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

DIANA SUTION LEE

O Sonho Americano em *Pins and Needles*

Versão Corrigida

São Paulo

2017

DIANA SUTION LEE

O Sonho Americano em *Pins and Needles*

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: Teatro Norte-Americano

Orientadora: Profa. Dra. Mayumi Denise Senoi Ilari

Versão Corrigida

São Paulo

2017

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

L477s Lee, Diana Sution
 O Sonho Americano em *Pins and Needles* / Diana
 Sution Lee ; orientadora Mayumi Denise Senoi
 Ilari. - São Paulo, 2017.
 136 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. Teatro norte-americano. 2. Agitprop. 3.
 Revista musical . 4. Sonho americano. 5. Grande
 Depressão. I. Ilari, Mayumi Denise Senoi , orient.
 II. Título.

LEE, Diana Sution. **O Sonho Americano em *Pins and Needles***. Dissertação (Mestrado)
apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 31/10/2017

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

À minha mãe
(*in memoriam*), Dona
Pek, o meu íntegro
jade, por tudo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Mayumi Denise Senoi Ilari, pela paciência e seriedade durante toda a trajetória dessa pesquisa.

Ao Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares, pelas valiosas sugestões na fase de qualificação, pelo empréstimo de material para a continuidade do trabalho e pelas pertinentes observações na banca de defesa.

Ao Prof. Dr. Agenor Bevilacqua Sobrinho, pela indicação de leitura e pelas sugestões na defesa.

À Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira, pelas recomendações durante a banca de defesa.

À Profa. Dra. Maria Sílvia Betti, pelas aulas sobre dramaturgia norte-americana em disciplina da pós-graduação e pelas importantes contribuições ao desenvolvimento do trabalho durante a qualificação.

Ao Prof. Dr. Alberto Roiphe Bruno, por ter me apresentado um jeito novo de encarar a literatura.

À Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, pelas pertinentes observações ao texto inicial do projeto de pesquisa.

Às bibliotecárias Sandra (FEA/USP) e Mariana (FFLCH/USP), pela atenção.

Aos colegas de curso, Sara e Thierry, pela generosidade. E ao Márcio de Deus, pela dica de leitura.

À Iolanda, pela ajuda no momento mais difícil da minha vida.

Aos amigos, pelo incentivo de sempre. Em especial, ao Márcio Rodrigues, pelos livros. Ao Eduardo, por escutar os meus desabafos. Ao Thiago, pelos conselhos. Ao Wagner, pelas conversas.

Ao meu irmão Henrique, pelo apoio incondicional.

E ao meu pai, Seu Lee, por ter me ensinado o que é caráter e pela doçura de seu amor.

RESUMO

LEE, Diana Sution. **O Sonho Americano em *Pins and Needles***. 2017. 136 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Esta dissertação tem como objetivo a análise do sonho americano em *Pins and Needles*. Criada na cidade de Nova Iorque em 1937 por dramaturgos ligados ao teatro de esquerda, a peça espalhou-se pelos Estados Unidos, angariou trabalhadores para os sindicatos, influenciou grupos amadores de teatro, parodiou shows populares e satirizou eventos da Grande Depressão, mostrando um humor incomparável. Nos quesitos histórico e cultural, a peça mais popular da década de 1930 é única, por ser representante do apogeu do Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos e da Frente Popular durante o Novo Acordo. Através do que denominamos de os quatro eixos ideológicos do sonho americano, estudamos como o texto dramaturgico de *Pins and Needles*, na sua mistura de agitprop e revista musical, questiona se haveria de fato para os trabalhadores igualdade de oportunidades, direito à “vida, liberdade e busca da felicidade”, (possibilidade de) atuação e mobilidade social como recompensa do trabalho árduo, ajudando-nos a reconceptualizar a ideologia da nação norte-americana.

Palavras-chave: Teatro norte-americano. Agitprop. Revista musical. Sonho americano. Grande Depressão.

ABSTRACT

LEE, Diana Sution. **The American Dream in *Pins and Needles***. 2017. 136 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This dissertation aims at analyzing the American dream in *Pins and Needles*. Originated in the city of New York in 1937 by playwrights connected to the theater of the left, the play spread throughout the United States, attracted workers to the labor unions, influenced amateur theater groups, parodied popular shows and satirized Great Depression events, by using an incomparable humor. In the historical and cultural requisites, the most popular play in the 1930s is unique, by being the representative of the apogee of the American Workers' Theater Movement and of the Popular Front during the New Deal. By observing what we call the four ideological axes of the American dream, we study how the dramaturgical text of *Pins and Needles*, in its blend of agitprop and musical revue, questions if really there were equality of opportunities, right to "Life, Liberty, and the pursuit of Happiness", agency and social mobility as a result of hard work to the workers, helping us to reconceptualize the ideology of the American nation.

Keywords: American theater. Agitprop. Musical revue. American dream. Great Depression.

SUMÁRIO

1. Introdução	12
1.1 Histórico da produção teatral de <i>Pins and Needles</i>	13
1.2 Descrição Geral da Pesquisa.....	18
 2. Contextos	 21
2.1 Contexto sócio-histórico e político-econômico: a Grande Depressão	21
2.2 O contexto teatral que engendrou <i>Pins and Needles</i>	29
2.2.1 Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos	29
2.2.1.1 O teatro de agitprop	31
2.2.1.2 O Projeto Teatral Federal e os Jornais Vivos	35
2.3 A Frente Popular e os musicais	37
 3. Ideologia da nação americana: o sonho americano	 43
 4. O sonho americano em <i>Pins and Needles</i>	 53
4. 1 Trabalho sim, sucesso não: “Primeira Impressão” (“First Impression”)	55

4.2 Não ao individualismo: “Por que Cantar Sobre os Céus Acima”, “Um Grande Sindicato para Dois” e “A Escolinha Vermelha”	56
4.2.1 “Por que Cantar Sobre os Céus Acima” (“Why Sing of Skies Above”)	56
4.2.2 “Um Grande Sindicato para Dois” (“One Big Union for Two”)	59
4.2.3 “A Escolinha Vermelha” (“The Little Red Schoolhouse”)	62
4.3 A liberdade suprimida: “Projeto Teatral Federal Enterrado”, “O General é Descoberto”, “Competição de Mussolini”, “Inimiga Pública Número Um” e “Quatro Anjinhos da Paz”	72
4.3.1 “Projeto Teatral Federal Enterrado” (“Federal Theatre Project Plowed Under”) ...	73
4.3.2 “O General é Descoberto” (“The General is Unveiled”)	80
4.3.3 “Competição de Mussolini” (“Mussolini Handicap”) e “Inimiga Pública Número Um” (“Public Enemy Number One”)	81
4.3.4 “Quatro Anjinhos da Paz” (“Four Little Angels of Peace”)	83
4.4 Negação do sonho americano ao trabalhador: “Festa durante a Visita Turística aos Pobres”, “Nós Preferiríamos Estar Direitos” e Lição de Etiqueta”	87
4.4.1 “Festa durante a Visita Turística aos Pobres” (“Slumming Party”)	87
4.4.2 “Nós Preferiríamos Estar Direitos” (“We’d Rather Be Right”)	90
4.4.3 “Lição de Etiqueta”(“Lesson in Etiquette”)	99
4.5 Sucesso de uns, fracasso dos outros: “Economia I” (“Economics I”) e “Para Que Serve o Amor”(“What Good is Love”)	102

4.6 Ascensão social?: “Querida Beatrice Fairfax”, “A Moça Formada na Faculdade de Vassar Acha um Emprego” e “Domingo no Parque”	106
4.6.1 “Querida Beatrice Fairfax” (“Dear Beatrice Fairfax”)	107
4.6.2 “A Moça Formada na Faculdade de Vassar Acha um Emprego” (“Vassar Girl Finds a Job”)	110
4.6.3 “Domingo no Parque” (“Sunday in the Park”)	116
4.7 Capacidade de atuação: “Homens, Acordem” (Men Awake”) e “Nós Acabamos de Começar” (“We’ve Just Begun”)	118
 5. Considerações finais	 126
 Referências Bibliográficas	 129

1. Introdução

Pins and Needles é uma peça de autoria coletiva produzida pelo Sindicato Internacional dos Trabalhadores em Confeções de Roupas Femininas, o International Ladies Garment Workers' Union (ILGWU)¹ em 1937, em que se apresenta um retrato aguçado da árdua vida dos trabalhadores da indústria têxtil, em dezenove quadros.

A escolha do nome da peça por Max Danish, editor de *Justice* (jornal do ILGWU) provou-se certeira. A tradução literal do título, “Alfinetes e Agulhas”, nos remete ao universo das confecções. Porém, ao notarmos que em inglês a expressão denomina uma “sensação de formigamento recuperando-se do entorpecimento”², ou um estado de agitação, ansiedade ou preocupação com algo, o que parecia ser apenas voltado aos que laboram na indústria de vestuário feminino, revela-se na realidade uma sátira política que almeja tirar da paralisia todos os trabalhadores. Radicalmente oposta ao teatro dramático, verifica-se aqui a presença do agitprop³ norte-americano na Grande Depressão.

A década de 1930 foi uma época de críticas pesadas à crise econômica, mas havia espaço também para o humor, para a comédia. A saída encontrada pelo ILGWU foi o uso da forma da revista. ‘Teatro de revista’ denomina um gênero leve e alegre que utiliza canções, mímica, danças e esquetes, constituído de uma sucessão de quadros distintos que apresentam alusões a fatos correntes facilmente identificáveis pela plateia, para refletir a situação política contemporânea.

¹ Assunto abordado em nosso Primeiro Capítulo: Contextos.

² In: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/pins-and-needles?q=pins+and+needles>>. Acesso em: 10 nov. 2014, tradução nossa.

³ Explicitado no Primeiro Capítulo.

Conhecido por ter sido o primeiro musical com uma abordagem social a penetrar os âmbitos da Broadway, com um elenco amador, *Pins and Needles* foi um feito para o teatro político de esquerda. Teve apresentações por várias cidades americanas, tornando-se a revista musical até 1941.

Mesmo com toda essa importância, não são muitos os estudos sobre *Pins and Needles*, provavelmente, dentre outros fatores, pelo fato de até bem recentemente os *scripts* do musical serem encontrados apenas em manuscritos datilografados nos arquivos do ILGWU em Nova York. Nossa análise utiliza a versão de 1937⁴, chamada de primeira edição, com a oferta de uma proposta de tradução nossa para o português de excertos significativos da revista. Esta pesquisa, busca, portanto, preencher uma lacuna na área de estudos teatrais norte-americanos, ao examinar o contexto político e socioeconômico de uma peça de uma década por vezes esquecida.

1.1 Histórico da produção

Louis Schaffer, diretor do sindicato ILGWU, a fim de divertir e fazer propaganda do movimento proletário ao mesmo tempo, fez uso da forma da revista⁵ musical, ao abordar assuntos contemporâneos à sua época.

Na Convenção da Federação Americana do Trabalho ou American Federation of Labor (A.F. of L.)⁶ de 1935, Schaffer, apoiado por David Dubinsky⁷, o presidente do

⁴ ROME et al. *Pins and Needles*. In: PAPA, L. (Ed.) **Staged action**: Six Plays from the American Workers' Theatre. New York: ILR Press, Cornell University Press, 2009. p. 249-286.

⁵ As explicações encontram-se em **Contextos**.

⁶ Discorreremos sobre esse sindicato em **Contextos**.

⁷ Na Polônia, antes de imigrar para os Estados Unidos, já participara da Liga Judaica de Trabalhadores, que lutava pelos direitos dos mesmos.

ILGWU, apresentou aos outros sindicatos a ideia de criar um teatro para os trabalhadores em Nova York. Acharam a ideia boa, mas em 1936, depois que os outros sindicatos retiraram seu apoio, a empreitada ficou a cargo somente do ILGWU, que reformou o Princess Theatre – que nos anos de 1920 teve seus dias de glória com musicais –, renomeando-o astuciosamente de Labor Stage (Palco do Trabalho), onde nomes como Lee Strasberg, Martha Graham e Katherine Dunham⁸ do Group Theatre⁹ chegaram a ministrar aulas de teatro e dança aos trabalhadores.

Schaffer, diretor também do Labor Stage, sempre quis apresentar uma revista musical e conseguiu o feito após um ano e meio de ensaios com atores amadores da indústria de confecções (a maioria da segunda geração de imigrantes,¹⁰ filhos de imigrantes judeus e italianos), com a ajuda de Harold Rome.

Rome (1908-1993) tentou estudar direito, mas logo depois mudou para área de arquitetura em Yale. Chegou a trabalhar como projetista em uma firma de Nova York. Compunha canções de temática social que ainda não interessavam à Broadway, mas ao serem apresentadas para entreter hóspedes em um acampamento de verão (BORDMAN, 1986, p. 507), chamaram a atenção de Schaffer. Rome tocava piano desde criança; quando adolescente, tocava em bandas locais; e na Grande Depressão usou o piano para ter uma fonte extra de renda (GREEN, 1980, p. 189). Ele escreveu a maior parte da peça: seu nome aparece em quase todos os quadros (música e letra) de *Pins and Needles*. Durante as apresentações, era um dos dois pianistas que faziam o acompanhamento musical.

⁸ Lee Strasberg (1901-1982): ator e diretor, professor no Actor's Studio. Martha Graham (1894-1991) e Katherine Dunham (1909-2006) eram dançarinas e coreógrafas.

⁹ O Group Theatre foi um grupo teatral importante: encenou peças como *Awake and Sing!* (1935), de Clifford Odets. Mais informações encontram-se no Primeiro Capítulo.

¹⁰ Os imigrantes ou filhos de imigrantes compunham não só o ILGWU, mas também todos os outros sindicatos do CIO, ao qual o ILGWU pertencia (DENNING, 1997, p. 7), assunto tratado no capítulo **Contextos**.

No programa do sindicato, constava que o intuito da montagem era fazer teatro dos e para os proletários. Para isso, não bastava alguém entendido só na questão do entretenimento, como Rome. Schaffer contratou, então, pessoas já ligadas ao movimento americano de teatro operário: Marc Blitzstein (o autor da anticapitalista *The Cradle Will Rock*) que escreveu o hilário quadro “FTP Plowed Under” sobre a censura do Federal Theatre Project à sua própria peça; Charles Friedman, produtor antes ligado ao Workers’ Laboratory Theatre, ao Theatre of Action e ao Theatre Union, da cultura de esquerda, para a direção; Emanuel Eisenberg, porta-voz do Group Theatre e coautor de *Parade* (1935) que escreveu “Little Red Schoolhouse”; Arthur Kraemer e David Gregory, do New Theatre League (uma organização com pessoas de grupos teatrais como o Prolet Buehne, o Workers’ Laboratory Theatre e o Theatre of Action), escreveram “We’d Rather Be Right”; e Arthur Arent, coautor de *Triple-A Plowed Under* (1936), para escrever “Mussolini Handicap.” O cenário e o figurino ficaram a cargo de Sointu Syrjala, que trabalhara em *Stevedore*, peça do Theatre Union, de George Sklar e Paul Peters; a dança ficou sob responsabilidade de Gluck Sandor, um dos instrutores do Group Theatre; e a coreografia, por Benjamin Zemach, que colaborara com o Theatre Union.

Schaffer teve que convencer os ILGWU Players, grupo teatral montado pelo sindicato, de que a forma da revista poderia funcionar. Na época, as revistas já não estavam tão em voga. Os integrantes da trupe sindical não queriam uma revista à *Ziegfeld Follies* (cuja imagem de atrizes bonitas em roupas extravagantes dançando e cantando marcou a década de 1920, período áureo das revistas); o que almejavam era fazer uso de drama sério para retratar as mazelas econômicas, o que de fato tentaram fazer com o remake de *Steel*, de John Wexley, e as produções de *All in One* e *In Union There Is Strength*, de Irwin Swerdlow e Fannia Cohn (ambas sobre os benefícios de se associar ao ILGWU), mas sem muita repercussão.

Para demonstrar que era possível apropriar-se da forma da revista, transformando-a com a inclusão do conteúdo trabalhista (para falar de assuntos dos trabalhadores), Schaffer contratou o grupo teatral Contemporary Players para uma apresentação só para os membros do sindicato em 14 de junho de 1936, no estúdio acima do auditório do Labor Stage. Com o sucesso da performance, os trabalhadores associados ao ILGWU passaram a enxergar a revista musical, ao estilo de *The Grand Street* (revista simples, de modestos recursos, mas com belas canções), como uma boa ideia.

O sindicato decidiu apresentar oficialmente a peça em 27 de novembro de 1937, com elenco de atores amadores, que tinham ensaiado por dezoito meses, por todas as noites, após dias cansativos de trabalho nas confecções de roupa. *Pins and Needles* estreou sem alarde para a imprensa e com orçamento baixo, mínimo de cenários, com direção de Charles Friedman (que foi diretor apenas na primeira edição do musical).

No início, os atores apresentavam-se no Labor Stage, o minúsculo teatro alugado. O sucesso não tardou a ocorrer: uma peça que era apresentada só aos fins de semana para uma plateia já conhecida, só de membros do ILGWU, passou a receber o público burguês, o mesmo que era satirizado nos quadros antidireita. Depois de alguns meses de performance, havia até fila para entrar e em 3 de março de 1938, a trupe apresentou-se, com um elenco reduzido e sem os quadros que criticavam o governo, na Casa Branca para o casal Roosevelt.

O amadorismo teve que dar lugar ao profissionalismo e *Pins and Needles*, que era do sindicato, agora virava mercadoria da Broadway. Com o sucesso, alguns atores largaram os seus empregos como costureiros para se dedicar integralmente ao musical, constituindo a primeira companhia, formada pelos atores iniciais. A partir do momento em que a peça foi engolfada pela indústria cultural, o ILGWU passou a se envolver em polêmicas, tais como a formação de segunda, terceira e quarta companhias, com gradual

substituição dos atores amadores e/ou com sotaque judeu por atores semiprofissionais, de “melhor aparência” e sem sotaque, que nem pertenciam ao sindicato.

A saída do pequeno e íntimo Labor Stage de 299 lugares para o mais amplo Windsor Theatre de 849 assentos aconteceu em 26 de junho de 1939 e deu uma certa sensação ao público da época de perda da intimidade que a peça tinha antes. Já não havia mais tanta proximidade ao palco. Deve-se ter em mente, contudo, que o segundo teatro, apesar de maior do que o primeiro, era bem menor¹¹ que outros teatros da Broadway¹².

Sindicatos de atores pressionaram e Schaffer teve que ceder: os atores principais do elenco aderiram ao Actors' Equity¹³, o maior sindicato de atores, e o resto ao Chorus Equity, um sindicato de atores menor. *Pins and Needles* acabou alcançando enorme êxito e saiu de Nova Iorque para fazer apresentações por várias cidades norte-americanas (de abril de 1938 a janeiro de 1939 e de julho de 1940 a 31 de maio de 1941). A última apresentação na sua cidade de origem foi em 22 de junho de 1940. O curioso é que com o sucesso veio junto a censura: nas turnês, as críticas negativas vindas principalmente de políticos locais obrigavam a produção a retirar um quadro ou outro, para não correr o risco de ficar sem fazer a apresentação.¹⁴

Com duração de 1937 a 1941, os produtores de *Pins and Needles* souberam adaptar, retirar ou incluir quadros de acordo com a realidade social, política, econômica e teatral referente a cada ano (em torno de cinquenta esquetes ao longo dos quatro anos). O musical mais bem-sucedido nos Estados Unidos na época da Grande Depressão, além

¹¹ “[...] o Windsor tinha apenas cerca de metade do tamanho da casa de *shows* média da Broadway” (ZIMMERS, 2014, p. 565, tradução nossa).

¹² Nos anos de 1930, o Broadway Theatre, que era considerado um dos maiores, por exemplo, tinha 1765 assentos. In: <<https://www.broadway.com/venues/theaters/broadway-theatre/>>. Acesso em: 02 nov. 2017.

¹³ Houve uma grande polêmica na época, porque o Actor's Equity pertencia ao AFL, sindicato do qual saiu a dissidente CIO. Tratamos da separação da AFL e do CIO em **Contextos**.

¹⁴ Há um relato de alguns desses incidentes na dissertação de Goldman (1977).

da primeira edição de 1937 teve mais duas edições: *Pins and Needles 1939* (entre abril e junho de 1939) e *New Pins and Needles* (entre novembro de 1939 e junho de 1940).

Infelizmente, parte dos atores voltou aos seus trabalhos habituais após a extinção da revista. A outra parte tentou carreira na televisão, teatro e cinema. Schaffer voltou para o *Jewish Daily Forward*, do qual era editor; Rome continuou na área musical e em 1962, ajudou a produzir o CD *Pins and Needles* com Barbra Streisand em celebração ao 25º aniversário da peça.

