984 to only one in twelve. The Times contacted the offices of 534 members of Congress to ask if they had friends or relatives who had lost homes or jobs since the 2008 financial crash. Only 18 responded, and only 12 reported even a second-hand contact with the impact of the economic crisis.

[...]

*Working people are increasingly conscious that official Washington represents government of, by and for the rich. This political and social reality accounts for the dismal standing of Congress in the eyes of the public, with only 11 percent approving of the record of the current Congress according to one recent poll.*¹³⁴

¹³³ Ibidem, p. 417. [“Consideramos esta verdades como evidentes por si mesmas, que todos os homens foram criados iguais, que eles foram dotados pelo Criador de certos Direitos inalienáveis, que, entre estes, estão a Vida, a Liberdade e a Busca da Felicidade. Que, a fim de assegurar esses direitos, os governos são instituídos entre os Homens, derivando seus justos poderes do consentimento dos governados.”].

¹³⁴ MARTIN, P. “*Government of the Rich, by Rich and for the Rich*”.

<http://www.wsws.org/articles/2011/dec2011/pers-d28.shtml>. Acessado em 29/12/2011. [“A proporção dos

Como é possível notarmos, segundo o artigo a classe trabalhadora norte-americana está cada vez mais consciente de que o governo é formado pelas classes dominantes e governa para a mesma. A peça de Rice toca em questões análogas, e o faz por meio de expedientes que poderiam, sem qualquer exagero, ser aplicados a inúmeras das situações relacionadas a essas às quais o artigo alude. Essa ideia fica ainda mais evidente ao observarmos outro artigo do mesmo WSWS datado de 09 de agosto de 2010 e de nome “*Leading Republicans Call for Partial Repeal of 14th Amendment*” (“Líderes Republicanos Pedem Revogação Parcial da 14ª Emenda”), e que trata, justamente, de uma proposta de abolição dos termos da 14ª Emenda constitucional na tentativa de banir os chamados trabalhadores ilegais:

A constituency within the political establishment has been consolidating in recent months for a repeal of the citizenship clause of the 14th Amendment to the US Constitution, which provides that every person born in the US is guaranteed citizenship. This reactionary proposal, ostensibly to combat “illegal” immigration, has broad and far-reaching consequences for democratic rights in the US.¹³⁵

Como é possível perceber, a questão do exército de reserva, de que trata Rice, continua a fazer sentido e a se revelar atualizada com a pauta recente desses acontecimentos. Um país que se organiza para solapar a cláusula mais vital e mais diretamente ligada às garantias dos direitos constitucionais de seus cidadãos é um país em que os princípios pelos quais ele supostamente se organizou historicamente se esvaziaram e em que a crise traz o risco da barbárie e do fascismo:

membros do Congresso que não tem patrimônio líquido fora de seu capital imobiliário – a posição econômica da maioria da classe trabalhadora – decresceu de 1 em cada 5 em 1984 para apenas 1 em cada 12. O *Times* contactou os gabinetes de 534 membros do Congresso para perguntar se eles tinham amigos ou parente que tinham perdido suas casas ou empregos desde a crise financeira de 2008. Apenas 18 responderam, e 12 apenas informaram um contato mesmo secundário com o impacto da crise econômica. Os trabalhadores estão cada vez mais conscientes de que o governo representa o governo dos, pelos e para os ricos. Essa realidade política e social é responsável pela má situação do Congresso aos olhos do povo, com registro de apenas 11 por cento de aprovação do Congresso atual, de acordo com uma pesquisa recente.”]. (tradução nossa)

¹³⁵ CARTER, T. “*Leading Republicans Call for Partial Repeal of 14th Amendment.*”

<http://www.wsws.org/articles/2010/aug2010/amen-a09.shtml>. Acessado em 29/12/2011. [“Um grupo dentro do establishment político tem se consolidado nos meses recentes pela revogação da cláusula de cidadania da 14ª Emenda da Constituição dos Estados Unidos, que prevê que cada pessoa nascida no País tem cidadania garantida. Esta proposta reacionária, justificada como combate à imigração “ilegal”, tem consequências amplas e de longo alcance sobre os direitos democráticos nos Estados Unidos.”]. (tradução nossa)

The 14th Amendment, drafted in 1866, contains many of the most significant of the US constitutional protections, including the rights to equal protection under the law, due process, and citizenship. The amendment was designed primarily to permanently break up the Southern slavocracy by providing full citizenship and democratic rights to the freed slaves. For definite reasons, the word “equal” appears in the 14th Amendment for the first time in the US Constitution and nowhere else.¹³⁶

A presente análise da forma em “*We, the People*” ofereceu subsídios importantes para uma melhor compreensão do trabalho de Elmer Rice como dramaturgo, abrindo, ao mesmo tempo, perspectivas para futuros desdobramentos de pesquisa tanto sobre o épico no teatro norte-americano como sobre a forma como nele se encontram representadas as lutas da classe trabalhadora.