O fato de *Pins and Needles* ter angariado um milhão e meio de dólares (gastara apenas dez mil dólares) não é, acreditamos, o mais importante fator de seu sucesso, mas sim o fato de ter ajudado a atrair mais membros para o ILGWU, contribuindo para o movimento trabalhista, servindo de modelo de inspiração para grupos amadores futuros, através das sábias alusões aos acontecimentos contemporâneos à sua plateia.

1.2 Descrição Geral da Pesquisa

A pesquisa propõe-se a estudar o viés do sonho americano, no cenário da Grande Depressão e, mais especificamente, no âmbito da peça *Pins and Needles*. Há múltiplas definições de estudiosos vários de áreas de saber distintas para “o sonho”, que desde os primórdios da nação americana, é um conceito que a distingue das demais nações, levando pessoas do mundo inteiro a compartilhar determinadas imagens correntes, tais como “ficar rico”, “fazer a América”, “ir em frente”, “terra das oportunidades”, “liberdade” e “busca da felicidade”, só para citar algumas. Mesmo sendo uma peça-chave que ajuda no

entendimento da história cultural americana, há um número relativamente pequeno de estudos do sonho americano no âmbito acadêmico brasileiro.¹⁵

Nossa análise, entretanto, pauta-se por diferentes veredas, ao estudar a ideologia do sonho americano de outro modo. Há a questão do dinheiro e sucesso material (BERMAN, 2002; SAYRE, 2001) e a da ligação entre igualdade de oportunidades, determinação, próprios esforços, trabalho, mérito, realização e felicidade (GHOSH, 2013). O foco é mostrar como tais elementos do sonho americano funcionam (ou não) nos Estados Unidos de 1937.

Para isso, primeiramente traça-se, no Primeiro Capítulo, intitulado **Contextos**, um panorama da Grande Depressão: o que foi, suas causas, seus planos econômicos governamentais, suas implicações e consequências. Em seguida, apresenta-se a perspectiva teatral e cultural dessa época, a saber: o Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos e a Frente Popular. *Pins and Needles* surgiu no momento de apogeu desses dois momentos americanos.

No Segundo Capítulo, expõe-se as definições de ‘ideologia’ por Raymond Williams (1977), Ciro Marcondes Filho (1985) e Terry Eagleton (1991,1997), para finalmente desembocar nas explicações de Marilena Chauí (2012, 2014); de ‘nação’, destacam-se as acepções dadas por Benedict Anderson (1989), Ernest Gellner (1993) e Stuart Hall (1994). Já para a expressão “sonho americano”, parte-se principalmente dos escritos de Adams (1931,1940), Hochschild (1995), Karabell (2002), Cullen (2003) e

¹⁵ Em uma busca inicial, encontramos apenas na dissertação de mestrado de Pinheiro (2003) sobre duas peças de John Guare uma abordagem específica da temática do sonho americano como mito da pseudo-ascensão social, conectando o sucesso com a indústria cultural. A dissertação de Ramos (2004) discorre sobre o paradoxo do sonho que prega o sucesso; o foco, todavia, é na desintegração da linguagem logocêntrica em uma peça de Edward Albee e em uma de Nicky Silver. Em uma busca posterior, tivemos contato com as dissertações de Gallo (2011), Oliveira (2012), Pedrosa (2014) e Queirós (2014), que abordam a questão com outros interessantes e distintos enfoques.

Jillson (2004), perpassando por outros teóricos, a fim de chegar aos pontos de congruência do que denominamos de ‘ideologia da nação americana’.

Esses pontos constituem o terceiro e último capítulo, para fazer jus a *Pins and Needles* e a toda a gama do teatro político da Grande Depressão. Faz-se, então, necessária, uma leitura da peça em relação ao período histórico que a produziu, o que possibilitará um aprofundamento nos estudos do teatro americano nos anos 1930, relativamente pouco estudado devido a suas conotações fortemente políticas. Sustentamos que, ao não se enquadrar nos moldes da Dramática rigorosa, da peça bem-feita, *Pins and Needles*, com o lado cômico a florado, apresenta um lado arguidor. Com base nas observações de Jacob Levine (1969, p. 1), Gerald Mast (1979, p. 19) e de Henri Bergson (2001, p.13) que consideram o riso como atividade intelectual, verificaremos como os questionamentos da ideologia transpassam através do humor, servindo o cômico como elemento ressignificador do caráter crítico da peça.

2. Contextos

Este capítulo destina-se a apresentar o contexto sócio-histórico e político-econômico do qual *Pins and Needles* fez parte. Para isso, as causas, implicações e consequências da Grande Depressão são explicitadas, perpassando pelos planos governamentais, com ênfase nas mudanças nas relações sindicais durante a década de 1930. Aborda-se também os contextos teatrais do Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos e da Frente Popular, que possibilitaram a feitura da peça, sob a perspectiva cultural dessa época, que teve teatro de agitprop, Jornais Vivos, revistas e musicais.

2.1 Contexto sócio-histórico e político-econômico: a Grande Depressão

29 de outubro de 1929 é a data que separa a Era do Jazz (década de 1920) e a Grande Depressão (década de 1930). Apesar de os preços das ações terem começado a cair vertiginosamente em 24 de outubro (JONES, 2003, p. 79), dia 29 foi decisivo para os Estados Unidos entrarem numa crise, que só foi superada de fato com a entrada do país na Segunda Guerra Mundial.

No início, o presidente Herbert Hoover estava otimista. Entretanto, a economia parou. De acordo com Weintraub (1960, p. 115-118), a Grande Depressão ocorreu devido a sete fatores:

(1) A queda no comércio internacional, pois a Europa já não comprava tanta mercadoria como antes dos Estados Unidos;

(2) Especulação ilimitada de ações e imóveis, acarretando o *crash* da bolsa¹⁶ no fatídico 29 de outubro de 1929, o que “levou toda a economia à bancarrota” (ZINN, 1995, p. 377);

(3) Com a alta astronômica do preço dos títulos, houve uma súbita diminuição do crédito. Empresas não conseguiam empréstimos bancários, daí a produção entra em colapso e, conseqüentemente, o emprego também (e quem estava ainda empregado, corria o risco de a qualquer momento perder o trabalho e de ter o salário reduzido);

(4) Os fazendeiros estavam em crise desde a Primeira Guerra Mundial, porque já não conseguiam arcar com os altos preços das mercadorias industriais;

(5) O poder de compra da população tornara-se inversamente proporcional à crescente produção de mercadorias, logo, subconsumo, mas grandes estoques de produtos (não é à toa que a Grande Depressão foi denominada de “crise da superprodução”: PRADO, 2003, p. 14);

(6) Falências bancárias, fazendo muitas famílias perderem suas economias¹⁷; e

(7) O ciclo econômico: para certas teorias econômicas, após o período de prosperidade (década de 1920), seguiria-se o de crise (década de 1930). Mas deve-se lembrar que até na era “próspera”, a distribuição de renda era péssima.

Herbert Hoover até tentou reeleição pelo Partido Republicano em 1932, mas perdeu para o democrata Franklin Delano Roosevelt (que foi reeleito depois para mais três mandatos). Roosevelt prometeu fazer o que Hoover não tinha feito, isto é, intervenção ativa do governo para lidar com os problemas da crise econômica.

¹⁶ Um panorama completo da quebra da bolsa pode ser encontrado em McELVAINE, Robert S. Who was roaring in the twenties? – Origins of the Great Depression. In: DAVIS; WOODMAN, 1997, p. 323-338.

¹⁷ Fato histórico aludido em peças como *We, The People*, de Elmer Rice, e *The American Clock*, de Arthur Miller, por exemplo.

Quando Roosevelt assumiu o poder em 1933, o país tinha em torno de 13 milhões de desempregados e queda nas produções agrícola e industrial. No mesmo ano, dá-se início ao New Deal, cuja tradução em português pode ser “Novo Acordo”, o novo ‘pacto’ social para o “homem esquecido”. O primeiro objetivo desse ‘acordo’ (plano econômico) consistia em estabilizar a economia.

Para isso, era urgente ajudar a agricultura, daí o lançamento da Lei de Ajustamento Agrícola, o Agricultural Adjustment Act (AAA). Esperava-se que os preços dos produtos agrícolas se elevariam com a redução da produção, mas não funcionou: foi melhor para os donos de terra, os inquilinos pobres tiveram de se mudar do campo para a cidade.

A fim de ajudar a indústria, um projeto orçado em bilhões de dólares foi posto em ação: o governo federal arcava com metade dos custos das construções de casas e hospitais, caso estados e municípios concordassem com a empreitada; e o próprio governo empregou levas de desempregados na construção de fábricas, barragens, pontes e estradas. A Lei de Recuperação Industrial Nacional, o National Industrial Recovery Act (NIRA), de 1933, demarcou que as indústrias estabelecessem o salário mínimo, controlassem a produção e proibissem o trabalho infantil (WEINTRAUB, 1960, p. 118).

Logicamente, os setores mais privilegiados da sociedade não gostaram das medidas do Primeiro New Deal. Tampouco aprovaram o Segundo New Deal: em 1935, há mais uma tentativa de Roosevelt em beneficiar a classe trabalhadora. A elite parece não ter entendido que o presidente, além de angariar mais votos para a reeleição em 1936, desejava evitar que os trabalhadores fizessem uso de “wildcat strikes”.¹⁸ De autoria do senador democrata Robert Ferdinand Wagner, o presidente põe em ação a Lei de Relações

¹⁸ As traduções podem ser “greves selvagens”, “greves à revelia”, “greves sem aviso prévio”: eram greves sem apoio nem autorização da liderança sindical. Foram consideradas ilegais nos Estados Unidos em 1935.

Trabalhistas Nacionais, ou National Labor Relations Act (NLRA), mais conhecido como Lei Wagner (Wagner Act), que alteraria as relações sindicais e trabalhistas.

A Lei Wagner proibia o empregador de fundar sindicatos e forçar os empregados a ficar nessas “company unions”, de coagir ou reprimir empregados no exercício de seus direitos grevistas, de discriminar trabalhadores sindicalizados na hora da contratação, de demitir um operário que houvesse protocolado acusações contra a empresa na Junta de Trabalho, e de se recusar a barganhar com os representantes de seus empregados e de incidir em práticas ilegais, ou seja, a lei garantia o direito do trabalhador de se organizar em sindicatos de livre escolha (sem interferência do empregador) e de negociar coletivamente seus contratos. Validada em 1937 pela Suprema Corte, a Lei Wagner fez o sindicalismo aumentar de 4 para 15 milhões de pessoas (EINAUDI, 1960, p. 288).

Flávio Limoncic (2011, p. 312) assinala:

A proposta de tornar os sindicatos elementos de regulação da competição entre as corporações de um mesmo setor não era novidade no cenário norte-americano. Desde a década de 1910, dada a fraca regulação estatal das condições e da remuneração do trabalho, reformadores sociais, líderes sindicais e mesmo administradores corporativos, já sinalizavam que os sindicatos deveriam operar no sentido de frear a competição entre as empresas, permitindo a elevação da massa salarial. Com o New Deal, os sindicatos assumiam tal papel [...].

A Lei Wagner acabou por atrair sindicalistas para a filiação ao sindicato maior, a Federação Americana de Trabalho, ou American Federation of Labor (AFL ou A.F. of L.), garantindo-lhe empoderamento e origem do CIO (RUSH, 1965, p. 61).

A A. F. of L. era um tradicional sindicato de ofícios (englobava trabalhadores de mesma profissão, mesmo que em fábricas diferentes), cuja política passou a desagradar

sindicalistas como John L. Lewis, presidente do Sindicato dos Mineiros de Carvão (United Mine Workers), que queria que a A.F. of L., na assembleia de 1935, incluísse os trabalhadores industriais, sem o critério de examinar a ocupação.

Howard Zinn (1995, p. 390) explica que:

Em 1934 e 1935, centenas de milhares de trabalhadores saíram dos sindicatos altamente controlados e exclusivos da Federação Americana do Trabalho e começaram a se organizar nas novas indústrias de produção em massa – de automóveis, borracha e empacotadoras. A AFL não podia ignorá-las, montou um Comitê para a Organização Industrial para organizar estes trabalhadores fora das linhas de ofício¹⁹.

A verdade é que tais trabalhadores já não se sentiam representados pelo sindicato conservador. John L. Lewis (desgostoso com a falta de apoio da A.F. of L. às greves que ele queria promover), junto com David Dubinsky (o já mencionado presidente do ILGWU) e outros seis presidentes de sindicatos lideraram uma ruptura com a A.F. of L. e montaram o Comitê para a Organização Industrial, o Committee for Industrial Organization (CIO), em 1936. William Green, presidente da A.F. of L., logicamente não gostou de uma dissidência na própria organização e pediu a dissolução do CIO. A separação real ocorreu só em 1938, quando o CIO tornou-se Congress of Industrial Organizations, ou Congresso das Organizações Industriais.

John L. Lewis foi escolhido como presidente do CIO, sindicato pequeno que logo mostrou o seu poder: entre 1937 e 1941, o CIO recrutou dois milhões de membros (BILES, 1991, p. 168). Com o racha entre CIO (cuja maioria dos membros trabalhava em

¹⁹ “In 1934 and 1935 hundreds of thousands of workers, left out of the tightly controlled, exclusive unions of the American Federation, began organizing in the new mass production industries – auto, rubber, packing house. The AFL could not ignore them, it set up a Committee for Industrial Organization to organize these workers outside of craft lines” (tradução nossa).

confeções de roupa e mineradoras) e A.F. of L., os preceitos do primeiro eram seguidos em 1937 pelo International Ladies' Garment Workers' Union.

Fundado em 1900, o ILGWU²⁰ tinha forte presença de imigrantes e descendentes de imigrantes judeus, oriundos primeiramente da Rússia e do Leste Europeu, e de vinda posterior de italianos e seus filhos. Sediado em Nova York, conduziu em 1909-1910 duas grandes greves bem-sucedidas de trabalhadores de confeções de capas e blusas femininas. Sendo um dos sindicatos americanos mais representativos, seu objetivo era melhorar as condições de vida dos trabalhadores da indústria têxtil, não só no quesito trabalhista, mas também em relação à saúde, entretenimento e educação (com aulas de literatura, filosofia, música e drama, por exemplo) dos operários. Depois de uma greve geral em 1933, aproximadamente 200 mil trabalhadores juntaram-se ao ILGWU, que se tornou um dos sindicatos mais progressistas do país (MARSH, 2007, p. 120), tendo um total de 250 mil membros em 1937.

Em 1935, a desesperança deu uma trégua, com alguma recuperação econômica. Com o apoio do CIO de Lewis e de vários setores da sociedade (fazendeiros, professores, engenheiros, etc.), Roosevelt foi reeleito em 1936. A vasta maioria dos trabalhadores votou no democrata. Contudo, a crise não acabara. Foi a partir desse momento que a atuação política aumentou junto com a conscientização social: o período entre 1933 e 1937 ficou marcado por paralisações, marcha de desempregados, piquetes e greves.

Greves marcaram a nação americana em 1937, ficando conhecido como o ano²¹ das *sit-down strikes*. Traduzidas como “greves sentadas”, “greves imóveis”, “greves brancas”, “greves de ocupação” ou “greves de braços cruzados”, a estratégia de ficar

²⁰ Várias informações sobre o ILGWU encontram-se disponíveis em: <<http://www.ilr.cornell.edu/ilgwu/>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

²¹ As 500 *sit-downs* de 1937 envolveram quase meio milhão de trabalhadores (PIVEN, 1979, p. 144).

parado, sentado, dentro da fábrica assustou os patrões, pois na década anterior estavam acostumados com a ínfima sindicalização operária.

Os trabalhadores, ao invés de marchar ou fazer piquete do lado de fora da fábrica, ficavam dentro do seu local de trabalho, guardavam as suas ferramentas e recusavam-se a voltar à labuta até terem seus pedidos negociados. Diferentemente do que a elite supunha, os empregados não quebravam as fábricas. As vantagens dessa tática, como aponta Zinn (1995, p. 390), eram muitas: evitava-se a presença de fura-greves; colegas de trabalho, com a convivência, passavam a se conhecer melhor; os empregados conseguiam se alimentar, pois recebiam comida (que lhes era içada do lado de fora²²) por parte da família ou simpatizantes da causa; não tinham que andar carregando cartazes ou placas, com o risco de sofrerem violência na rua da guarda da empresa ou da polícia. Os empregadores até tentavam fazer uso de mandados judiciais ou da força para expulsar os “invasores” de propriedade privada (conceito caro aos patrões). As autoridades, por sua vez, evitavam usar a força nesse gênero de greve, com receio das consequências.

A tática, herdada dos Trabalhadores Industriais do Mundo (Industrial Workers of the World, IWW, ou Wobblies, eram considerados “radicais”, por serem anarquistas, anti-capitalistas e a favor da ação direta, atuaram de 1905 a 1924), repaginada na década de 1930 pelo CIO, provou-se extremamente eficaz para várias categorias de trabalhadores. O evento mais notável foi a greve de quarenta e quatro dias, entre dezembro de 1936 e fevereiro de 1937, em que trabalhadores sindicalizados da indústria automobilística em Flint, Michigan, cruzaram os braços contra a General Motors. A empresa não suportou a pressão: assinou um contrato com os grevistas e reconheceu o Sindicato dos Trabalhadores das Indústrias Automobilísticas (United Auto Workers). As greves

²² OLIVEIRA, 2017, p. 371.

“sentadas” aumentaram exponencialmente (entre setembro de 1936 e junho de 1937 quase meio milhão de trabalhadores em vários tipos de indústria participaram desse tipo de greve; só em março de 1937, em torno de 170 mil trabalhadores)²³, espalhando-se por toda a nação americana.²⁴ Algumas das outras empresas que capitularam para o CIO e suas greves entre 1936 e 1941: Chrysler, United States Steel, Goodyear, Firestone, Ford, etc. A fama do CIO estava mais do que feita: a sindicalização elevou-se substancialmente.

O governo de Roosevelt evitava se pronunciar, até porque as greves agora eram permitidas. Havia greves e outras manifestações, pois a situação do trabalhador ainda era precária. *Pins and Needles* chama a atenção, por exemplo, para alguns dos problemas sofridos: fome, míseros salários, longas horas de trabalho, dentre outros.

Logo, a Grande Depressão abalou de fato a ideologia da nação americana:

Daniel Boorstin escreveu: ‘Os problemas mais profundos da auto-definição norte-americana, entre a Grande Crise de 1929 e o término da Segunda Guerra Mundial, nasceram das maneiras óbvias pelas quais parecíamos agora partilhar dos males da Europa. Insinuara-se em nós a sensação de que, fosse como fosse, havíamos sido defraudados da nossa unicidade’ (LEUCHTENBERG, 1972, p. 305)

E gerou inquietação no teatro americano na década de 1930, que passou a mostrar os dilemas do trabalhador comum através do Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos (American Workers’ Theatre Movement) e da Frente Popular (Popular Front).

Pins and Needles foi criada nesse clima de insegurança, mas com a distinção marcante do uso do humor, com o intuito de “trazer os que riem para o seu lado”²⁵ (o da

²³ RAYBACK, 1959, p. 354.

²⁴ Esse gênero de greve só foi declarado ilegal pela Suprema Corte em 1939.

²⁵ Tradução de “die Lacher auf seine Seite ziehen” (FREUD, 1969, p. 123).

sindicalização). Parte tanto do Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos quanto da Frente Popular, a peça foi inovadora ao apresentar finalmente a figura da mulher americana trabalhadora no palco cantando os seus problemas. Apresenta também o(s) trabalhador(es) e toda uma gama de personagens (incluindo os ricos) para fornecer perspectivas para o seu público-alvo, que no início eram só os trabalhadores filiados ao ILGWU. Ao rir dos problemas e passar a mensagem de que a crise não deveria incutir depressão psicológica no indivíduo, a revista musical consegue mostrar que há mais eixos na mola da ideologia americana do que só o “sonho da abundância material” (CALDWELL, 2007).

Passemos então ao cenário teatral, traçando um histórico do Movimento Teatral e da Frente Popular.

2.2 O contexto teatral que engendrou *Pins and Needles*

Sendo *Pins and Needles* parte dos dois momentos importantes da cultura americana em 1937, torna-se necessário discorrer sobre o Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos e a Frente Popular.

2.2.1 Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos

Pins and Needles foi a revista musical mais bem-sucedida da década de 1930 e do Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos (American Workers' Theater Movement). Alternativa ao teatro comercial, oriundo da necessidade de a classe dos

trabalhadores americanos ter voz para falar de suas questões econômicas e políticas durante a Grande Depressão, foi o único movimento amador conduzido pelo povo na história norte-americana, com epicentro em Nova York, irradiado para o resto dos Estados Unidos, envolvendo “centenas de trupes e milhares de trabalhadores”, na esperança de criar uma “cultura da classe trabalhadora” (FRIEDMAN, 1985, p. 111). Era a vez dos trabalhadores, que na década anterior haviam sido tão perseguidos, de criar um trabalhismo distinto.

Com o sindicalismo industrial favorecido pela Lei Wagner, que permitia a negociação coletiva, a Grande Depressão foi, então, palco de demonstrações de insatisfação dos proletários sindicalizados com o cenário de desemprego e outras celeumas sociais, já citadas anteriormente. Isso significa que “nos anos trinta a esquerda teve um impacto central” (DENNING, 1998, p. 47), isto é, a esquerda “teve um papel estruturante na constituição de significados, valores e formas” (CEVASCO, 2001, p. 15) da cultura norte-americana, pois nesse período o teatro estava, nas palavras de John Gassner, em “Politics and Theater”, “orientado *socialmente*”²⁶, lidando com problemas políticos de modo nunca feito antes (COSGROVE, 1985, p. 269). Para atingir o seu público-alvo, o movimento fez uso, por exemplo, de vaudeville²⁷ e agitprop²⁸.

Seguindo análises de Friedman (1985) e Trumbull (1991), pode-se dividir em quatro os períodos do Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos: 1) 1928-1932: o do seu estabelecimento (Prolet Buehne e outros grupos de teatro de imigrantes; com rejeição à burguesia); 2) 1933-1935: o da sua consolidação (grupos como Workers’

²⁶ Apud HIMELSTEIN, 1963, p. viii, *itálico* nosso.

²⁷ Vaudeville consiste no teatro de variedades, composto de esquetes curtos, canções populares, números de circo, de horror, de dança, acrobatas, mágicos, comediantes, malabaristas, etc. O primeiro teatro americano a exhibir as variedades teria sido aberto por Tony Pastor em 1865 (EWEN, 1961, p. 54). Cabe ressaltar que o vaudeville influenciou também o cinema de Buster Keaton, por exemplo.

²⁸ Agitprop, junção de agitação e propaganda, era um teatro encenado nas ruas, de cunho didático. Mais informações sobre esse teatro encontram-se a seguir.

Laboratory Theatre e Theatre Union; progressão para o anti-fascismo); 3) 1935-1937: o do apogeu²⁹ (*Pins and Needles* e *The Cradle Will Rock*, por exemplo) ; e 4) 1938-1941-42: declínio gradual (1939: fim do Federal Theatre Project e movimento de esquerda em desaparecimento; as preocupações se voltam para a Segunda Guerra Mundial).

Friedman (1985) aponta três características históricas desse movimento: 1) aumento no número de teatros de trabalhadores (21 grupos em 1930, 250 em 1933, 400 em 1934³⁰); 2) segunda geração, constituída de filhos de imigrantes, que eram falantes nativos de inglês, fez com que os teatros de apresentação de peças em língua inglesa aumentassem de 1 em 1929 para quase 50% do número total de teatros nos Estados Unidos em 1933; e 3) uma mudança de conceito teatral, da troca de apresentação de peças de dramaturgos já consagrados como Gerhart Hauptmann, Henrik Ibsen e William Shakespeare, para material próprio que refletisse os interesses político-econômicos da classe trabalhadora.

2.2.1.1 O teatro de agitprop

Os assuntos sociais entraram em pauta no cenário teatral já no final da década de 1920, com a entrada do agitprop nos Estados Unidos. O agitprop, ou agitação-propaganda, iniciou-se na União Soviética para mobilizar o povo para a Revolução. O *slogan* era dar “toda ênfase no combate aos vícios sociais”³¹ e seus objetivos eram “informar e, decorrente da informação, educar e mobilizar para a ação”³² imediata,

²⁹ Termo usado por Trumbull (1991, p. 159-160).

³⁰ Dados encontrados em Cosgrove (1985, p. 268) e Friedman (1985, p. 112).

³¹ GARCIA, 1990, p. 14.

³² Ibid., p. 20.

mostrando a vitória dos trabalhadores sobre os patrões cruéis. O agitprop conscientizava, tal como fez Erwin Piscator³³: o foco estava no conteúdo, na mensagem de aprendizado da luta de classes.

O agitprop era um teatro de esquerda que ia às ruas, logo, não havia como ter a dita quarta parede, já que se esperava a participação ativa do espectador. Não eram precisos muitos recursos cenográficos e de figurino (somente o que fosse possível levar na mão). Dois outros traços importantes são o improviso coletivo e a contemporaneidade³⁴. Há, por exemplo, o uso de performances declamatórias, danças e pantomimas. Pode haver placares e cartazes com inscrições, e os textos sobre o cotidiano são geralmente breves.

O agitprop chegou à Alemanha através de grupos russos como o *Blusa Azul*³⁵. Piscator influenciou o teatro de agitprop alemão, do qual se sobressaíram trupes como os *Foguetes Vermelhos*³⁶ e o *Megafone Vermelho*³⁷. A grande característica do agitprop alemão é o coral falante. Eram comuns as canções de marcha.³⁸ As trupes passaram a ser

³³ Encenador alemão que fundou o Teatro Proletário em Berlim na década de 1920, com a ideia de arte a serviço da propaganda política, o que significa que “Piscator pode ser considerado o iniciador do agitprop alemão” (GUINSBURG; GARCIA, 1992, p. 131). Responsável pela célebre *RRR* (Revista Clamor Vermelho).

³⁴ Ou a atualidade, como disse Piscator (apud BORNHEIM, 1992, p. 128). Teatro visto como local de denúncia dos problemas contemporâneos à plateia.

³⁵ O coletivo excursionou pela Alemanha em 1927. Por inspirar muitos outros grupos, fundou a revista *Blusa Azul* no mesmo ano (GARCIA, 1990, p. 16).

³⁶ Die Roten Raketen era uma trupe de agitprop pertencente ao Partido Comunista. A letra de uma de suas canções, “A miséria e a fome”, elenca suas posições políticas: “o partido de Lenin segue”; caso a miséria e a fome oprimam os proletários, eles não se deixarão vencer; e caso o exército branco os agrida, haverá um contra-ataque por parte dos Foguetes Vermelhos, por parte de todos os trabalhadores, sejam eles camponeses ou das cidades grandes. In: FUNK-HENNIGS (2010).

³⁷ Das Rote Sprachrohr foi um dos primeiros grupos de agitprop e também eram ligados ao Partido Comunista, que nos fornece, por exemplo, a peça “Leuna!” (1930). Esta peça visava passar a mensagem para os trabalhadores agitarem-se contra os abusos cometidos pelo “rei de Leuna” (representante do capitalista sanguinário que manda na política e persegue os comunistas), que são as péssimas condições de trabalho na cidade (havia demissões em massa, redução aleatória de salários e acidentes de trabalho fatais). A peça original em alemão pode ser encontrada em Funk-Hennigs (2010). Os quadros de agitprop de *Pins and Needles* assemelham-se muito ao pedido final de união dos trabalhadores no final de “Leuna” e de várias outras peças agitpropistas.

³⁸ Um bom exemplo é a “Canção da Bandeira Vermelha” do Megafone Vermelho (Berlim, 1932). In: <<https://www.youtube.com/watch?v=PM9-H2vxyY>>. Acesso em: 02 dez. 2014.

perseguidas e muitos dos seus membros tiveram de emigrar, para fugir dos campos de concentração de Adolf Hitler³⁹.

O destino desses operários imigrados da Alemanha foi os Estados Unidos. Com eles, o agitprop desembarcou em solo americano. O primeiro grupo em 1928 a fazer uso do agitprop na América foi o Prolet-Buehne (cuja tradução é Palco Proletário) de John Bonn, com, inicialmente, apresentação de peças em língua alemã.

A década de 1930 foi o ambiente ideal para a incorporação de ideias alemãs sobre caracterização e forma, com o uso da recitação em massa em verso. Portanto, devido a uma maior consciência social, surgem grupos de agitprop em língua inglesa ao redor dos Estados Unidos, tais como o notável Workers' Laboratory Theatre (WLT), que produzia agitprop na rua a favor do comunismo. Influenciado pela técnica da performance e do conteúdo político sem rodeios do Prolet-Buehne, o WLT começou a apresentar peças de agitprop, mas traduzidas para o inglês⁴⁰.

O teatro de agitprop, que influenciou *Pins and Needles*, começou a declinar em 1934, dando espaço a outras experiências teatrais de grupos como o Theatre of Action, o Group Theatre, o Theatre Union e o Federal Theatre Project. O famoso Shock Troupe⁴¹, uma ramificação do WLT, a favor de um teatro revolucionário, teve um público estimado em torno de 250 mil trabalhadores nos comícios, minas e fábricas, reuniões e piquetes de grevistas país afora.⁴²

³⁹ O ditador também suspendera a imprensa operária e marxista (GARCIA, 1990, p. 75).

⁴⁰ Como *Tempo*, *Tempo* e *The Belt*.

⁴¹ Sua produção *Newsboy* (1934) mostra a dura realidade da Grande Depressão: desempregados famintos nas *breadlines* e *soup kitchens*, filas infindáveis para obter um pouco de comida (pão/sopa). *Script* da peça encontrável em SAMUEL; MacCOLL; COSGROVE, 1985, p. 316-322.

⁴² Ao enveredar por peças realistas, tais como *The Young Go First*, o Shock Troupe, ou melhor, o Theatre of Action (1934-1936), não atingiu o mesmo sucesso.

Foi o Group Theatre (1931-1941) de Lee Strasberg, Stella Adler, Elia Kazan, Howard Da Silva e Harold Clurman, que encenou, por exemplo, *Awake and Sing!* (1935), de Clifford Odets, peça que mostra como a crise dos anos de 1930 engendrou dúvidas em relação ao sonho americano, refletindo “o desejo incipiente daquele período pelo triunfo pessoal e político” (WEALES, 1985, p. 59). Odets, além de mencionar suicídios de homens falidos⁴³, apresenta os desmantelamentos afetivos da família Berger (da outrora classe média judaica no Bronx – que agora não tem mais elevador nem água quente) e todo o cenário de problemas econômicos: durante a Grande Depressão, as classes médias – o novo proletariado – experimentaram os efeitos de ficar sem emprego e até mesmo sem teto, o que até então tinha sido destino apenas dos pobres (MILLER-ADAMS, 2002, p. 13).

Ativistas políticos e artistas teatrais da esquerda formaram o Theatre Union (1933-1937). De lema “O teatro é uma arma”⁴⁴, o grupo ficou célebre com a polêmica de encenar *A Mãe*, de Bertolt Brecht⁴⁵, em 1935, com envolvimento emocional do espectador.⁴⁶ O propósito desse grupo profissional era encenar peças que apoiassem a solidariedade trabalhista, o que acabou por atrair um grande público dentre a classe trabalhadora. No entanto, o estilo do realismo socialista que usou o épico de forma equivocada não se mostrou uma boa opção na época, ajudando a fazer dessa produção de *A Mãe* um fracasso, e com isso colaborando para o fim do grupo, devido a falta de verbas para produção de novas peças.⁴⁷

⁴³ No diálogo entre Morty, Moe e Jacob, na Cena 1 do Ato 2 (ODETS, 1939, p. 60).

⁴⁴ Tradução de “Theatre is a weapon” (GOLDMAN; GORDON, 1978, p. 173).

⁴⁵ Brecht migra das peças didáticas para o teatro épico, sendo que nas suas obras consegue fazer mais do que desmascarar a mola econômica, tanto no nível do conteúdo quanto da forma.

⁴⁶ O assunto da polêmica reside na falta de entendimento do que era o teatro épico por parte do Theatre Union.

⁴⁷ Deve-se lembrar que os contextos da República de Weimar nos anos de 1920 e a Grande Depressão nos anos de 1930 no maior país capitalista do mundo são diferentes, bem como suas concepções de teatro. Segundo Saal (2002), o teatro do Theatre Union era vernacular, isto é, apresentava as questões políticas

2.2.1.2 O Projeto Teatral Federal e os Jornais Vivos

O movimento culminou com o surgimento do Federal Theatre Project (FTP), criado pelo então presidente Franklin Delano Roosevelt para empregar pessoas ligadas ao teatro:

Em agosto de 1935, Hallie Flanagan, a ativa diretora e de pensamento avançado do teatro experimental da Faculdade Vassar, tornou-se a Diretora Nacional do Federal Theatre Project para trabalhar com um orçamento de sete milhões de dólares. Logo as “unidades” ou “projetos” do FTP foram estabelecidas ao redor do país, “sustentando em torno de doze mil e quinhentos atores pela nação a um ‘salário de segurança’ médio de oitenta e três dólares mensais, pagamento melhor e mais fixo do que a maioria tinha já recebido anteriormente”. (Wecter 263).⁴⁸

Para Flanagan, o FTP incentivaria o desenvolvimento de peças inovadoras, com novas técnicas de produção e experimentações, além de dar uma nova roupagem aos clássicos. A parcela de peças sociais dos projetos nova-iorquinos era pequena, mas o suficiente para atrair os críticos do New Deal, que alegavam infiltração de comunistas em um programa governamental.

com o uso de uma linguagem que ia ao encontro das expectativas da plateia, que ainda não conhecia o épico. O teatro político teve experiências bem-sucedidas depois, com grupos como San Francisco Mime Troupe, Teatro Campesino (PINHEIRO, 2008) e Bread and Puppet (ILARI, 2008).

⁴⁸ “In August 1935, Hallie Flanagan, the energetic and forward-thinking head of Vassar College’s experimental theatre, became the National Director of the Federal Theatre Project with a seven million dollar budget to work with. Soon FTP “units” or “projects” were set up across the country, “supporting about twelve thousand five hundred actors through the nation at an average ‘security wage’ of eighty-three dollars monthly, better and steadier pay than most had ever received before” (Wecter 263)” (JONES, 2003, p. 103, tradução nossa).

Do Federal Theatre surgiram os Living Newspapers (“Jornais Vivos”), que foram “a contribuição mais significativa”⁴⁹ do FTP para o palco americano. O novo gênero apresentava os acontecimentos cotidianos diretamente ao público através de “diagramas projetados, anúncios de rádio, pantomimas, efeitos sonoros, esquetes com apagamento de luzes e música”⁵⁰. Apesar da falta de enredo convencional, a combinação de agitprop, filme e revista musical tornava o assunto abordado totalmente compreensível à plateia.

Um notável Jornal Vivo foi o *Triple A Plowed Under*, apresentado pela primeira vez em 14 de março de 1936, supervisionado por Arthur Arent, sobre a crise na agricultura, com cenas da greve leiteira em 1932, da execução de hipotecas de fazendas, da seca de 1934, e da criação, efeitos e suspensão da já mencionada Lei de Ajustamento Agrícola, o Agricultural Adjustment Act (AAA), pela Suprema Corte americana.

Entretanto, o FTP contribuiu para a derrocada do Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos. Os empregos com salários maiores atraíram talentosos membros de vários grupos, fazendo com que estes não conseguissem competir com os preços subsidiados das entradas do Federal Theatre, que passou a absorver também grande parte do seu público. O programa terminou em junho de 1939, com os cortes de verbas do Congresso.

O Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos, por sua vez, acabou mesmo só por volta de 1942, com a nação voltando-se agora para a Segunda Guerra Mundial. Parte de uma época por vezes esquecida, era uma manifestação cultural única em que os trabalhadores atuavam e assistiam peças com bastante interesse: “em um momento dos anos de 1930 [o movimento] teve mais de quatrocentas companhias pela nação, várias peças de sucesso na Broadway, e cursos em grandes universidades como Vassar e Bryn

⁴⁹ HIMELSTEIN, 1963, p. 89.

⁵⁰ Ibid., p. 89.

Mawr [...]”⁵¹. Além do mais, esse movimento exerceu “influência no teatro americano que continua até hoje. De fato, estas peças fornecem uma chave para uma transformação na literatura e cultura americanas, através do [...] teatro, na representação das vidas dos trabalhadores”.⁵²

2.3 A Frente Popular e os musicais

A partir de 1932, com o sucesso de *Fifteen-Minute Red Revue*, o próprio John Bonn admitia que nos Estados Unidos seria válida uma aproximação das peças de agitprop com o teatro dito burguês para uma maior participação dos trabalhadores americanos. Eis a ligação entre propaganda (a fim de fortalecer os valores sindicalistas, para conscientizar os trabalhadores dos seus problemas sociais) e entretenimento (HYMAN, 1996, p. 215).

Para Louis Schaffer, a melhor forma para tal conexão era a revista. Como explicado anteriormente, a revista é um gênero de alusões⁵³ a fatos recentes. Nascida na França, chegou aos Estados Unidos depois de ter passado pela Inglaterra. Ela *revista*, isto é, revisita, revisa, os acontecimentos mais atuais do último ano. Mais do que isso, a revista ajuda a refletir sobre o mundo.

⁵¹ PAPA, 2009, p. ix.

⁵² Ibid., p. x.

⁵³ Cabe destacar como “a alusão é mais inteligente que a explicação” (RUIZ, 1988, p. 278), através da definição interessante de Arthur A. Berger: “As alusões estão ligadas a erros, gafes, coisas estúpidas que as pessoas dizem e fazem que se tornam conhecidas, por uma razão ou outra. Eles estão ligados a informações que as pessoas possuem. A alusão é uma sugestão que nos permite recordar, mais uma vez, esses erros [...]”(BERGER, 1993, p. 21, tradução nossa).

A primeira revista americana foi *The Passing Show* em 1894, mas seu período áureo no teatro norte-americano foram os anos de 1920, com *Ziegfeld Follies* de Ziegfeld, *Scandals* de George White e *Vanities* de Earl Carroll. Entretanto, ao invés do destaque para as atrizes bonitas dançando e cantando, o que interessa para o ILGWU é mostrar o cotidiano das trabalhadoras, sem o *glamour* e roupas espalhafatosas da década anterior. Wright (2010, p. 8) destaca que Schaffer tinha em mente a simplicidade de cenários e figurinos de revistas como *The Little Show*, de George Kaufman.

Logo, o sindicato apropria-se da forma, mas o interesse reside na vida do trabalhador(a), conteúdo pouco comum até então: em termos brechtianos, o ILGWU refuncionalizou a revista musical. A revista mescla dança, música, mímica e esquetes sobre assuntos contemporâneos, fáceis de serem compreendidos de imediato pela plateia. Com traços do irreverente vaudeville (um teatro de variedades de números cômicos, musicais e acrobáticos, com monólogos, cuja maior popularidade foi aproximadamente entre 1890 e 1930), a revista também é musical. (VENEZIANO, 2006, p. 33).

Assim, o teatro proletário apropria-se também dos musicais. No início, o movimento teatral dos trabalhadores rejeitou o musical como ferramenta de propaganda. A Broadway, depois da quebra da Bolsa de Valores em 1929, não conseguiu segurar parcela significativa do público devido aos altos preços dos ingressos. O teatro comercial ainda apresentava os sucessos usuais⁵⁴ de outrora, mas seus musicais não conseguiam responder aos anseios de resposta à solução da crise para o público remanescente, pois, ao invés de abordarem os problemas econômicos da época, ainda insistiam no “final feliz” da década anterior.

⁵⁴ Farsas e melodramas, por exemplo. Visando só ao lucro, alguns agentes comerciais da Broadway ainda insistiam no teatro alienante. Mesmo assim, a década de 1930 pode ser intitulada “de significado social” pelo fato de ter tido um aumento substancial na quantidade de peças sociais. (HIMELSTEIN, 1963, p. 214-215).

O dito “final feliz”, que consistia no casamento da moça pobre (geralmente de família de imigrantes irlandeses) e trabalhadora (empregada doméstica, secretária ou atendente de loja) com o rapaz rico, era presente na maioria dos musicais da década de 1920. A fórmula “rapaz encontra moça, rapaz perde a moça, e rapaz consegue a moça de volta” desses “musicais de Cinderela”⁵⁵ não refletiam o cenário da crise econômica. O musical era visto só como entretenimento, ou seja, associado ao teatro comercial; mas, à medida que o movimento foi ganhando legitimidade, isso mudou. O musical dos trabalhadores “atingiu seu maior sucesso e aclamação crítica” (TRUMBULL, 1991, p. 11), através da sua sofisticação, ao lidar com assuntos políticos, temas antes considerados ‘inapropriados’ para tal gênero no palco (TRUMBULL, 1991, p. 3). Tal fato ocorreu a partir de 1935, com o advento da Frente Popular.

A Frente, que surgiu das convulsões sociais de 1934, consistiu em um “poderoso movimento social em massa, baseado na inédita organização de trabalhadores industriais”⁵⁶ entre 1935 e 1942, cujo ‘movimento democrático popular central’ continuou pelas três décadas seguintes.⁵⁷ Foi “um dos exemplos centrais da insurgência radical na história moderna americana”⁵⁸ e um bloco que se via como uma vanguarda revolucionária, unida contra o fascismo; composto de sindicalistas industriais, comunistas na própria classe média (por exemplo, estudantes, professores, escritores), socialistas independentes, liberais e ativistas comunitários em torno da democracia social trabalhista.⁵⁹

⁵⁵ Jones, 2003, p. 52-78. O autor intitula os musicais dos anos de 1920 de “Cinderella musicals”, em referência ao famoso conto de fadas, explicando que a fórmula “boy meets girl, boy loses girl, boy gets girl back” (p. 58) era muito popular na década anterior à Grande Depressão. Gerald Mast (1979, p. 4) elenca como o primeiro dos oito enredos cômicos em filmes.