¹³⁶ Ibidem. [“A 14ª Emenda, escrita em 1866, contém muitas das mais importantes proteções constitucionais dos Estados Unidos, incluindo os direitos de igual proteção perante a lei, devido processo legal e cidadania. A emenda foi feita primeiramente para romper a escravocracia, provendo cidadania plena e direitos democráticos aos escravos libertos. Por razões óbvias, a palavra ‘igual’ aparece na 14ª Emenda pela primeira vez na Constituição dos Estados Unidos e em nenhum outro lugar.”].

REFERÊNCIAS

ATKINSON, B. “Elmer Rice’s ‘We, the People’, in Which the Causes For Revolution Are Described”.

<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F00617F6355F1A7A93C1AB178AD85F478385F9>. Acessado em 01/02/2011.

_____. “Some Reasons Why Men Suffer – Elmer Rice’s ‘We, the People’, Which Makes a Panorama of These Times – Another Discussion of the Propaganda Play”.

<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F30912FE345D1A728DDDAC0894DA405B838FF1D3>. Acessado em 01/02/2011.

BEHRINGER, F. D. *The Political Theatre of Elmer Rice*. Austin: The University of Texas, 1980. (Tese de doutorado)

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas Vol. I - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Trad. Sergio Paulo Rouanet.

BORDMAN, G. *The Concise Oxford Companion to American Theatre*. New York: Oxford University Press, 1990.

_____. *American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1914-1930*. New York: Oxford University Press, 1995.

BORNHEIM, G. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRAZELL, K. (editor) *Traditional Japanese Theater: An Anthology of Plays*. New York: Columbia University Press, 1998.

BRECHT, B. *Teatro Completo 04*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

_____. *Teatro Completo 03*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005. Trad. Fiama Pais Brandão.

CARTER, T. “*Leading Republicans Call for Partial Repeal of 14th Amendment.*” <http://www.wsws.org/articles/2010/aug2010/amen-a09.shtml>. Acessado em 29/12/2011.

CODY, G. & SPRINCHORN, E. (ed.) *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama, Volume 2*. New York: Columbia University Press, 2007.

COGGIOLA, O. L. A. *O Craque de 1929 e a Grande Depressão da Década de 30*. Porto Alegre: Editora Pradense, 2011.

COGGIOLA, O. L. A. “À beira do abismo”.

http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/a_beira_do_abismo_imprimir.html.

Acessado em 28/12/2011.

COLETIVOS DE COMUNICAÇÃO, CULTURA E JUVENTUDE DA VIA CAMPESINA. *Agitação e Propaganda no Processo de Transformação Social*. 2007

COSTA, I. C. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

_____. *Panorama do Rio Vermelho: Ensaio Sobre o Teatro Americano Moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

_____. “Inventários da Barbárie” Disponível em http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao_10/artigo_116/Inventarios_da_barbarie.aspx.

Acessado em 15/11/2010.

COUPEAU, S. *The History of Haiti*. Westport: Greenwood Press, 2008.

DILLING, E. K. *The Red Network: A Who's Who and Handbook of Radicalism for Patriots*. New York: Arno Press Inc., 1977.

DRIVER, S. S. *A Declaração de Independência dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Trad. Mariluce Pessoa.

DURHAM, F. *Elmer Rice*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1970.

FARMER, B. R. *American Conservatism: History, Theory, and Practice*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2005.

FEARNOW, M. *American Stage and the Great Depression: A Cultural History of the Grotesque*. New York: Cambridge University Press, 1997.

FLORES, F. T. *Nem só Bem Feitas, nem tão Melodramáticas: The Children's Hour e The Little Foxes, de Lillian Hellman*. São Paulo: USP, 2008. (Dissertação de mestrado)

GOLDSTEIN, M. *The Political Stage: American Drama and Theater of the Great Depression*. New York: Oxford University Press, 1974.

GUERRA, M. A. *Carlos Queiroz Telles – História e Dramaturgia em Cena (Década de 70)*. São Paulo: Annablume Editora, 1993.

HARRISON, M. *The Language of Theater*. New York: Routledge, 1998.