⁵⁶ DENNING, 1998, p. 4.

⁵⁷ Ibid., p. xviii.

⁵⁸ Ibid., p. 4.

⁵⁹ Ibid., p. 4.

Dela vieram dois musicais notáveis: *Pins and Needles* – que satiriza o nazifascismo nos esquetes “Mussolini Handicap” e “Four Little Angels of Peace”, e *The Cradle Will Rock* (que seria do FTP) sobre a “prostituição” metafórica de todos os setores da sociedade. Esta última peça, a favor da sindicalização, apresenta a resistência do sindicalista Larry Foreman que não se deixa convencer por Mr. Mister, o dono das usinas siderúrgicas e de “todo o resto” (como a imprensa) em Steeltown.

Os musicais de esquerda respondiam agora aos assuntos e fatos contemporâneos, como paralisações e greves, tornando-se um meio eficiente para atingir um público maior, indo além do proletariado (Workers’ Theater) para todo o povo americano (People’s Theater)⁶⁰, com o uso de canções, e ao dizer as coisas certas com mais efeito do que os dramas sérios. Ao invés de elogiar o sonho americano do sucesso, as peças ‘sérias’ (encenadas de volta na Broadway) apresentavam as péssimas condições de vida dos trabalhadores americanos, no âmbito rural, da migração da terra seca e exaurida do Dust Bowl em direção à Califórnia, como é o caso de *Of Mice and Men*, de John Steinbeck, de 1937, e no espaço urbano, dos taxistas de Nova York que clamam pela “GREVE!” em *Waiting for Lefty*, de Clifford Odets, de 1935, apresentado pela primeira vez pelo Group Theatre.

O efeito que distingue os musicais de peças como as de Steinbeck e Odets reside no uso do humor, que permitia que a plateia ridicularizasse a nebulosa situação em que o país se encontrava. Esse fato só pôde ocorrer, pois o público norte-americano estava mais receptivo a musicais de consciência social entre 1935 e 1937, época em que a Frente Popular confere-lhes legitimidade.

⁶⁰ Com a finalidade de tentativa de reverter o quadro de pequeno público da Broadway disposto a assistir peças sociais. (GOLDSTEIN, 1974, p. 125).

Os musicais da Frente Popular apresentavam personagens representativas de determinado setor da sociedade, com críticas contundentes à situação social dos Estados Unidos através da sátira política e uma mensagem de otimismo, pois apesar das dificuldades econômicas, a sociedade poderia ser transformada através da ação, tais como a greve em *The Cradle Will Rock* ou a união de todos os trabalhadores em *Pins and Needles*.

Pins and Needles encaixa-se na categoria desses musicais socialmente significativos que contribuíram positivamente não só para o Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos, mas também para o teatro norte-americano *mainstream* (comercial):

[...] Porque [o musical] era capaz de usar música e humor – baluartes do teatro *mainstream* – para passar uma mensagem de propaganda de esquerda, pode ter encorajado dramaturgos *mainstream* a perceber que peças com uma mensagem não tinham que ser sempre sérias e sombrias. O musical dos trabalhadores americanos ajudou o teatro *mainstream* a perceber o valor de combinar humor e seriedade, e também encorajou a assimilação de ideias liberais/de esquerda no teatro da década de 1930 (TRUMBULL, 1991, p. 317-318, tradução nossa).⁶¹

⁶¹ “Because it was able to use music and humor – bastions of the mainstream theatre – to deliver a propagandist leftist message, it may have encouraged mainstream playwrights to realize that plays with a message did not always have to be serious and somber. The American workers’ musical helped mainstream theatre realize the value of combining humor and seriousness, and also encouraged assimilation of liberal / leftist ideas in the theatre of the thirties.”

A revista *Pins and Needles* foi apresentada 1.108 vezes entre 1937 e 1941. Musical de sucesso⁶², que uniu humor e questionamento social,⁶³ fez parte desse teatro político da década de 1930, período em que o palco buscava transformar a sociedade. A Grande Depressão consistiu na época ideal para que o teatro, em seu ápice “socialmente significativo”, ressignificasse a nação, em seus questionamentos da ideologia do sonho americano.

⁶² Cabe lembrar que o sucesso de *Pins and Needles* também acarretou no aumento de revistas musicais nos anos finais da década de 1930.

⁶³ Em termos brechtianos, a combinação de humor e seriedade, mencionada acima por Trumbull.

3. Ideologia da nação americana: o sonho americano

Um sonho é uma visão ou uma aspiração que nós podemos comparar com a realidade. [...] O sonho americano era a maneira mais precisa de descrever as esperanças dos homens na América. [...] Se a América era [...] uma terra dos sonhos que se tornam realidade, era porque gerações sofreram para descobrir que o sonho estava aqui para ser alcançado e não para ser vivido (Boorstin, 1962, p. 241-242, tradução nossa)⁶⁴.

O teatro da década de 1930 ressignificou o contexto histórico da época para compreender e tentar achar soluções para todos os males sofridos pelos Estados Unidos durante a Grande Depressão. A fim de apreender a reconfiguração do sonho americano por esse teatro e, mais especificamente, na peça *Pins and Needles*, torna-se necessário entender que o sonho representa uma ideologia central da nação americana.

Para tal tarefa, é preciso então ressignificar os termos “ideologia”, “nação” e “sonho americano”. Não há consenso na definição de nenhum dos três vocábulos, mas a exposição de teóricos variados, além de servir para mostrar como os conceitos não são nunca totalmente acabados, auxilia-nos a resumir em uma formulação própria o que une as três expressões.

As seis abrangentes definições para o vocábulo ‘ideologia’ de Terry Eagleton (1997) ajudam-nos a entender o termo como “ideias, crenças e valores na vida social” (p. 38) para “a reprodução do poder social como um todo” (p. 39). Raymond Williams (1977, p. 55) aborda acepções semelhantes: “o processo geral de produção de sentidos e ideias”

⁶⁴ “A dream is a vision or an aspiration to which we can compare reality. [...] The American Dream was the most accurate way of describing the hopes of men in America. [...] If America was [...] a land of dreams -come-true, that was so because generations suffered to discover that the dream was here to be reached for and not to be lived in.”

ou “sistema de crenças característico de uma classe ou grupo específico”. Ambos mencionam também o sentido marxista da palavra: ‘crenças ilusórias’ ou ‘ideias falsas’ ou “falsa consciência”.

Logo, a fim de atestar a adequação de tais crenças ou ideais, ou para “dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuir tais diferenças à divisão da sociedade em classes a partir das divisões na esfera da produção econômica” (CHAUÍ, 2014, p. 53), o grupo social dominante faz uso de documentos (por exemplo, Declaração de Independência e Constituição dos Estados Unidos) e mitos (*from rags to riches, self-made man*)⁶⁵. Dessa forma, o grupo dominante faz com que a sua ordem social seja entendida à sua maneira, pois a ideologia “não tem história, mas fabrica histórias imaginárias” (CHAUÍ, 2012, p. 141) “que ajudam a **legitimar** os interesses de um grupo ou classe dominante” (EAGLETON, 1997, p. 39, negrito nosso).

Por conseguinte, a ‘ideologia’ não se constitui somente de ideias e valores (como afirma Eagleton) e de intenções e aspirações (conforme assevera Filho, 1985, p. 9), mas também de regras de conduta indicadoras do que e de como a sociedade deve pensar, valorizar, sentir e fazer, como explicita Chauí (2014, p. 53):

a função da ideologia é ocultar a divisão social das classes, a exploração econômica, a dominação política e a exclusão cultural, oferecendo aos membros da sociedade o sentimento da identidade social, fundada em referenciais identificadores, como a Humanidade, a Liberdade, a Justiça, a Igualdade, a Nação.

⁶⁵ “De farrapos a riquezas”, “homem que se fez sozinho”: conceitos expostos no próximo capítulo.

‘Nação’ seria “uma forma de construir significados, que influencia [...] nossas ações e a concepção que fazemos de nós mesmos” (HALL; GAY, 1996, p. 613). Esses significados em comum remetem-nos ao escopo da coesão de um povo, que, por sua vez, leva-nos à imagem de Benedict Anderson de “comunidade política imaginada”.⁶⁶ A *comunhão*, sugerida por Anderson ou a tal *nacionalidade*, proposta por Ernest Gellner é fabricada: a vontade (adesão voluntária ou a coerção) e a cultura trabalham na manutenção do grupo que se denominaria nação⁶⁷, que é o ‘artefato’ “das convicções, lealdades e solidariedades do homem”.⁶⁸ Portanto, nação é um constructo de identificação. Para Stuart Hall (1994), as culturas nacionais constróem identidades que produzem significados para a nação, a serem perpetuados, com as quais os habitantes dessa dita nação se reconhecem.

No imaginário popular, o que define a nação estadunidense é exatamente o compartilhamento por todos do sonho americano⁶⁹, que seria o elemento principal da união, da identidade americana (WALZER, 1996; CULLEN, 2003), a estratégia discursiva do poder que torna *pluribus* (muitos) em *unum* (um), isto é, ‘unifica’ os muitos habitantes dos Estados Unidos em uma só unidade⁷⁰, a nação americana.

Mais do que uma quimera de prosperidade e segurança (KARABELL, 2002, p. 96) na época do New Deal, o sonho americano constitui a **ideologia** central do país (HOCHSCHILD, 1995, grifo nosso), “completamente entrelaçada no tecido da vida cotidiana” (SAMUEL, 2012, p. 2). Historiadores e cientistas políticos não chegaram a um

⁶⁶ ANDERSON, 1989, p. 14.

⁶⁷ GELLNER, 1993, p. 85.

⁶⁸ Ibid., p. 20.

⁶⁹ Temos ciência de que a nomenclatura mais politicamente correta que tem sido empregada nos estudos recentes é ‘estadunidense’, ao invés de ‘americano’ ou mesmo ‘norte-americano’. Utilizamos “sonho americano”, por ser uma expressão já consolidada.

⁷⁰ Ideia de união no lema *E pluribus unum*, que significa “De muitos, um”, presente no Grande Selo dos Estados Unidos.

consenso sobre uma definição única de ‘sonho americano’, que consiste numa ideia complexa, de muitas facetas. Por isso, um panorama de alguns estudos expressivos ajudará a explicitar o termo.

Enquanto alguns focam na acepção materialista do sonho, outros concentram-se em seu lado espiritual. No primeiro grupo encontra-se Tyson (1994), que conecta o sonho americano ao desejo por *status* socioeconômico, que só é obtido através da aquisição de mercadorias: quanto mais ‘propriedades’, melhor a sua imagem perante os outros. Já no segundo grupo, Karabell (2002) liga os sentimentos de liberdade e felicidade ao sonho.

De fato, o sonho americano encontra-se em uma luta constante entre os seus dois pólos, que Caldwell (2007) chama de pragmático e idealista. Um é o materialista, do progresso e conforto materiais, dos conceitos de segurança e propriedade, remetendo-nos à Constituição dos Estados Unidos. O outro é o espiritual, metaforizado pelos conceitos de democracia e liberdade, aludindo à Declaração de Independência.

De Vitis e Rich (1996) e Garfinkle (2006) entendem o sonho americano da mesma forma: desde que haja igualdade de oportunidades entre o homem comum e o rico, o cidadão, independente de sua origem, será bem-sucedido, isto é, terá um conforto material (dinheiro, propriedade, fama), caso o trabalho duro – uma das virtudes herdadas dos puritanos, faça parte de sua vida. O trabalho, aliás, seria um traço marcante da personalidade do americano (LUKACS, 2006, p. 142), bem como parte do *ethos* do capitalismo (WEBER, 2003).

Essa concepção acarreta em visões equivocadas da realidade: primeiro, apesar de os Estados Unidos serem vistos como a “terra das oportunidades”, nem sempre as

oportunidades são realmente iguais⁷¹; segundo, “aqueles que falham são culpados ou de esforço insuficiente ou de deficiências de personalidade” (DE VITIS; RICH, 1996, p. 5), o que faz a sociedade americana ser considerada competitiva, dividida entre ‘ganhadores’ e ‘perdedores’ (HOCHSCHILD, 1995 e JILLSON, 2004) ou em ‘competentes’ e ‘incompetentes’, na terminologia de Chauí (2014). Os perdedores e/ou incompetentes não têm mérito, não sendo, por conseguinte, dignos da mobilidade social, pois ou são preguiçosos ou não trabalharam o suficiente.

Tal ascensão social pode ser dificultada por vários fatores como “escolaridade, família e outras conexões” (BUHLE, 1991, p. 63-64). Todavia, o êxito pessoal ainda está muito ligado à ambição no imaginário popular: “o ‘under dog’ de hoje” pode virar “o ‘top dog’ de amanhã” (ADAMS, 1940, p. 304). Hochschild (1995, p. xi) e Adams (1940, p. 387) resumem o sonho americano não só como o direito de ficar rico e da abundância material, mas também a promessa de atingir o sucesso através de seus próprios esforços ou a possibilidade de desenvolvimento máximo da individualidade. Os valores de trabalho árduo e realização pessoal casam, portanto, com a ética (caráter) do capitalismo (NEWMAN; ZOYSA, 1999; WEBER, 2003). Daí a explicação para o alto valor atribuído à livre iniciativa e ao empreendedorismo na sociedade americana.

O ensaio de Cullen (2003) aborda alguns dos pontos assinalados nos estudos acima, mas distingue-se deles ao explicitar que não há apenas *um* sonho americano, mas *seis*, a saber: a) sonho dos puritanos⁷² por uma vida melhor; b) “vida, liberdade e busca da felicidade,” citada na Declaração de Independência de 4 de julho de 1776; c) mobilidade (ascensão econômica e social); d) igualdade social de oportunidades; e)

⁷¹ Tocqueville parece ter sido um dos primeiros estudiosos a aludir à igualdade de oportunidades. Potter (1954, p. 93), diferentemente do francês, não crê nela: “o sonho americano da igualdade absoluta e da oportunidade universal nunca foi realizado no sentido literal”.

⁷² Os primeiros imigrantes. É possível ampliar para o sonho de qualquer imigrante.

propriedade privada; e f) fama / fortuna (simbolizada por Hollywood). Os seis, na verdade, intersectam-se e são variação de um sonho só, de que apenas nos Estados Unidos e em nenhuma outra nação do mundo (nunca no Velho Mundo europeu, como disse Adams, 1940), os cidadãos americanos e os imigrantes teriam capacidade de atuação⁷³ (sendo possível atingir o sucesso através de suas próprias ações) para prosperar, sendo donos de seus próprios destinos (JILLSON, 2004).

Partindo desse mapeamento, é possível notar pontos de congruência, chegando-se a uma acepção abrangente: o sonho americano constitui-se na esperança de uma vida melhor, mais confortável para os que residem (em tese, sejam eles cidadãos americanos ou imigrantes) nos democráticos Estados Unidos, onde vigora o direito à “vida, liberdade e busca da felicidade” e onde há igualdade de oportunidades para todos. O cidadão (independente da classe social em que nasceu) será recompensado, pelo seu esforço, com o sucesso (definido como obtenção de propriedade privada, mercadorias, segurança econômica, progresso material, enriquecimento, acúmulo de fortuna, prosperidade, fama ou poder): se o indivíduo trabalhar duro, terá êxito na mobilidade vertical, isto é, ascenderá socialmente, graças a seu próprio mérito e empenho.

Amplamente difundido, o sonho americano, isto é, a ideologia da nação americana, mostra-se uma utopia, pois como afirma Fredric Jameson, a “utopia é representada não pelo desejo e prazer privados, mas pelo desejo coletivo de realização, a imaginação de comunidade”.⁷⁴ Tal utopia já se metaforiza, por exemplo, na sua promessa de nação grandiosa (ZELINKSY, 1988, p. 24). Os Estados Unidos, que são “em si mesmo

⁷³ Tradução para *agency*, que consiste na capacidade de atuação, da tomada de decisões, “a ideia de que os indivíduos têm controle sobre o curso de suas vidas” (CULLEN, 2003, p. 10, tradução nossa). A partir de agora, a denominaremos de *(possibilidade de) atuação*.

⁷⁴ Apud DENNING, 1998, p. 95, tradução e grifo nossos.

um sonho” (SCHRAM; NEISSER, 1997, p. 49), atraíram grandes fluxos de imigrantes para “fazer a América”.

A América, como é chamada pelos norte-americanos, constitui um país de grande diversidade cultural, que formou uma nação diferente de todas as outras, sem ter tido um passado feudal como os europeus, “totalmente nova” (NEWMAN; ZOYSA, 1999). Para Miller-Adams (2002), o imigrante sai da sua terra natal para escapar de condições adversas e cai-lhe bem a concepção interligada de esforço, trabalho duro e sucesso, tão propagada pelo sonho americano e que caracteriza a ética capitalista.

O sonho, tema mais caro à sociedade americana, apresenta-se assim como se fosse uma verdade mítica. A sociedade estadunidense acolhe o sonho como um discurso verdadeiro. O sonho é construído por narrativas – tais como a do “agarrar o ouro”,⁷⁵ numa clara referência à expansão para o oeste do século XIX, no quadro “Men Awake” de *Pins and Needles* –, que somente fazem sentido dentro da cultura norte-americana.

Foi James Truslow Adams, em *The Epic of America* (1931) que cunhou a expressão “Sonho Americano”, que seria a “estrutura da mente americana”⁷⁶, a igualdade de oportunidades para que todos trilhem o sucesso ao conseguir a mobilidade e alcançar as suas realizações através de suas habilidades, uma “esperança de uma vida melhor [...] para todos os humildes que formam a massa da nação americana”⁷⁷, “uma vida em que o homem pudesse pensar livremente”⁷⁸. As ideias que subjazem essa ideia, porém, já vinham de longa data.

⁷⁵ “Grab the gold” (ROME et al., 1937, p. 268)

⁷⁶ ADAMS, 1940, p. 119.

⁷⁷ Ibid., p. 348.

⁷⁸ Ibid., p. 28.

A América, desde quando pensada pela primeira vez, foi vista como a terra prometida,⁷⁹ local das infinitas possibilidades, em que expectativas de uma vida melhor e de uma mobilidade ascendente chegaram já com o Mayflower. A ideologia – cujo papel é “apresentar uma situação específica como se ela fosse uma verdade universal” (EAGLETON, 2005, p. 13, tradução nossa) – do sonho americano foi (con)figurada na literatura⁸⁰ americana (MADDEN, 1970) e na nação americana⁸¹ (BOORSTIN, 1962; ROSENBERG, 1998).

Consequentemente, crenças da determinação como “Yes, we can”⁸² (se o povo americano realmente quiser e trabalhar arduamente por algo, o conseguirá) e valores democráticos, de “raízes profundas na vida dos Estados Unidos” (SCHLESINGER, 1992, p. 51), como a liberdade e igualdade de oportunidades há muito se encontram no imaginário coletivo. Logo, só é possível entendermos a sua história cultural através da compreensão do sonho americano.

Na Grande Depressão, o sonho, apesar de parecer uma promessa vazia, estava presente na mente de todo cidadão. Depois do *crack* da bolsa em 1929, a validade do sonho americano passou a ser questionada, em um cenário de desemprego e infelicidade: “O trauma da Grande Depressão transmitiu a mensagem de que iniciativas e motivações

⁷⁹ Há uma visão de paraíso, desenhado pelos Céus, de natureza farta, que há muito povoa o imaginário coletivo americano. Trecho de *The Conquest of Canaan* (1785) de Timothy Dwight (apud BRADBURY; TEMPERLEY, 1998, p. 49, tradução nossa) para exemplificar: “[...] Onde os mares e os céus em uma confusão de azul se misturam:/Aqui, um poderoso reino, pelo céu designado,/ O último refúgio para a pobre e oprimida humanidade;/ [...] Aqui planícies espaçosas em grandeza solene se espalharam,/Aqui florestas com nuvens lançam sombra eterna [...]”.

⁸⁰ Tal crítica ideológica permeia o teatro. Tema de várias peças americanas, de vários períodos, tais como *Curse of the Starving Class*, de Sam Shepard e *Glengarry Glen Ross*, de David Mamet, dentre outras.

⁸¹ Discursos de políticos (Franklin Delano Roosevelt, Bill Clinton, Barack Obama, dentre outros) e pesquisas recentes de opinião com cidadãos americanos comprovam o papel da ideologia no (in)consciente coletivo.

⁸² Slogan da campanha presidencial do candidato democrata Barack Obama em 2008.

individuais não eram suficientes, nelas e delas mesmas, para uma realização do sonho americano”⁸³.

Entretanto, o livro de Adams virou um *best-seller* em 1931 ao injetar um pouco de ânimo nas massas americanas. No epílogo de *A Epopeia Americana*, Adams reafirma a crença no sonho americano, o sonho de uma vida mais plena para todos, que existe somente nos Estados Unidos e não nas ‘velhas civilizações’ europeias e lança o palpite de que a Grande Depressão passaria “num ano ou dois” (ADAMS, 1940, p. 388). Todavia, a crise durou mais tempo. A descrença em relação ao sonho aumentou, até o pessimismo ceder lugar à tentativa durante o New Deal de reanimar o sonho americano nos habitantes dos Estados Unidos. Afinal de contas, de acordo com a ideologia, já que nos Estados Unidos vigoram os valores democráticos, como liberdade, igualdade e oportunidade para todos, cabe ao indivíduo, no uso de sua atuação, traçar o seu próprio destino, que está, como disse Tocqueville, “nas suas mãos”, não importando a sua origem.

Ao reformular de outra maneira o elo entre próprios esforços e realização pessoal, conclui-se que, de acordo com o sonho americano, com as oportunidades dadas, cada um deveria tomar conta de si, o que significa que o futuro de qualquer trabalhador depende do seu mérito (não é à toa que a meritocracia é tão reverenciada nesta nação): apenas com o já referido trabalho duro e a livre iniciativa, o americano alcançará o sucesso, que consiste em se ter o que quiser (as já mencionadas mercadorias que supostamente trazem a felicidade) e ser quem quiser (famoso, rico, empresário de sucesso, magnata). Em outras palavras, o sonho consiste em atingir a ascensão social: de acordo com a ideologia,

⁸³ “The trauma of the Great Depression conveyed the message that individual initiatives and motivations were not enough, in and of themselves, for a fulfilment of the American dream.” (NEAL, 2005, p. 54, tradução nossa).

mesmo com origem humilde, se o indivíduo desejar (e trabalhar por isso), terá riquezas, ou seja, atingirá a tão sonhada mobilidade vertical.

Esses campos semânticos seriam os grandes eixos que movem a mola da vida da nação americana. Dessa “mola”, ou seja, do sonho americano, saem quatro eixos principais, acima mencionados: o primeiro é a igualdade de oportunidades que não ocorre, dificultando o segundo que garante ao americano o direito à “vida, liberdade e busca da felicidade” e o terceiro que é a (possibilidade de) atuação para (tentar) alcançar a realização pessoal, fazendo com que o quarto, que consiste na recompensa do esforço e/ou trabalho duro com o sucesso (entendido geralmente como mobilidade econômico-social) não seja para todos.

Explicando de outra forma, o primeiro eixo leva a acreditar que a realização do sonho americano é realmente possível para todos. Sendo uma democracia, as igualdades política e social (respectivamente, direitos do cidadão em relação ao governo e nas suas relações pessoais) deveriam estar garantidas. Entretanto, as “infinitas possibilidades” oferecidas pela sociedade não garantem a igualdade econômica. Por isso, cabe a cada um, através das próprias escolhas (liberdade), “avançar na vida” (sucesso, ascensão social). O cidadão deve saber exercer a sua livre iniciativa, “fazer uso do controle do seu destino”, da sua (capacidade de) atuação para buscar o que considera como felicidade.

Em *Pins and Needles* há a sátira a esse aparato ideológico vigente, que se alia aos conceitos-chave da cultura americana de liberdade, oportunidade e democracia. Como observamos, encontram-se nessa revista musical indagações a todas essas quatro facetas deste sonho presente no inconsciente coletivo dos membros da nação americana. O próximo capítulo apresenta, então, uma leitura do sonho americano em *Pins and Needles* com uma explanação quadro a quadro, bem como o estudo de seus procedimentos cômicos, paródicos e intertextuais, e de seu contexto socioeconômico e político-histórico.

4. O sonho americano em *Pins and Needles*

Pins and Needles é uma peça composta de dezenove quadros, que se fossem rearranjados de outra maneira, não afetariam o todo da produção. Não há unidade de ação (como a revista política de Piscator), isto é, não tem enredo linear, o que faz com que sua estrutura seja episódica.

A revista de Harold Rome et al., à primeira vista, parece uma colcha de retalhos, mas detém coerência interna, uma vez que os quadros conversam na apresentação do panorama da época. *Pins and Needles* demonstra, com humor, as falhas nos quatro eixos do sonho americano, desconstruindo as ideias da existência de: a) oportunidades iguais para todos, b) direito à “vida, liberdade e busca da felicidade”, c) (possibilidade de) atuação, e d) sucesso (ascensão econômica) como resultado de muito esforço e trabalho.

Apesar de ser uma ideologia central da nação, o sonho estava desacreditado, pois a realidade sociopolítica claramente não condizia com os ideais de igualdade de oportunidades, liberdade, destino nas próprias mãos, trabalho recompensado com sucesso financeiro e mobilidade social.

A primeira versão da revista, de 1937, era dividida em dois atos, com um intervalo de 10 minutos entre eles, nas respectivas ordens⁸⁴:

- i) 1º ato composto de onze esquetes, a saber: “1. Primeira Impressão”, “2. Por que Cantar Sobre os Céus Acima”, “3. Competição de Mussolini”, “4. Inimiga Pública Número Um”, “5. O General é Descoberto”, “6. Nós

⁸⁴ GOLDMAN, 1977, p. 252.

Preferiríamos Estar Direitos”, “7. A Escolinha Vermelha”, “8. Domingo no Parque”, “9. Querida Beatrice Fairfax”, “10. Economia I” e “11. Homens, Acordem”.⁸⁵

- ii) 2º ato composto de oito: “12. Lição de Etiqueta”, “13. A Moça Formada na Faculdade de Vassar Acha um Emprego”, “14. Projeto Teatral Federal Enterrado”, “15. Para Que Serve o Amor”, “16. Um Grande Sindicato para Dois”, “17. Quatro Anjinhos da Paz”, “18. Festa durante a Visita Turística aos Pobres” e “19. Nós Acabamos de Começar”.⁸⁶

Os quadros, ou melhor, os esquetes e as canções dividem-se em dois grupos: os que parecem ridicularizar somente o cenário político internacional (“O General é Descoberto”, “Competição de Mussolini”, “Inimiga Pública Número Um” e “Quatro Anjinhos da Paz”) e os que zombam do cenário nacional (todos os outros quinze). Desse segundo grupo, há os quadros anti-direita (“Nós Preferiríamos Estar Direitos”, “Lição de Etiqueta” e “Festa da Visita Turística aos Pobres”), os que satirizam o contexto teatral contemporâneo (“A Escolinha Vermelha” e “Projeto Teatral Federal Enterrado”) e os que tratam da situação socioeconômica e política do trabalhador comum americano (todo o resto).

Baseado nas semelhanças dos esquetes e canções, nossa análise está ordenada em sete blocos, de acordo com as observações no *script* da peça aos quatro eixos ideológicos

⁸⁵ Os títulos originais em inglês são: “1. First Impression”, “2. Why Sing of Skies Above”, “3. Mussolini Handicap”, “4. Public Enemy Number One”, “5. The General is Unveiled”, “6. We’d Rather Be Right”, “7. The Little Red Schoolhouse”, “8. Sunday in the Park”, “9. Dear Beatrice Fairfax”, “10. Economics I” e “11. Men Awake”.

⁸⁶ “12. Lesson in Etiquette”, “13. Vassar Girl Finds a Job”, “14. FTP Plowed Under”, “15. “What Good is Love”, “16. One Big Union for Two”, “17. Four Little Angels of Peace”, “18. Slumming Party” e “19. We’ve Just Begun” são os títulos do restante dos quadros.

do sonho americano, a saber: 1. “Primeira Impressão”, 2. “Por que Cantar Sobre os Céus Acima”, “Um Grande Sindicato para Dois” e “A Escolinha Vermelha”; 3. “Projeto Teatral Federal Enterrado”, “O General é Descoberto”, “Competição de Mussolini”, “Inimiga Pública Número Um” e “Quatro Anjinhos da Paz”; 4. “Nós Preferiríamos Estar Direitos”, “Festa durante a Visita Turística aos Pobres” e “Lição de Etiqueta”; 5. “Economia I” e “Para Que Serve o Amor”; 6. “A Moça Formada na Faculdade de Vassar Acha um Emprego”, “Querida Beatrice Fairfax” e “Domingo no Parque”; e 7. “Homens, Acordem e “Nós Acabamos de Começar”.

4. 1 Trabalho sim, sucesso não: “Primeira Impressão” (“First Impression”)

“Primeira Impressão” é o prólogo que apresenta o elenco, que não é constituído de dramaturgos, atores ou atrizes profissionais ligados ao *vaudeville*, revistas e musicais: “Nós não somos George M. Cohans nem Noel Cowards / Nem Beatrice Lillies nem Willie Howards.”⁸⁷

Todo o elenco é de atores amadores, que nunca tinham tido contato algum com a Broadway e com o teatro em geral. São costureiros que tingem e fazem o corte, a prensa e os aparos de vestimentas femininas, mas que possuem o valor central do indivíduo americano: o trabalho (BARBOSA, 2003, p. 26). Ao enfatizar que não são profissionais

⁸⁷ George Michael Cohan (1878-1942): ator, cantor, produtor, dramaturgo, começou no vaudeville, foi um dos compositores do Tin Pan Alley (indústria musical, das canções amorosas, da primeira metade do século XX). É considerado o pai da comédia musical americana; fez o papel de Franklin Delano Roosevelt em *I'd rather be right*. Noel Coward (1899-1973): também ator, cantor, compositor, dramaturgo e diretor. Escreveu operetas, uma revista, canções e comédias durante a Grande Depressão. Beatrice Gladys Lillie (1894-1989): atriz e comediente, atuou em filmes, comédias, revistas e musicais, como o *The Third Little Show* (1931) de Coward. Willie Howard (1883-1949): um dos primeiros judeus no palco americano; artista de vaudeville e em revistas como o *Scandals* de George White.

da área teatral, os trabalhadores de confecções indicam que não alcançaram a fama, leia-se sucesso, do sonho americano. Eis como eles se apresentam:

Nós somos modestos, simples, comuns e ordinários

Homens e mulheres do dia-a-dia que **trabalham duro** para sobreviver

Nós somos das confecções

Cortamos e fazemos os vestidos, as capas e as roupas de baixo,

Os bons trabalhadores do tricô, os que fazem gravatas, as bordadeiras,
os que estampam,/ [...] ⁸⁸

Todos nós – das confecções! ⁸⁹

4.2 Não ao individualismo: “Por que Cantar Sobre os Céus Acima”, “Um Grande Sindicato para Dois” e “A Escolinha Vermelha”

Os três quadros prezam pelo sindicalismo ao CIO como meta final. Iniciamos com o esquete que reivindica assuntos sérios, opondo-se aos “musicais de Cinderela” dos anos de 1920.

4.2.1 “Por que Cantar Sobre os Céus Acima” (“Why Sing of Skies Above”)

⁸⁸ Eis toda a gama de trabalhadores de confecções, que constitui também a massa trabalhadora associada ao ILGWU.

⁸⁹ “We’re plain, simple, common, ordinary / Everyday men and women who **work hard** for a living / We’re from the shops. / Dressmakers, cloakmakers, cutters, underwear workers, / Knit good workers, neckwear makers, embroiderers, stampers,/ [...] All of us – from the shops!” (ROME et al. 1937, p. 250, negrito nosso).

Enquanto em “Primeira Impressão” os operários (interesse do Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos) apenas identificam-se como gente comum que não alcançara a fama dos atores profissionais; os rapazes e moças do ILGWU em “Por que Cantar Sobre os Céus Acima” e “Um Grande Sindicato para Dois” dialogam sobre os motivos de os trabalhadores ainda trabalharem só para a sobrevivência. O quarto eixo do sonho americano, a premissa de que o esforço do indivíduo é recompensado com o sucesso material, mostra-se errôneo, pois os problemas que envolvem a vida dos trabalhadores são muitos, impedindo a sua felicidade, inclusive na questão amorosa.

Para que todos os homens e mulheres comuns que trabalham duro tenham uma vida melhor, é necessário que entendam o valor das peças de “significado social”. A década de 1930 já não pode ser mais o momento dos clichês das canções sentimentais, pois ela demandava canções sobre assuntos realmente importantes.⁹⁰ Para ganhar o amor das moças, os rapazes do ILGWU devem usar um novo estilo, cantando sobre temas que valham a pena: eis o quadro “Por que Cantar Sobre os Céus Acima”.

As moças do sindicato dizem que não se interessam mais pelas “luas azuis” das “boas e velhas melodias” das canções de amor do Tin Pan Alley⁹¹. Apenas as canções de conteúdo social, ou de “significado social” (expressão popularizada⁹² por esse quadro), sobre o que ocorre no mundo (guerras, revoluções, mentiras de ditadores, políticos que promovem guerras para arranjar petróleo) e principalmente sobre o que acontece nos

⁹⁰ Enquanto houve poucas peças de significado social nos anos de 1920 – uma foi *The Adding Machine*, de Elmer Rice, os anos de 1930 contaram com um número bem maior delas (HIMELSTEIN, 1963, p. 4-5). Sobre *A Máquina de Somar*, de Rice, há a dissertação de Umaras (2004).

⁹¹ Tin Pan Alley: apelido da indústria fonográfica na baixa Broadway, que dominou os Estados Unidos no início do século XX com suas canções de amor.

⁹² A expressão teria sido dito pela primeira vez pelos Artef (Arbeiter Theater Verband) Players (GOLDMAN, 1977, p. 15). Louis Schaffer admirava esse grupo iídiche, que dramatizava a luta de classes na comunidade judaica e influenciara grupos como o Group Theatre.

Estados Unidos (alto custo de vida, as greves de trabalhadores sentados de braços cruzados promovidas pelo CIO) podem garantir a atenção feminina.

Os rapazes concordam e cantam a “Social Significance” (subtítulo do quadro):

Nós iremos cantar uma canção
 Com Significado Social
 Todas as outras melodias são tabu
 [...] Nós iremos arranjar uma canção [...]
 Inteiramente carregada de pensamento social
 Digam-nos, será o suficiente?
 [...] Contaremos a vocês dos moinhos e das minas⁹³
 Cantaremos sobre os tribunais
 Que não são imparciais⁹⁴/ [...].⁹⁵

Ao final do quadro, os rapazes e as moças do ILGWU alegam juntos que só haverá amor após a cantoria da música de significado social. Entretanto, apesar de mencionar fatos sociais, “Significado Social” continua sendo uma canção de amor, tanto na forma quanto nas cadências.⁹⁶ Outro quadro que também canta o amor e conversa diretamente com este é “Um Grande Sindicato para Dois”. De modo bem-humorado, o esquete mostra, na verdade, a importância da sindicalização.

⁹³ Parcela significativa de trabalhadores em moinhos, sindicalizados no American Woolen Mills (Sindicato dos Trabalhadores dos Moinhos de Lã), e de mineradores, filiados ao United Mine Workers, do John L. Lewis.

⁹⁴ Antes do New Deal, as decisões judiciais eram geralmente benéficas aos empregadores. Os empregados sempre viam parcialidade nos tribunais. Durante o New Deal, por sua vez, os patrões acusavam as cortes de favorecerem os trabalhadores.

⁹⁵ “We’ll sing a song / With Social Significance/ All other tunes are taboo / [...] We’ll get a song [...] / Entirely fraught with social thought / Tell us, will that do? / [...] Tell you of Mills and Mines / Sing you of courts / That aren’t impartial/ [...]” (ROME et al., 1937, p. 253).

⁹⁶ DENNING, 1998, p. 302.

4.2.2 “Um Grande Sindicato para Dois” (“One Big Union for Two”)

“Um Grande Sindicato” era o lema de solidariedade dos Trabalhadores Industriais do Mundo, os Industrial Workers of The World (IWW ou Wobblies), constituídos por mineradores e trabalhadores dos campos de trigo e madeira. A expressão foi revitalizada na década de 1930 por John Llewellyn Lewis, na esperança de construção de um enorme sindicato industrial nacional. Novamente, há o diálogo entre moças e rapazes. Os sete rapazes do ILGWU usam o jargão proletário⁹⁷ para convencer as sete moças da possibilidade de uma “união” para os “dois” lados⁹⁸. Romance e luta trabalhista são comparados, com o intuito de convencer “você” (a plateia) a ser mais um membro do CIO⁹⁹. As partes (rapazes e moças) negociam o amor através da barganha coletiva:

RAPAZ # 1: Estou em uma **campanha** para que você seja minha.

RAPAZES: Iremos fazer **piquete** até vocês assinarem.

RAPAZ # 1: Em um Grande **Sindicato**¹⁰⁰ para Dois. Nenhuma **ordem judicial**¹⁰¹ pode nos fazer parar, até que o seu amor esteja todo **sindicalizado**.¹⁰²

RAPAZES: Em um Grande **Sindicato** para Dois.

RAPAZ # 1: Sete dias por semana

⁹⁷ No trecho a seguir, termos em negritos nossos. In: ROME et al., 1937, p. 279-281.

⁹⁸ De uma perspectiva histórica, o quadro ironiza a briga entre a A.F. of L. e o CIO, assunto abordado no Primeiro Capítulo. A mensagem do título seria então uma união dos dois sindicatos em prol de um ente maior (o trabalhador). Eis o que Harold Rome tinha em mente ao escrever o quadro: declaração em <<https://www.youtube.com/watch?v=DAIPexdfWL4>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

⁹⁹ Para o sindicalismo, quanto mais trabalhadores sindicalizados, melhor para a nação. Em 1937, o ILGWU pertencia ao CIO.

¹⁰⁰ Em inglês, a frase é “In One Big Union for Two”. O vocábulo ‘union’ tem duplo sentido: ‘sindicato’ e ‘união’, constituindo a mensagem final do quadro: união de todos ao sindicato.

¹⁰¹ Ou liminar: tradução para *court injunctions*, referindo-se aos mandados de término imediato de greves, muito comuns antes da Grande Depressão (PIVEN, 1979, p. 102).

¹⁰² No original, a expressão usada é *closed shop*. *Closed shop* é a “oficina fechada”: acordo entre empregador e empregados, no qual a primeira parte compromete-se a contratar só trabalhadores sindicalizados. Os sindicatos consideravam-na bem melhor que a *open shop*, a “oficina aberta”, com a qual o patrão não tinha obrigação alguma de contratar operário sindicalizado.

RAPAZES: Nós queremos o direito

RAPAZ # 1: De chamá-la minha

RAPAZES: Tanto de dia

RAPAZES: Quanto de noite

[...]

MOÇA # 1: Nós temos algumas **reinvidicações**, vocês terão que esperar.

RAPAZES: Talvez possamos **negociar**

MOÇAS: Talvez –

MOÇA # 1: Vamos ver – Só quais serão os nossos **termos**. Prometam **boicotar** vínculos não-sindicais

MOÇAS: E nós poderemos tentar nos organizar

MOÇA # 1: Em um Grande **Sindicato** para Dois. Nós não queremos nenhum **desconto em folha**¹⁰³ sobre o seu coração, [...]

MOÇAS: Eles irão pagar as **taxas sindicais**¹⁰⁴?

MOÇA # 1: Elas são muito brandas.

MOÇAS: Um beijo a cada dia

MOÇAS: Um beijo a cada noite

[...]

MOÇAS: Nós não teremos **braços cruzados**¹⁰⁵ dentro do nosso portão

[...]

RAPAZES: Nós não teremos nenhuma **paralisação** para franzir as sobrancelhas

¹⁰³ O vocábulo usado na peça é *check-off*: dedução de uma parte do salário para o sindicato em folha de pagamento (contribuição sindical).

¹⁰⁴ *Dues*: quantia paga para ser admitido no sindicato.

¹⁰⁵ O termo original é *sit-downs*. Refere-se às *sit-down strikes*, já explicadas.

MOÇAS: Sem **traição**¹⁰⁶ quando estiverem fora da cidade

[...]

AMBOS [moças e rapazes]: Nós trabalharemos junto em unidade

RAPAZES: Quem sabe quais serão os nossos resultados?

MOÇAS: Bem, isso depende de vocês

RAPAZES: E de vocês, também – ¹⁰⁷

Depois que as duas partes concordam com todas as cláusulas do contrato amoroso/trabalhista, assinam o documento, sapateiam e cantam o refrão “Cinqüenta

¹⁰⁶ Duplo sentido do vocábulo *scab*. Inicialmente significa ‘fura-greve’. O segundo significado é “flerte extraconjugal” (BORDMAN, 1986, p. 506).