HEUVEL, M. V. *Elmer Rice: A Research and Production Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1996.

HIMELSTEIN, M. Y. *Drama Was a Weapon: The Left-Wing Theatre in New York 1929-1941*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1963.

HOBSBAWN, E. *A Era dos Impérios*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Trad. Siene Maria Campos e Yolanda Steidel de Toldedo.

_____. *A Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Trad. Marcos Santarrita.

HOGAN, R. *The Independence of Elmer Rice*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965.

HOUCHIN, J. H. *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

JAMESON, F. *O Método Brecht*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999. Trad. Maria Sílvia Betti.

KARNAL, L. [et al.]. *História dos Estados Unidos: das Origens ao Século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

LINK, A. S. *História Moderna dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Zahar Editôres, 1965. Trad. Waltensir Dutra e outros.

LUMSDEN, L. J. *Inez: the Life and Times of Inez Milholland*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

MAIA, R. *Brecht Visto da Rua ou o Teatro de Todos os Dias*. São Paulo: Folias d'Arte Produções Artísticas e Culturais, 2001.

MARTIN, P. "Government of the Rich, by Rich and for the Rich". <http://www.wsws.org/articles/2011/dec2011/pers-d28.shtml>. Acessado em 29/12/2011.

MARX, K.; ENGELS, F. “Concepção Materialista da História da Cultura. Existência Social e Consciência Social”. In: *Cultura, arte e literatura. Textos Escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

PALMIERI, A. F. R. *Elmer Rice – A Playwright’s Vision of America*. Cranbury: Associated University Presses, 1980.

PASTA JR, J. A. *Trabalho de Brecht - Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

PAVIS, P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998.

REYNOLDS, R. C. *Stage Left: The Development of the American Social Drama in the Thirties*. Troy, NY: Whitston Publishing Company, 1986.

RICE, E. *The Subway: A Play in Nine Scenes*. New York: Samuel French Ltd, 1929.

_____. *The Left Bank*. New York: Samuel French, 1931.

_____. *Other Plays and Not For Children*. London: Victor Gollancz Ltd, 1935.

_____. *Teatro Vivo*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962. Trad. Mercedes Zilda Cobas Felgueiras.

_____. *Minority Report*. New York: Simon and Schuster, 1963.

_____. *Addressed to the Dramatic Editor*. Artigo publicado no jornal *The New York Times*.
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F00D13FB355E16738DDDAB0994DA405B838FF1D3>. Acessado em 21/01/2011.

ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1965.

RUGGIERO, A. *American Voices from the Great Depression*. Tarrytown: Marshall Cavendish, 2005.

SCHMIDT, R. *Red Scare: FBI and the Origins of Anticommunism in the United States, 1919–1943*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2000.

SCHWARZ, R. “A Santa Joana dos Matadouros”. In: *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SMILEY, S. *The Drama of Attack: Didactic Plays of the American Depression*. Columbia: University of Missouri Press, 1972.

STARR, K. *Embattled Dreams: California in War and Peace, 1940-1950*. New York: Oxford University Press, 2002.

SZONDI, P. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 1a. reimp., 2003. Trad. Luiz Sérgio Rêpa.

UMARAS, R. G. *Elmer Rice e Nelson Rodrigues: Uma Visão Expressionista*. São Paulo: USP, 2004. (Dissertação de Mestrado).

_____. *O Teatro Expressionista – 26 anos entre Elmer Rice e Nelson Rodrigues*. Embu das Artes: Alexa Cultural, 2008.

WILLIAMS, R. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira.

WILSON, C. P. *White Collar Fictions: Class and Social Representation in American Literature, 1885-1925*. Athens: University of Georgia Press, 1992.

WRIGHT, T. *Comprehensive Dictionary of the World*, Volume 4, Parte 2. New Delhi: Mittal Publications, 1992.

Outras referências:

14ª Emenda da Constituição dos Estados Unidos

http://www.14thamendment.us/amendment/14th_amendment.html. Acessado em 28/12/2011.

http://www.archives.gov/exhibits/charters/constitution_amendments_11-27.html.

Acessado em 29/12/2011.

Constituição dos Estados Unidos da América

<http://www.ushistory.org/documents/constitution.htm>. Acessado em 20/12/2011.

“Report of the Senate Fact-Finding Committee on Un-American Activities, 1948 : Communist Front Organizations”.

http://www.archive.org/stream/reportofsenatefa00calirich/reportofsenatefa00calirich_djvu.txt.

Acessado em 12/12/2011.