¹⁰⁷ “BOY # 1: I’m on a campaign to make you mine.
BOYS: We’ll picket you until you sign.
BOY # 1: In One Big Union for Two. No court’s injunction can make us stop, until your love is all closed shop.
BOYS: In One Big Union for Two.
BOY # 1: Seven days a week
BOYS: We want the right
BOY # 1: To call you mine
BOYS: Both day
BOYS: And night
[...]
GIRL # 1: We’ve got some demands, you’ll have to wait.
BOYS: Perhaps we can negotiate
GIRLS: Maybe –
GIRL # 1: Let’s see – Just what our terms will be. Promise to boycott non-union ties
GIRLS: And we might try to organize
GIRL # 1: In One Big Union for Two. We want no check-off upon your heart, [...]
GIRLS: Will they pay their dues?
GIRL # 1: They’re very light.
GIRLS: A kiss each day
GIRLS: A kiss each night
[...]
GIRLS: We won’t have sit-downs inside our gate
[...]
BOYS: We’ll have no lockouts to make us frown
GIRLS: No scabbing when you’re out of town
[...]
BOTH: We’ll work together in unity
BOYS: Who knows what our results will be?
GIRLS: Well that depends on you
BOYS: And on you, too –” (ROME et al., 1937, p. 279-280).

milhões de membros do sindicato¹⁰⁸ não podem estar errados.”¹⁰⁹ Diferentemente da realização pessoal, individual, pregada pelo sonho americano, o ILGWU alega que só com a união é que se alcança o topo. A mensagem final é que apenas o “trabalho em equipe” conduz ao sucesso, entendido em “Um Grande Sindicato para Dois” como associação de mais membros ao sindicato.

Entretanto, o sindicalismo por si só não resolve as questões trabalhistas. Para a real melhora das condições de trabalho, os trabalhadores devem entrar em greve, como veremos em “A Escolinha Vermelha”.

4.2.3 “A Escolinha Vermelha” (“The Little Red Schoolhouse”)

Os trabalhadores de uma chapelaria na “pequenina escola comunista” percebem que, apenas coletivamente, com a “greve de braços cruzados” imediata, pode-se ter as demandas aceitas: aumento salarial de 50%, redução da jornada de trabalho para 20 horas semanais, três semanas de férias pagas e pagamento aos domingos e feriados¹¹⁰. Pensam em montar um comitê, em referência à criação do CIO. Quando os empregados chamam por John L. Lewis, o chefe decide sentar-se. O humor da frase “The boss sat down!” recai no duplo sentido, referindo-se novamente às *sit-down strikes*. Eis o “espírito de 1937”.¹¹¹

¹⁰⁸ Em 1937, havia 40 milhões de trabalhadores americanos na ativa e 10 milhões de desempregados (dados em SANTIS; HUTHMACHER; LABAREE (Orgs.), 1968, p. 425). No site <www.u-s-history.com/pages/h1528.html> (acesso em 7 mar. 2017), a força de trabalho registrada em 1937 seria de 54.320.000 pessoas.

¹⁰⁹ “Fifty million union members can’t be wrong” (ROME et al., 1937, p. 279-280).

¹¹⁰ “Fifty percent increase”, “Twenty hours a week”, “Pay for Sundays and Holidays” (Ibid., p. 261).

¹¹¹ Expressão usada por Coggiola (2009, p. 213) ao se referir à onda de *sit-down strikes* no ano de 1937. Uma canção do movimento trabalhista expressa muito bem como a nova arma era usada: “When they tie the can to a union man, sit down! Sit down!/ When they give him the sack, they’ll take him back, sit down! Sit down!/ When the speed up comes, just twiddle your thumbs, sit down! Sit down!/ When the boss won’t talk, don’t take a walk, sit down! Sit down!” (PIVEN; CLOWARD, 1979, p. 144-145).

Pins and Needles foi ensaiado por um ano e meio antes de sua apresentação oficial, e seus esquetes foram constantemente reescritos. Antes das referências à onda grevista de 1937, “A Escolinha Vermelha” originalmente era uma paródia à uma performance do Theatre Union¹¹².

O quadro começa com a “Introdução” ao esquete “Little Red Schoolhouse”. O contra-regra dirige-se diretamente ao público:

Senhoras e senhores: Há mais ou menos um ano atrás, uma instituição diferente e admirável, o Teatro União de Nova Iorque, assombrou plateias com a produção de uma forma de teatro sobre a qual apenas tinha sido escrita, mas não sido encenada de fato neste país – o Teatro Épico de Brecht. A peça em questão era ‘A Mãe’.¹¹³

O comentário do contra-regra refere-se à apresentação de *A Mãe*, pelo Theatre Union de Nova Iorque em 1935. Brecht fizera em 1930-1931 uma adaptação¹¹⁴ do romance *Mãe*, de Maxim Górkí (1906), “eliminando a ênfase na psicologia”¹¹⁵. De acordo com Saal (2002), a peça brechtiana¹¹⁶ logo tornou-se “um sucesso na Berlim de 1932, suscitando discussões sobre a luta de classes,”¹¹⁷ pois conseguiu atingir o papel político de “ampliar a consciência de classe” e a função estética do “estranhamento dos modos

¹¹² *A Mãe*, do Theatre Union, tinha sido apoiada pelo *Daily Worker*. Daí as críticas da imprensa de esquerda a esse esquete de *Pins and Needles*, o único que ela não aprovou (TRUMBULL, 1991, p. 219).

¹¹³ “STAGE MANAGER: Ladies and Gentlemen: A year or so ago, an otherwise admirable institution, the Theatre Union of New York, startled audiences with production of a form of theatre which had only been written about, but had not actually been performed in this country – the Epic Theatre of Brecht. The play in question was, ‘Mother.’” (ROME et al., 1937, p. 258).

¹¹⁴ Para Walter Benjamin, a peça de Brecht é um drama familiar do teatro épico. “Na peça de Brecht, a mãe aprende pela prática a dura realidade, logo, ela não é persuadida pelo comunismo, mas ela vai se convencendo ao ter contato com o real”. In: KNOFF, Die Mutter, 1980, p. 123, tradução nossa.

¹¹⁵ SAAL, 2002, p. 231, tradução nossa.

¹¹⁶ Para a nossa análise, usamos a tradução de *A Mãe* de João das Neves (BRECHT, 1990, p. 161-235).

¹¹⁷ SAAL, 2002, p. 231. Essa observação remete-nos ao astuto argumento de Pelagea Wlassowa de que “Ler é luta de classes” (BRECHT, 1990, p. 195). Peixoto (1979, p. 14), citando Paolo Chiarini, diz que a dialética encontra-se no cerne do teatro brechtiano. Em “Sunday in the Park”, de *Pins and Needles*, o Radical diz para o Solitário aprender sobre “luta de classes” para saber o que significa estar à frente do Movimento dos Trabalhadores e do Congresso da Organização Industrial.” (ROME et al., 1937, p. 264).

convencionais de percepção”¹¹⁸. Para Brecht, o teatro narra um processo, fazendo do espectador um observador, que não deve se envolver em uma ação nem se identificar com as personagens, ou seja, que não deve submergir na empatia. Entretanto, Paul Peters, na sua versão traduzida e adaptada para o Theatre Union, recolocou em pauta as implicações sentimentais. Logo, Peters desviou-se da peça brechtiana, voltando-se mais para o drama do autor russo, pois o Theatre Union acreditava que a mensagem política só seria atingida com envolvimento emocional do público.

Em “Criticism of the New York Production of *Die Mutter*”¹¹⁹, Brecht, por exemplo, escreveu sobre a discrepância entre o final da cena 11, do coro cantado à Pelagea (a dita mãe do título e da peça) velha, esgotada e doente e a sua encenação americana. Saal (2002, p. 233-235) detalha as diferenças entre as versões: a primeira cena, por exemplo, é bem diferente. Peters fez com que a mãe reclamasse da difícil situação econômica com o filho, como se o espectador não estivesse no teatro, enquanto na peça de Brecht, a mãe dirige-se ao espectador, falando de como está envergonhada de oferecer a sopa ao filho, de como não pode colocar nem mais meia colher de gordura. Pelagea teme ser um estorvo para o filho; tenta economizar cada copeque, mas parece não adiantar (BRECHT, 1990, p. 165). Ao contrário do foco em Pelagea como proletária, Peters preferiu concentrar-se na sua figura materna. Diferentemente do original, em que a morte de Pawel (o filho) é noticiada à mãe pela carta/coro cantado pelos trabalhadores revolucionários, o Theatre Union representou a morte do filho no palco! (SAAL, 2002, p. 234-235; BRECHT, 1990, p. 219-220). Saal (2002, p. 236) relata que Brecht e Hanns Eisler protestaram contra o desvio do seu conceito político e criticaram a encenação americana.

¹¹⁸ SAAL, 2002, p. 233.

¹¹⁹ In: WILLET, 1992, p. 81-84.

Entretanto, foi com teatros de esquerda como o Theatre Union que os Estados Unidos passaram a ter contato com o teatro épico.¹²⁰ O objetivo deste grupo que encenou *A Mãe* era reforçar o sindicalismo. Infelizmente, o Theatre Union não tinha um grande conhecimento do teatro épico de Brecht em 1935¹²¹. Tentou, ao menos, incorporar os recursos de distanciamento dos coros e das projeções de filme.

Os produtores da versão nova-iorquina, na verdade, mesclaram teatro épico – isto é, o pouco que entenderam dos escritos de Brecht –, agitprop e musical, mistura esta que influenciou a produção de peças, tais como *Pins and Needles*, que parodia principalmente a cena quatro de *A Mãe*¹²² em “Little Red Schoolhouse”¹²³.

O contra-regra passa então a explicar o que ele e seu grupo de teatro entendera do teatro épico de Brecht:

Nele, Brecht deu expressão concreta à sua teoria da forma perfeita do Teatro dos Trabalhadores. Dentre outras ideias, ele afirmou que o Teatro era uma sala de aula para a qual os públicos de trabalhadores vinham para serem ensinados; que as ideias e imagens deveriam ser simples e apresentadas com dispositivos desarmantemente simples, como cânticos e cantigas, a fim de tornar as ideias políticas fundamentais mais palatáveis.¹²⁴

¹²⁰ Apesar das críticas, como destaca McDermott, o Theatre Union foi o único teatro “que foi bem-sucedido na conversão das energias políticas do agitprop em peças mais amplamente atrativas, que se moviam na direção do teatro social.” (In: McCONACHIE; FRIEDMAN, 1985, p. 131, tradução nossa).

¹²¹ BAXANDALL, 1967.

¹²² Como Saal, Baxandall e Brecht não comentam sobre a encenação do Theatre Union da primeira lição de economia de Pelagea Wlassowa, acreditamos que esta cena, pelo menos, tenha sido fiel ao texto do dramaturgo alemão. Carl Weber relata em “Brecht and the Berliner Ensemble – the making of a model” (In: THOMSON; SACKS (Orgs.), 1995, p. 167-184) que a encenação mais fiel ao conceito de teatro épico foi a direção de *A Mãe* pelo próprio Brecht no Berliner Ensemble.

¹²³ ROME et al., 1937, p.259-261.

¹²⁴ “In it Brecht gave concrete expression to his theory of the perfect form of Workers Theatre. Among other ideas, he contended that the Theatre was a classroom to which Workers’ audiences came to be taught; that the ideas and images should be simple and presented with such disarmingly simple devices as chants and ditties, in order to make the fundamental political ideas more palatable.” (ROME et al., 1937, p.259).

Para refinar a explicação acima, a leitura da obra de Anatol Rosenfeld (2004), que tece comentários esclarecedores sobre o teatro épico de Brecht, tais como a oposição de Brecht ao teatro ‘culinário’, da catarse aristotélica, é fundamental. O objetivo almejado não são as relações intersubjetivas do drama burguês¹²⁵, mas as “determinantes sociais dessas relações.”¹²⁶ Quando o contra-regra observa o teatro como uma “sala de aula”, remete-nos ao elo da segunda razão do teatro épico,

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. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês.¹²⁷

O contra-regra usa da primeira pessoa do plural para finalmente apresentar o que seria o teatro épico no âmbito do cenário operário americano: “Nós iremos dar a vocês a nossa impressão da forma épica de teatro quando ela é conduzida ao seu desfecho lógico na encenação de uma peça trabalhista típica.”¹²⁸

Na peça de Brecht¹²⁹, os operários revolucionários ensinam a Pelagea Wlassowa uma lição marxista: a diferença entre possuir uma mesa e possuir uma fábrica, noção de propriedade privada e o fato do instrumento de trabalho pertencer ao senhor Suchlinow, o capitalista que consegue assim explorar os operários que se veem obrigados a vender

¹²⁵ A forma do drama já se encontrava implodida, o conteúdo já extrapolava a forma dramática.

¹²⁶ ROSENFELD, 2004, p. 147.

¹²⁷ Ibid., p. 148.

¹²⁸ “We will now give you our impression of the Epic form of Theatre when it is carried to its logical conclusion in the performance of a typical Labor play.” (ROME et al., 1937, p. 259).

¹²⁹ Com o uso da ironia, a peça situada na Rússia ainda czarista alude à Alemanha pois é lá que há revolucionários.

sua força de trabalho para sobreviver. O lado didático, sob a forma dialogada de perguntas e respostas, é transposto de uma maneira bem-humorada em *Pins and Needles*.

Na peça alemã há a

necessidade da ação política. É assim que, nos anos 30, nas anotações sobre *A mãe*, lê-se: “O homem em suas propriedades deve ser entendido como o destino do homem (do espectador). A definição deve ser praticável.” (II, 193). E, realmente, a evolução da figura central dessa peça descreve a sua “conversão”, por assim dizer, de um estado de **passividade fundamental** para a **participação ativa** no curso dos acontecimentos.¹³⁰

Essa conversão ocorre tanto em *A Mãe* quanto em “Escolinha Vermelha”. O quadro já citado começa com a contextualização de que quatro trabalhadores estão sentados em um banco, costurando em harmonia. Os quatro representam os grupos presentes no ILGWU: Schmaltz representa o filho de família judaica; Antonio é de origem italiana; e Mildred e Lena são integrantes do grupo das mulheres.

Schmaltz levanta-se e apresenta-se ao público como um operário de 32 anos, casado com Rosie, uma mulher dominadora. O operário trabalha para La Dame Chapeau Company. Soletra o nome da empresa francesa. O humor encontra-se nos pequenos detalhes: quando termina de soletrar, diz “ponto final”; aponta a placa que não está lá e tem de repetir a frase “Ali está a placa caso vocês não tenham me escutado” por terem esquecido de colocá-la no cenário. Um riso arremata o outro quando o segundo

¹³⁰ BORNHEIM, 1992, p. 150, negritos nossos.

trabalhador, um italiano, ergue-se e toma dois passos à frente: “Meu nome é Antonio Salvatore Piedro Bartolomeo Pacciagaluppi Bernadotte. Vocês estão loucos se acham que vou soletrar isso para vocês”.¹³¹

As duas costureiras, a tímida Mildred e a audaciosa Lena, entram para completar a apresentação dos trabalhadores e também dirigem-se diretamente ao público. Na explicação do Patrão sobre a greve e o sindicato, os trabalhadores interrompem-no para que ele também fale diretamente aos espectadores. Após Schmaltz dizer ao Patrão que tinha algo a lhe dizer há muito tempo, o ator narra seu papel, na quebra da ilusão cênica: “Agora eu estou prestes a atuar no papel do porta-voz da loja e falar ao patrão como nós nos sentimos em relação às coisas por aqui. Vocês devem ter chegado a essa conclusão sozinhos uma vez ou outra, mas não nos arriscaremos sobre a sua inteligência.”¹³²

Ou seja, aqui, tal como no teatro brechtiano, o ator distancia-se em relação ao papel, quebrando a quarta parede, porque “no teatro épico não pode se metamorfosear por inteiro na personagem”¹³³. A forma épica, ao mostrar os problemas do mundo, desperta a atividade do observador, forçando-o a pensar¹³⁴ e a tomar decisões. Como afirma Iná Camargo Costa, o “teatro do Brecht é um teatro de desafio à sua inteligência, às suas emoções, às suas categorias de percepção do mundo. Por isso, revelação: ele propõe experimentos nos quais **você tente mudar o seu modo de ver aquelas coisas.**”¹³⁵

Ou nas palavras do próprio Brecht,

¹³¹ “My name is Antonio Salvatore Piedro Bartolomeo Pacciagaluppi Bernadotte. If you think I spell it out for you, you’re crazy” (ROME et al., 1937, p. 259).

¹³² “I am now about to act the part of the shop spokesman and tell the boss just how we feel about things around here. You may have come to this conclusion yourselves at one time or another, but we’re not taking any chances on your intelligence” (Ibid., p. 260).

¹³³ SZONDI, 2001, p. 137.

¹³⁴ O evento histórico, que é a força da miséria, obriga a mãe a pensar.

¹³⁵ COSTA, 1996, negritos nossos.

O palco começava a contar uma história. O narrador não estava mais perdido... [...]

O palco começava a ser instrutivo.

Petróleo, inflação, Guerra, lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o mercado de carnes, todos se tornaram assuntos para a representação teatral. [...] E o ‘pano de fundo’ veio para a frente do palco para que a atividade das pessoas fosse sujeita à crítica... O teatro se tornou um interesse para os filósofos, mas apenas para aqueles que desejavam não apenas explicar, **mas mudar o mundo**.¹³⁶

Só é possível mudar o mundo através da ação, que será a greve. Porém, antes de chegar à essa conclusão, o diálogo todo dos trabalhadores em “Escolinha Vermelha” (leia-se “Pequena Escola Comunista”) é permeado de referências intertextuais à peça *A Mãe*. A primeira canção de *A Mãe*,¹³⁷ por exemplo, aponta, como diz Rosenfeld, “as falhas do mundo narrado”¹³⁸:

Quando falta o dinheiro/A sopa vira água.

Trabalha, trabalha mais/ Poupa, divide melhor/ Conta, conta bastante!/
Quando falta o dinheiro/ Nada se pode fazer.

[...] Por mais que faças/ Nunca será o bastante/ A coisa está preta/ E vai piorar.

[...] Quando falta o dinheiro, não basta o trabalho. / Pois a carne que falta na cozinha/ É falta **que não se resolve na cozinha**.¹³⁹

¹³⁶ BRECHT in *Brecht on Theatre*, p.71-72 apud BROOKER, 1995, p. 189. In: THOMSON; SACKS (Orgs.), 1995, tradução e negritos nossos.

¹³⁷ KOWALKE, Kim H. “Brecht and music: theory and practice.” In: THOMSON; SACKS, op. cit., p. 218-234. A autora transcreve as palavras de *Brecht on Theatre* (p.88): “a música de Eisler não pode ser chamada de simples de jeito nenhum” e que “mais do que em qualquer outra peça do teatro épico, a música foi designada para induzir no espectador uma aproximação crítica” do propósito didático (p. 227, tradução nossa).

¹³⁸ ROSENFELD, 2004, p. 161.

¹³⁹ BRECHT, 1990, p. 166, negritos nossos.

Ora, se a falta de dinheiro não se resolve na cozinha, “qual a saída?”¹⁴⁰, pois “Deve ter um jeito para sair de nossa agonia.”¹⁴¹ A saída da agonia seria o operário revoltar-se com a opressão e assumir o poder; seria o letramento¹⁴² do povo (não só alfabetização, mas também ‘conhecimentos’ dos fatos, para que os trabalhadores não se tornassem massa de manipulação ou fantoche do Estado, como Galy Gay de *Um Homem é um Homem*, outra peça brechtiana); seria “unir-se” (como diz Pawel aos outros operários em *A Mãe*, de Brecht, na cena 5) ou, como dito antes, em *Pins and Needles*, filiar-se ao sindicato (que consiste em “uma organização de trabalhadores militantes e com consciência de classe que se juntam para se proteger contra a exploração feita por empregadores mal-intencionados ou irresponsáveis...”)¹⁴³; e seria entrar em greve, tão mencionada durante a peça inteira de Brecht e explicada em “Escolinha Vermelha”, na chave invertida, já que é o patrão que explica o vocábulo:

PATRÃO: Qual é o significado de tudo isso, uma greve?

LENA: Greve! O que significa greve?

PATRÃO: Uma greve é um mov... (*Interrompido pelos trabalhadores que apontam para o público. PATRÃO vira-se para a plateia*): Uma greve é um movimento da parte de todos ou de alguns trabalhadores em um dado estabelecimento para fazerem parar de trabalhar em um esforço de obrigar os empregadores a conceder-lhes condições melhores de jornadas e salários [...]¹⁴⁴

¹⁴⁰ Do primeiro coro da peça *A Mãe*, frase repetida três vezes no refrão da canção (BRECHT, 1990, p. 166-167).

¹⁴¹ “BERNADOTTE: There must be a way out of our agony” (ROME et al., 1937, p. 259).

¹⁴² Outro elemento intertextual no quadro quando Bernadotte pergunta a Lena se os espectadores sabem ler. (Ibid., p. 260).

¹⁴³ “A Union is an organization of militant and class-conscious workers who band together in order to protect themselves against the exploitation by ill-meaning or irresponsible employers...” (Ibid., p. 260).

¹⁴⁴ “ BOSS: What is the meaning of all this anyway a strike?

LENA: Strike! What do you mean strike?

BOSS: A strike is a mov... (*Interrupted by WORKERS who point to audience. BOSS turns to audience*): A strike is a movement on the part of all or some of the workers in a given establishment to call a halt to work in an effort to force the employers to grant them superior conditions in hours and wages ...” (Ibid., p. 260).

O Patrão não crê na capacidade de mobilização dos empregados, acredita que alguém do público (constituído de sindicalistas) os tenha instigado para a greve. Logo, é a tomada de consciência, ou melhor, a ‘razão’¹⁴⁵, que impulsiona para a ação: é o que faz com que a revolucionária Pelagea Wlassowa de *A Mãe* decida marchar nas fileiras dos operários em greve dos marinheiros na Rússia de 1917¹⁴⁶ porque “Não precisamos só do remendo/ Precisamos [d]o casaco inteiro. / **Não precisamos de pedaços de pão/ Precisamos de pão verdadeiro**”¹⁴⁷, o que faz com que os chapeleiros da pequena escola comunista, numa clara referência intertextual, resolvam entrar em greve imediatamente, porque “A maneira de os trabalhadores triunfarem é *através da luta*./ **Nós não queremos migalhas de pão, mas um pão inteiro**./ Nós não queremos períodos sem trabalho, mas sempre períodos com trabalho.”¹⁴⁸

Portanto, para conseguir a obtenção do pão “de verdade”/“inteiro”, a luta se faz necessária, isto é, os trabalhadores devem agir. Para não ter apenas “pequenos ganhos que não são nem o suficiente para se viver”¹⁴⁹, é preciso o esforço (a greve) dos trabalhadores imigrantes e das mulheres que não merecem sobras (migalhas), mas o alimento por completo.

“Little Red Schoolhouse”, a paródia de Emanuel Eisenberg à apresentação da peça *A Mãe* pelo Theatre Union em 1935, ampara-se na interpretação equivocada do teatro épico pelos americanos, que viam um didatismo extremo em Brecht. Por isso, era preciso no esquete explicar diretamente “aos imbecis” (a plateia) o significado dos termos ‘greve’

¹⁴⁵ Rosenfeld (2004, p. 148) esclarece que o teatro épico pretende “elevar a emoção ao raciocínio”.

¹⁴⁶ BRECHT, *A Mãe*, 1990, p. 234-235.

¹⁴⁷ BRECHT, ‘Canção do Remendo e do Casaco’, op. cit., p. 180, negritos nossos.

¹⁴⁸ “The way for workers to triumph is *through struggle*./ **We do not wish crumbs of bread, but a full loaf.** / We do not wish slack seasons but always busy ones. [...]” (ROME et al., 1937, p. 259, negritos e itálicos nossos).

¹⁴⁹ “What shall we do about our small earnings that are not enough to live on?” (Ibid., p. 259).

e ‘sindicato’. Eisenberg satiriza o próprio teatro de esquerda norte-americano, que ao não saber lidar com o material brechtiano, fracassou nessa empreitada.

Tampouco podem ter êxito os trabalhadores de “Por que Cantar Sobre os Céus Acima”, “Um Grande Sindicato para Dois” e “A Escolinha Vermelha”. Apesar de cantar, se sindicalizar e decidir pela realização da greve, o que eles enfrentam são uma realidade de salários enxutos que não garantem a sobrevivência. Como a ideologia dominante prega que tudo é possível, desde que a pessoa queira e lute por isso, o trabalhador acredita que com tal esforço, terá como recompensa as suas demandas atingidas, que nada mais são do que melhores condições de trabalho. Nesse sentido, os inúmeros problemas socioeconômicos são um empecilho para se atingir o sonho americano. Em uma sociedade que se vê como “a democracia”, a falta de liberdade constitui um fato gravíssimo que mostra como a realidade da década de 1930 não condiz com a visão de mundo do homem comum.

4.3 A liberdade suprimida: “Projeto Teatral Federal Enterrado”, “O General é Descoberto”, “Competição de Mussolini”, “Inimiga Pública Número Um” e “Quatro Anjinhos da Paz”

Os quadros seguintes mostram as consequências nefastas de medidas autoritárias de governos totalitários (como o italiano e o alemão) na década de 1930. O cerceamento da liberdade, contudo, aparece semelhantemente nos Estados Unidos: a nação que se diz “democrática”, ao não prover um dos direitos garantidos na Constituição, mostra a fratura da ideologia do sonho americano. Começemos por “Projeto Teatral Federal Enterrado”.

4.3.1 “Projeto Teatral Federal Enterrado” (“Federal Theatre Project Plowed Under”)

Além dos Projetos Federais da Administração das Obras em Progresso (a Works Progress Administration, W.P.A., sob direção de Harry Hopkins, que empregou dois milhões de pessoas por ano até a Segunda Guerra Mundial) de Escritores, Música e Arte, havia o FTP (o Federal Theatre Project). Como uma das marcas do teatro de revista consiste no deboche dos projetos teatrais da época, o quadro “Projeto Teatral Federal Enterrado” também alude ao contexto teatral da década de 1930.

Neste esquete, quatro burocratas trabalham para o escritório central da capital federal. São eles: Mr. Zealous, o “Sr. Zeloso”, simboliza que o cuidado, o zelo com os próprios interesses – os do governo, não os dos que trabalham na área teatral – está em primeiro lugar; Mr. Bureaucrash, junção de *bureaucracy* e *crash*, o “Sr. Desastre Burocrático”, negligente com a máquina pública; Mr. Stallalong, *stall* (“pretexto”) e *along* (“vem junto”), traduzido mais livremente como “Sr. Pretexto”, é o que mais arranja desculpas para censurar peças de crítica social; e a Mrs. Clubhouse, ou Senhora Presidente do Clube, que seria a responsável pela intermediação entre a classe artística e o aparato governamental.

Os quatro funcionários afirmam estar fazendo o melhor para a área teatral e alegam que têm total apoio do Senado, do Congresso e do Presidente (é possível perceber a inverdade dessa afirmação, pela presença constante de guardas militares para vistoriar o que os quatro estavam fazendo).¹⁵⁰

¹⁵⁰ Como veremos a seguir, o esquete alude à censura sofrida pela ópera de Blitzstein. O W.P.A. mandou que guardas armados vigiassem o teatro Maxine Elliott, para que não houvesse encenações públicas de *The Cradle Will Rock* e para que o elenco não pegasse objeto algum, pois o governo não queria correr o risco de que a peça fosse encenada em outro local. Os burocratas do Congresso não contavam, porém, que, mesmo trancando o Maxine, haveria uma multidão disposta a andar dezenove quarteirões para assistir à *Cradle* no Venice Theatre (JONES, 2003, p. 107-108).

Dizem que a seção de Nova York é a que dá mais trabalho, pois os mantêm sempre preocupados, já que os escritores de lá insistem em escrever peças que os burocratas desaprovam. Os quatro dizem que é uma situação embaraçosa, já que todos estão “apoioando-se” financeiramente no governo. Confessam que só produzem peças aprovadas por um órgão superior a eles, o Conselho de Diretores e Supervisores. Insistem que se fazem censura (seja com lápis azul para marcar partes a serem apagadas ou com o vermelho para as que devem ser refeitas) a algum trecho da peça, o escritor não deve se ofender, pois os quatro respondem tanto ao Senado quanto ao Congresso federal e querem manter os seus empregos.

O Sr. Zeloso veta nove de dez projetos teatrais, enquanto o Sr. Desastre Burocrático assina papeletas cor-de-rosa sem ler, sendo estas usadas pelo governo para demitir três mil atores, quatro mil e quinhentos músicos, quase todos os assistentes de palco (exceto três) e toda a equipe do escritório¹⁵¹. Esse trecho refere-se ao corte de pessoal do Federal Theatre Project ocorrido em junho de 1937.¹⁵² As *pink slips*, os pequenos pedaços de papel rosa, eram temidos pelos trabalhadores na Grande Depressão: se fossem entregues juntamente com o envelope do pagamento, significava que o operário engrossaria a fila do desemprego, pois as papeletas eram o aviso de demissão. Por isso, o medo do Sr. Zeloso de receber uma delas.

Quando um dos guardas anuncia aos burocratas que eles teriam a visita de um sujeito chamado Hippity Bloomberg, os quatro discutem quem ele seria, pois receiam que se trate de um congressista ou de alguém mandado pelo Presidente Roosevelt ou pior, na opinião deles, um anarquista ou alguém que goste de piquetes ou das greves de braços

¹⁵¹ “BUREAUCRASH: (*Reading*) ‘Pink dismissal slips for 3,000 actors,’ ‘Forty-five hundred musicians fired,’ ‘All but three stage-hands dismissed,’ ‘Entire office force out by March 4th.’ Well, that doesn’t leave an awful lot, does it? And I seem to have signed them all.” (In: ROME et al., 1937, p. 277).

¹⁵² Constitui uma nova referência a um acontecimento da vida real: os diretores do FTP receberam em 12 de junho de 1937 um memorando do Congresso sobre cortes no projeto até 1º de julho. (JONES, 2003, p. 107).

cruzados. Após o dramaturgo Bloomberg se sentar, o diálogo entre Sr. Pretexto e Sra. Presidente do Clube é um dos momentos mais hilários da peça, com o uso do duplo sentido de *sit down*:

PRETEXTO: Greve **sentada**!!!

PRESIDENTE DO CLUBE: Ah, não, Senhor Pretexto, eu acho que não. – (*Ela se levanta.*) Você está apenas **se sentando**, você sabe, não está? (Bloomberg *fica em pé.*) Ah, não. Por favor, **sente-se**. (Bloomberg *senta-se novamente.*) [...] ¹⁵³

A conversa entre os quatro burocratas e Bloomberg não sai como o dramaturgo queria. Depois da discussão *nonsense* se seria sexta-feira ou sábado e se seria mesmo Hippity Bloomberg ou outra pessoa, a Sra. Presidente do Clube elogia a visita como um dramaturgo maravilhoso. Ao descobrirmos que a burocrata representa Hallie Flanagan e Bloomberg, o próprio Marc Blitzstein, autor deste esquete e de *The Cradle Will Rock*, este excerto é muito significativo.

“Federal Theatre Plowed Under” refere-se a toda a polêmica que envolveu *The Cradle Will Rock*, peça que deveria ter sido uma produção do Federal Theatre Project. Flanagan a tinha apoiado, mas Washington cancelou a ópera de Blitzstein quatro dias antes da sua estreia. Isto é, apesar de ter sido aprovado como um espetáculo estupendo, o governo não deve ter gostado de uma peça com um final tão incendiário quanto o da revolução de Larry Foreman, personagem que desafia Mr. Mister (o capitalista, dono de tudo em Steeltown).

¹⁵³ “STALLALONG: **Sit down** strike!!!

CLUBHOUSE: Oh, no, Mr. Stallalong, I think not. – (*She rises.*) You’re just **sitting down**, you know, aren’t you? (Bloomberg *gets up.*) Oh, no. Please do **sit down**. (Bloomberg *sits again.*) [...]” (ROME et al., 1937, p. 274, negritos nossos).

Ou seja, no esquete, o autor, recém-saído do Federal Theatre Project, satiriza a censura sofrida pela sua peça. No início, os burocratas prometiam “produção elaborada”, número excessivo de atores e figurantes, “muita música”, “uma enorme orquestra”; iluminação, figurinos, cenários e até um “palco giratório”.¹⁵⁴ A ironia da situação recai nas falsas promessas: o governo de Roosevelt cortara gastos com o FTP, e não o oposto. Podemos traçar um paralelo com o sonho: na teoria oportunidades seriam ofertadas ao trabalhador, mas na prática estas não existiam.

Os quatro burocratas propõem “recursos ilimitados”. No entanto, ao som de fanfarra, questionam o título da peça de Bloomberg. Como o título seria “Trabalhadores também amam”, um tanto “inflamatório” e “controverso”¹⁵⁵ na opinião dos burocratas, tentam fazer com que Bloomberg mude de ideia, lembrando-o dos benefícios que desfrutaria caso sua peça fosse produzida pelo Federal Theatre. A cada nova revelação na escrita de Bloomberg, os burocratas desaprovam o texto ou fazem comentários descabidos, de modo que o dramaturgo se vê obrigado a rasgar página por página da peça, em outro diálogo recheado de humor:

BLOOMBERG: Bem, é sobre um garoto e uma garota ...

¹⁵⁴ “BUREAUCRASH: (*Rising*) [...] Mr. Bloomberg, do you realize we’ve planned to give your play **the most** thoughtful and **elaborate production** –

ZEALOUS: (*Crosses to BLOOMBERG*) Nothing spared, absolutely nothing – We have **endless resources**...

CLUBHOUSE: **A huge cast**...

STALLALONG: (*Crosses to BLOOMBERG*) **Two hundred principals** minimum – **and fifty extras** ...

BUREAUCRASH: (*Crosses to BLOOMBERG*) And a chorus – there must be a chorus ...

ZEALOUS: Oh, my, yes. **Lots of music ... a huge orchestra** ... one conductor ... three assistant conductors ... two rehearsal pianists, let me see, that makes fifty-two...

STALLALONG: And scene changes. We’ve got **twenty-eight stage hands** lined up, and the **entire crew of electricians** –

BUREAUCRASH: And **the costumes** ... Oh, the costumes!! ...

CLUBHOUSE: Wait! Couldn’t we have a **revolving stage**? [...]” (ROME et al., 1937, p. 274-275, negritos nossos).

¹⁵⁵ O título da peça de Bloomberg seria “Workers Also Love”. De acordo com o Sr. Desastre Burocrático, o termo “trabalhador” seria um tanto “inflamatório” e “controverso”. (Ibid., p. 275). Hallie Flanagan, em seu livro *Arena*, menciona os rumores que circulavam na época em Washington de que *The Cradle Will Rock* seria uma peça “perigosa” (FLANAGAN, 1940, p. 202).

ZELOSO: Não vem me dizer que vai ter SEXO!

DESASTRE BUROCRÁTICO: Não sobre o dinheiro de quem paga imposto.

PRESIDENTE DO CLUBE: As criancinhas, você sabe.

ZELOSO: Você não poderia mudar isso para um garoto e um cachorro?

DESASTRE BUROCRÁTICO: Ou um garoto e um cavalo?

PRETEXTO: Ou um garoto e uma caixa de cereais?

PRESIDENTE DO CLUBE: (*Erguendo-se*) O que é que eles fazem – o garoto e a garota?

OS TRÊS HOMENS: Sra. Presidente do Clube!!! (*Ela se senta. [...]*) [...]

BLOOMBERG: O garoto e a garota vão a um piquenique na mata...

PRESIDENTE DO CLUBE: Cavalheiros, nós não poderíamos ser audaciosos, só desta vez? [...]

DESASTRE BUROCRÁTICO: Bem, eu não sei ...

PRETEXTO: Talvez –

PRESIDENTE DO CLUBE: Apenas desta vez, o piquenique, você estava dizendo –

BLOOMBERG: É pôr-do-sol – há um riacho –

ZELOSO: Ah! Eu fui um garoto e uma garota eu mesmo uma vez. (*Desastre Burocrático tira o braço de Zeloso da mesa.*) Quer dizer...

BLOOMBERG: Eles estão passeando pelo riacho – eles tiram seus sapatos e suas meias –

ZELOSO: Tiram seus – ?

PRETEXTO: AH! *Striptease...*

DESASTRE BUROCRÁTICO: Não no nosso palco.

PRESIDENTE DO CLUBE: O clero! O que ele pensaria?

BLOOMBERG: Mas não é nada disso, eu –

PRESIDENTE DO CLUBE: Com certeza você não faria objeção a um corte aí? [...]

PRETEXTO: Passeando no riacho – fora! (BLOOMBERG *rasga outra página.*)¹⁵⁶

156

“BLOOMBERG: Well, it’s about a boy and a girl ...
ZEALOUS: Now don’t tell me SEX rears its ugly head!
BUREAUCRASH: Not on taxpayers’ money.
CLUBHOUSE: The kiddies, you know.
ZEALOUS: Couldn’t you change it to a boy and a dog?
BUREAUCRASH: Or a boy and a horse?”

Bloomberg rasga a página com a descrição da dança, pois os dançarinos, de acordo com o Sr. Desastre Burocrático, participam de greves, piquetes e protestos, isto é, são “encrenqueiros” “não-cooperativos”. Após arrancar as páginas da greve e do radical, o dramaturgo percebe a censura, que é logo negada por Zeloso. O burocrata, preocupado em manter o *status quo*, preocupa-se com peças que criticam o governo:

BLOOMBERG: Eu não quero reclamar, mas me disseram que eu não acharia censura no Teatro Federal.

ZELOSO (*Precipitando-se sobre BLOOMBERG*) Censura! Censura!! Não existe isso aqui. Agora, logicamente, se você fosse escrever sobre alguém que quer mudar a Constituição dos Estados Unidos –

BLOOMBERG: Mas eu não escrevi isso.

PRETEXTO: (*Levantando-se*) Bom – então isso fica.

BLOOMBERG: O que fica?

PRETEXTO: Bobinho! A parte em que ninguém quer mudar a Constituição.¹⁵⁷

STALLALONG: Or a boy and a box of Cornflakes?

CLUBHOUSE: (*Rising*) What is it they do – the boy and the girl?

THREE MEN: Mrs. Clubhouse!!! (*She sits down. [...]*) [...]

BLOOMBERG: The boy and the girl go on a picnic in the woods ...

CLUBHOUSE: Gentlemen, couldn't we be bold, just this once? [...]

BUREAUCRASH: Well, I don't know ...

STALLALONG: Maybe –

CLUBHOUSE: Just this once, the picnic you were saying –

BLOOMBERG: It's sunset – there's a brook –

ZEALOUS: Ah! I was a boy and a girl myself once. (*Bureaucrash knocks Zealous' arm off the table.*)

I mean...

BLOOMBERG: They're wading in the brook – they remove their shoes and stockings –

ZEALOUS: Remove their – ?

STALLALONG: AH! Strip tease...

BUREAUCRASH: Not on our stage.

CLUBHOUSE: The clergy! What would they think?

BLOOMBERG: But not really, I –

CLUBHOUSE: You're not going to object to a cut there, surely? [...]"

STALLALONG: Wading in the brook – is out! (BLOOMBERG *tears out another page.*)” (ROME et al., 1937, p. 276).

157 "BLOOMBERG: I don't want to appear carping, but I was told I'd find no censorship in the Federal
Theatre.

O desfecho culmina na ausência até da cortina e no consequente desmaio do autor da peça que não seria encenada, o que de fato quase aconteceu com a ópera de Blitzstein¹⁵⁸ de 1937.

Nota-se que o primeiro eixo do sonho está comprometido, com a desigualdade de oportunidades. É negada ao dramaturgo a chance de ter o “Workers Also Love” encenado, impossibilitando-lhe o quarto eixo da ideologia, alcançar o sucesso através do esforço próprio. O dramaturgo trabalhou na escritura da obra, mas as folhas da sua peça, assim como a sua futura fama, estão rasgadas. Enquanto isso, os quatro burocratas mantêm os seus empregos, sem serem afetados. A dita sociedade igualitária, que oferece oportunidades amplas e ilimitadas para todos, portanto, não existe, comprometendo toda a base da democracia.

O título do esquete faz referência à já mencionada *Triple-A Plowed Under*, que trata “dos problemas agrícolas e seus efeitos sobre os preços dos alimentos” (COSTA, 2001, p. 103) e sobre a anulação da Lei de Ajustamento Agrícola (o Agricultural Adjustment Act, o AAA) pela Suprema Corte. Blitzstein insinua que tanto o AAA quanto o FTP estão enterrados (*plowed under*), isto é, destruídos.

ZEALOUS (*Rushing to BLOOMBERG*) Censorship! Censorship!! There’s no such thing about here. Now of course, if you were to write about someone who wants to change the Constitution of the United States –

BLOOMBERG: But I haven’t.

STALLALONG: (*Rising*) Well – then that stays in.

BLOOMBERG: What stays in?

STALLALONG: Silly! The part where nobody wants to change the Constitution.” (ROME et al., 1937, p. 277-278).

¹⁵⁸ A história da encenação conturbada da peça está descrita nas obras de Costa (2001) e Jones (2003). Depois que Marc Blitzstein encenou *The Cradle Will Rock* para Orson Welles, um dos diretores artísticos do FTP, este ofereceu-se para dirigi-la. O Actors’ Repertory Company alega falta de verba e desiste do projeto. O produtor Jack Houseman convida Hallie Flanagan para ouvir o espetáculo cantado por Blitzstein. Ela se maravilha e tudo estava acertado: Houseman produziria a peça e Welles a dirigiria. Mas em 10 de junho, Flanagan recebeu a ordem de cortar o projeto de NY em 30%, “envolvendo a dispensa de 1.701 trabalhadores” (JONES, 2003, p. 107). E em 12 de junho todos os diretores nacionais do FTP receberam um memorando de proibição de qualquer apresentação antes de 1º de julho de 1937, o que Flanagan declarou posteriormente ser claramente censura contra *The Cradle Will Rock*, a única peça a ser encenada no período (COSTA, 2001, p. 105).

Assim, destruído pode ficar o sonho americano, que se ampara nos valores democráticos. Para que o indivíduo acredite que o seu destino está de fato nas suas mãos, que trabalhar bastante vale a pena porque será recompensado com tudo o que quiser ter, a sociedade precisa ser livre: o sujeito necessita crer que seu livre arbítrio lhe permite buscar o sucesso, a felicidade, os bens que ele acredita que merece possuir. Quando há censura (como no Federal Theatre), não há liberdade de expressão; quando não há liberdade, não há democracia.

A Frente Popular defendia a democracia social trabalhista. Nos Estados Unidos democrático, guerras e totalitarismo não podiam ter vez. Os esquetes “O General é Descoberto”, “Competição de Mussolini”, “Inimiga Pública Número Um” e “Quatro Anjinhos da Paz” mostram as consequências da falta de liberdade.

4.3.2 “O General é Descoberto” (“The General is Unveiled”)¹⁵⁹

O quadro inicia-se com um balé de mulheres. Uma das mulheres do balé tira o pano que cobre a estátua de um famoso general no dia de seu aniversário. Enquanto o “Senhor Negociante da Guerra” (Mr. Warmonger) faz o seu discurso “inspirador”, o general-estátua volta à vida e, para se divertir, faz com que, na plateia, um homem bata em outro. Quando volta à sua forma de granito, os homens sentem-se castigados e ficam pensativos (HIMELSTEIN, 1963, p. 79; RUSH, 1965, p. 52).

¹⁵⁹ A edição de Lee Papa não apresenta o quadro, apenas menciona que o número de dança não tinha diálogos nem letra de música. A nossa análise do quadro pauta-se, então, pela encenação descrita no programa do sindicato, transcrita por HIMELSTEIN, 1963, p. 79; RUSH, 1965, p. 52 e WRIGHT, 2010, p. 83.

A ideia subjacente era de que o véu deveria ser retirado dos olhos da opinião pública, que descobriria a insensatez da guerra. Da mesma forma que foi uma estupidez as mulheres do balé terem levado flores e grinaldas (WRIGHT, 2010, p. 83) para homenagear o general, também o seria caso os Estados Unidos entrassem na Segunda Guerra Mundial. Para uma parcela da opinião pública da época (como a direita americana), a guerra seria um problema europeu. Dentre as medidas das leis de neutralidade de 1935-1937 que pregavam o isolacionismo americano, Roosevelt estabelecera embargo no comércio de armas com os beligerantes e proibira empréstimo para os mesmos. Entretanto, é importante saber que em 1939, com o caráter regressivo do New Deal, Roosevelt, já planejando a guerra para salvar o capitalismo¹⁶⁰, pede para o Congresso fazer emendas às leis para que os Estados Unidos pudessem vender armas aos Aliados¹⁶¹.

4.3.3 “Competição de Mussolini” (“Mussolini Handicap”) e “Inimiga Pública Número Um” (“Public Enemy Number One”)

Antes da Segunda Guerra Mundial, a nação americana passara por uma onda de solidariedade anti-fascista, característica da Frente Popular. No esquete “Competição de Mussolini” e na canção “Inimiga Pública Número Um”, Arthur Arent e Harold Rome satirizam a chamada Batalha dos Nascimentos (iniciada em 1927), campanha promovida por Benito Mussolini¹⁶², que, a fim de elevar a taxa de natalidade, estimulou casamentos

¹⁶⁰ Paralelos interessantes podem ser feitos com *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, filme de 1941 de Orson Welles). O artigo de SOARES (2008) elucida a “desmobilização” da esquerda pela Frente Popular.

¹⁶¹ Os Estados Unidos voltaram-se para a construção de uma grande máquina militar para a recuperação industrial (PELLS, 1973, p. 329).

¹⁶² Mussolini (1883-1945) tornou-se primeiro ministro italiano em 1922.

entre jovens que deveriam aumentar a população italiana: ter uma família grande seria um ato de patriotismo (e de vantagem financeira: quanto mais filhos, menos impostos).

“Competição de Mussolini” alude a um encontro real em 1933 do ditador com italianas que tinham tido em média treze filhos cada (WRIGHT, 2010, p. 72). O quadro apresenta o governante italiano como um fanfarrão que reduz o papel feminino a produzir soldados para a Itália. Enquanto as mulheres que conseguem gerar vários filhos em uma só gestação ou muitos filhos ao longo da vida são saudadas e condecoradas como exemplos de “virtude fascista” na “Competição da Maternidade”, uma outra italiana é execrada pelo ditador e pela população por ter tido um único filho e uma só gestação.

Cada uma das quatro mulheres premiadas vem de um lugar diferente da Itália: a primeira é da Sardenha; a segunda é da capital Roma; a terceira, da Sicília e a quarta, de Nápoles. O discurso de Mussolini é permeado de comparações entre maternidade e competição esportiva (maratona, regata, vela, beisebol), com citação de estatísticas, o que traz ainda mais comicidade ao quadro: a primeira mulher, em dezesseis anos teve dezenove filhos; a segunda, em um período de cinco anos teve doze filhos e quatro maridos, “todos mortos”; a terceira, duas gestações de quadrigêmeos em três anos; e a quarta, de 1934 a 1938, uma gravidez a cada ano (de uma, duas, três e quatro crianças¹⁶³, sucessivamente).

O jogo de palavras suscita mais humor ao esquete: “Pro-DUCE! Pro-DUCE!! And Repro-DUCE!!!” (ROME et al., 1937, p. 254) brinca com os verbos produzir e reproduzir e a palavra DUCE¹⁶⁴, que em italiano, significa ‘comandante’, numa clara referência ao próprio Mussolini. O ditador diz que a multiplicação é o lema da Itália.

¹⁶³ Na peça, os termos usados para a mulher do quarto lugar são: “Record 1934-1938: a single, a double, a triple, and a home-run...” (ROME et al., 1937, p. 254), numa referência a todas as bases do beisebol.

¹⁶⁴ Mussolini começou a usar o título “Il Duce” a partir de 1925.

Por sua vez, a italiana que teve apenas um filho é odiada pela população e pelo ditador. Na música “Inimiga Pública Número Um”, cheia de rimas, ela mostra toda a sua infelicidade por não conseguir atender aos comandos de Il Duce. Diz ter inveja dos cães, coelhos, porcos, cangurus, tartarugas, ervilhas, vacas e ameba, porque tais seres vivos conseguem ter vários descendentes de uma vez. Lamenta que o melhor que teve foi só um filho. Alega que é patriota, ou seja, ouve o ditador, mas não consegue se multiplicar, o que causaria raiva até em Margaret Sanger¹⁶⁵ (que advogava o controle de natalidade). Repudiada, a mulher “Inimiga Pública Número 1” da Itália sai do palco, correndo e em lágrimas.

Ao ler o quadro e a canção conjuntamente com a ciência do antagonismo de uma parcela da esquerda ao New Deal, o teor de crítica transparece: em 1935, Heywood Broun chamou os líderes trabalhistas que se deixavam fascinar facilmente pela oratória de Roosevelt de “Public Enemy Number 1” (BURNS, 1956, p. 243). Os trabalhadores americanos, diferentemente da mulher italiana de um filho só, não deveriam se ludibriar com o governo.

4.3.4 “Quatro Anjinhos da Paz” (“Four Little Angels of Peace”)

Outro quadro que apresenta o governante italiano é “Quatro Anjinhos da Paz”. No entanto, aqui ele está acompanhado de três outras figuras históricas: um General Japonês que não é nomeado, que obedece às ordens do imperador Hirohito¹⁶⁶; Chamberlain¹⁶⁷, o

¹⁶⁵ Margaret Sanger (1879-1966) fundou a Maternidade Planejada nos Estados Unidos.

¹⁶⁶ Hirohito (1901-1989): imperador japonês que ascendeu ao poder em 1928.

¹⁶⁷ Neville Chamberlain (1869-1940) foi primeiro-ministro britânico entre 1937 e 1940.

primeiro-ministro britânico; e Adolf Hitler¹⁶⁸, o chanceler alemão. A Frente Popular mostra mais uma vez o seu lado antitotalitário, contrário ao nazifascismo, à guerra e ao imperialismo¹⁶⁹.

Os quatro governantes, vestidos com robes brancos e auréolas douradas em volta da cabeça (os “quatro anjos”) demonstram toda a sua hipocrisia ao alegar que o horror que espalham é em nome da “Paz!”. A cada canção, um “anjo” é eliminado pelos outros. Ao invés de harpas, os anjos portam armas (o japonês carrega arco e flecha; o inglês, pistolas e revólver; e os quatro fazem uso da metralhadora).

O primeiro a cantar é Chamberlain, que defende os massacres na África do Sul e Irlanda em prol do imperialismo britânico. Note-se, entretanto, que na década de 1930, o império já estava enfraquecido, apenas “tentando manter” o que haviam tomado. O segundo é o General Japonês que justifica a invasão à China¹⁷⁰ em 1937 para revidar o que os chineses teriam feito antes, “atormetado” e assediado os japoneses! Hitler, por sua vez, desejava invadir os Sudetos¹⁷¹ da Checoslováquia, com o pretexto de a região ser povoada por três milhões de alemães; queria na verdade explorar os seus recursos naturais e sua posição estratégica no vale do Danúbio. O nazista diz ser pouco ambicioso, mas planeja colocar o mundo inteiro sob seu domínio. O último a executar um solo é

¹⁶⁸ Hitler (1889-1945) foi Führer de 1934 a 1945.

¹⁶⁹ O quadro, contudo, não menciona o imperialismo norte-americano. A Política da Boa Vizinhança nos anos de 1930 serviu para os Estados Unidos exercerem sua influência sobre a América Latina.

¹⁷⁰ Para Roosevelt, o imperialismo japonês sobre a China não era interessante, pois os Estados Unidos mantinham interesses comerciais com ela. A China, país de grande extensão, era e é um mercado atraente.

¹⁷¹ Cadeia montanhosa entre República Checa, Polônia e Alemanha.

Mussolini, que alega poder interferir na Guerra Civil Espanhola¹⁷² porque “pede desculpas” e afirma ter invadido a Etiópia¹⁷³ em 1935 para “civilizá-la”.

O dueto de Mussolini e Hitler (os dois reconheceram o fascista Francisco Franco como governante da Espanha em 1936) reforça a hipocrisia dos ditadores:

Nós assinaremos qualquer pacto de não-agressão
 Mas é apenas uma mera formalidade.
 Dois anjinhos da paz nós somos
 Há apenas uma coisa com a qual nós concordamos,
 Nós tentamos nos manter calmos à medida que jogamos gás e bombas
 Apenas pela paz, paz, paz”.¹⁷⁴

Hitler bate em Mussolini, que parece não sentir. Chamberlain e o General Japonês levantam-se e entram na luta corporal, golpeando os outros dois na cabeça. Forma-se enfim uma pilha, de um “anjo” em cima do outro.

Quando o quadro parece ter chegado ao fim, há a “Reprise”: os quatro dançam novamente e cantam juntos, reiterando sua “santidade”: massacram povos submissos, jogando-lhes granadas, por exemplo, pela paz. Com metralhadoras, sorriem e atiram um no outro. Assim, os quatro esmagam um ao outro, caindo de vez no palco.

¹⁷² A Frente Popular vencera as eleições espanholas em fevereiro de 1936. Entretanto, o General Francisco Franco liderou ações militares para derrubar o governo democrático. Hitler e Mussolini apoiaram Franco. O fascismo triunfa.

¹⁷³ A Itália havia sido derrotada pela Etiópia na guerra de 1895-1896. A revanche italiana ocorreu em 1935-1936.

¹⁷⁴ “We’ll sign any pact saying we won’t *attack*/ But that’s just a mere *formality*./Two little angels of *peace* are we/*There’s* just one thing on which *we* agree,/ We try to keep *calm* as we *gas* and we *bomb*/ Just for peace, peace, peace.” (ROME et al., 1937, p. 285, itálicos do autor).

A todo momento há um movimento corporal das quatro figuras políticas ridicularizadas e infantilizadas: dança, tapa, cócegas um no outro, batidas do pé no chão, atingir o pé no outro, golpear o estômago do opositor, atirar flechas, chacoalhar, sorrir desdenhosamente. As palavras de Tom Gunning descrevem perfeitamente o esquete à *slapstick comedy*: “o *slapstick* serve como um mecanismo elementar para produzir um barulhão [...] e uma ferramenta para aturdir um oponente”¹⁷⁵.

Um oponente a todo esse cenário internacional era a Frente Popular. Através da sátira, *Pins and Needles* mostra a solidariedade da Frente aos oprimidos pelo nazi-fascismo (a Espanha, a Etiópia, a China e os refugiados fugindo de Hitler)¹⁷⁶. Além de massacrar outros povos, os quatro governantes propagam horrores no próprio território – como o estapafúrdio programa de estímulo à maternidade em “Competição de Mussolini” –, mas como é sabido, não é em nome da paz, mas sim pela manutenção do poder.

E foi pelo poder que os burocratas censuraram a peça de Bloomberg, leia-se, que o governo americano censurou *The Cradle Will Rock* em 1937. Quando lidos em conjunto, os esquetes “Projeto Teatral Federal Enterrado”, “Competição de Mussolini” e “Quatro Anjinhos da Paz” e a canção “Inimigo Público Número Um”, não é tão flagrante a oposição ao fascismo¹⁷⁷, mas as semelhanças entre este e a social-democracia. Enquanto na Itália não havia a liberdade política para os jovens decidirem sozinhos por casamentos e filhos (“Competição de Mussolini”), nos Estados Unidos não existia a liberdade econômica (mesmo se quisessem, a crise financeira não permitia enlances

¹⁷⁵ “ [...] the slapstick serves as an elementary device for producing a loud noise [...] and a tool for beating an opponent.” (GUNNING, 2010, p. 141, tradução nossa).

¹⁷⁶ DENNING, 1998, p. 4.

¹⁷⁷ Uma das melhores definições para o fascismo, por Umberto Eco: “Tal movimento pretendia terminar com as agitações populares, mediante a constituição de um novo regime político, no qual o poder seria exercido pelo governo, formado por um único partido (que não deveria depender do controle do Parlamento). [...]” (ECO, 1980, p. 95).

matrimoniais)¹⁷⁸. Tal qual os ditadores, a elite americana era da direita: os ricos, proprietários dos meios de produção, eram contra as políticas do New Deal favoráveis aos trabalhadores. A eles interessava a censura e a falta de liberdade, que não ocorriam apenas em outras partes do mundo, mas também, como dito anteriormente, nos próprios Estados Unidos. Sem liberdade, sob a égide do capitalismo, era negada mais uma vez aos trabalhadores a possibilidade de sucesso do sonho americano.

4.4 Negação do sonho americano ao trabalhador: “Festa durante a Visita Turística aos Pobres”, “Nós Preferiríamos Estar Direitos” e Lição de Etiqueta”.

Os adversários das políticas que favorecem os trabalhadores são ridicularizados nos três quadros seguintes. Os esquetes, porém, ilustram o quão ilusórios podem ser os discursos dominantes, cuja função é encobrir as injustiças socioeconômicas.

4.4.1 “Festa durante a Visita Turística aos Pobres” (“Slumming Party”)

Para que não fosse acusado de censura, o sindicato do ILGWU deixou a direita expor o seu ponto de vista em “Slumming Party”. No início do quadro, o diretor de palco diz que a revista *Pins and Needles* não compartilha da visão dos reacionários, mas a

¹⁷⁸ Tema que aparece em peças como *I'd Rather Be Right*. Durante a Grande Depressão, a taxa de natalidade também decaiu. Em *Pins and Needles*, a falta de liberdade financeira apresenta sua faceta mais cruel em “Para Que Serve o Amor”.

apresentará em nome da liberdade de expressão. A ironia da declaração do diretor integra a sátira do esquete, que escarnece os aristocratas nova-iorquinos.

A líder dos aristocratas é a Sra. Eugene Delacroix Dalrymple III: o sobrenome escocês e o número ordinal insinuam uma origem nobre de alguma dinastia da Europa. Eugène Delacroix (1798-1863), na verdade, foi um pintor francês do Romantismo que pintou “Liberdade Guiando o Povo” de 1830 (quadro em que a bandeira francesa tremula nas mãos da Liberdade na Revolução Francesa). Faz-se, então, ironicamente, um paralelo entre a ascensão da burguesia no país europeu no século XIX com a “revolução” da classe rica em “Festa durante a Visita Turística aos Pobres”¹⁷⁹, contudo, a peça não defende nenhum desses dois acontecimentos, mas sim a ação dos operários. Como a elite é contrária às medidas a favor dos trabalhadores, ela quer lhes mostrar o que encara como o jeito certo de ver as coisas: eles não poderiam ir para a esquerda nem na dança nem na política, mas deveriam sempre mover-se rumo à direita.

A Sra. Eugene Delacroix Dalrymple III e os outros “reacionários” cantam “Doing the Reactionary” (“Fazendo o Reacionário”). “Extremamente bem-vestidos”¹⁸⁰, eles dançam rumba, com passos sempre para a direita, estimulando o público a fazer o mesmo. Com humor, usado politicamente “como instrumento para desarmar o discurso dos adversários” (SALIBA, 2003, p. 93), ridiculariza-se quem era de direita:

Todos os melhores ditadores fazem-na [a dança reacionária]

Milionários continuam com seus passos

¹⁷⁹ *Slum*, quando substantivo, significa “favela”; quando verbo, apresenta as acepções de “visitar favelas por curiosidade” ou “ir a algum lugar ou fazer algo que pode ser considerado abaixo da sua posição [social]” (verbete **slum** em: Merriam-Webster’s Collegiate Dictionary. Massachusetts, Merriam-Webster, 1993, p. 1107, tradução nossa). Tentamos abordar as três concepções na tradução do título do quadro.

¹⁸⁰ As palavras do contra-regra são: “A party of **exceedingly well dressed people** has just come backstage.” (ROME et al., 1937, p. 281, negritos nossos). Não seria surpreendente que tais vestimentas elegantes tenham sido confeccionados pelos costureiros do ILGWU.

Os quatrocentos¹⁸¹ amam cantá-la

Ford e Morgan¹⁸² movem-se ao ritmo dela.¹⁸³

Os quatro versos do sobrinho endinheirado da líder reacionária mostram a visão dos ricos segundo a qual o anseio dos trabalhadores por melhores condições de vida é um absurdo:

Homens de sindicatos me colocam em fúria

Pedindo por salários corretos e decentes

Eles são todos diabos – filhos de Satã

Sempre agitados^{184 185}

Ao negar os direitos dos trabalhadores de se sindicalizarem e de lutarem por melhores condições de trabalho, tolha-se sua liberdade, em uma sociedade que se diz democrática. Salários “corretos e decentes” significam uma vida melhor para os operários, o que não é do interesse de empresários anti-New Deal como Henry Ford, presente na dança. Eles queriam que a dança, sempre para o lado direito, fosse imitada pelos trabalhadores, isto é, que os operários também fossem para a direita política, indo contra as medidas protetivas trabalhistas do New Deal. O que importa ao grupo de reacionários é que os trabalhadores acreditem que, emulando-os na dança, também serão

¹⁸¹ O número quatrocentos representava a elite, os mais ricos dos Estados Unidos em 1937 (MILLS, 2000, p. 77).

¹⁸² Henry Ford (1863-1947), fundador da Companhia Ford Motors, que não aceitava a Lei Wagner; e J.P. Morgan (1881-1950), banqueiro, apoiado por líderes conservadores, era o mais feroz crítico do presidente Roosevelt.

¹⁸³ “All the best dictators do it / Millionaires keep stepping to it/ The four hundred love to sing it/ Ford and Morgan swing it”. (ROME et al., 1937, p. 282).

¹⁸⁴ Note-se o duplo sentido do termo *agitados*: na acepção de inquietos, que se movimentam muito; e na de agitados politicamente (desassossegados com a crise dos Estados Unidos que agem para mudar a situação socioeconômica durante a década de 1930).

¹⁸⁵ “Union men put me in rages /Asking right and decent wages/ They’re all devils – sons of Satan/ Always agitated” (ROME et al., op. cit., loc. cit.).

bem-sucedidos na vida, terão tantos bens materiais (como suas roupas elegantes) quanto os ricos, ou seja, atingirão o sonho americano.

Ou seja, aqueles que eram contrários ao New Deal, queriam que o trabalhador acreditasse em toda a ideologia da ascensão social pelo trabalho, mas não desejavam que o trabalhador de fato melhorasse de vida. Eis o que ocorre também em “Nós Preferiríamos Estar Direitos”.

4.4.2 “Nós Preferiríamos Estar Direitos” (“We’d Rather Be Right”)

O título vem com duplo sentido do termo *right* (“Nós preferiríamos estar certos” e/ou “Nós preferiríamos estar na direita”): o certo seria então ficar à direita. O esquete constitui mais uma sátira aos grupos contrários aos New Deal. Repleto de alusões históricas, esse quadro explica muito da situação política norte-americana na década de 1930.

As três pessoas que se denominam “100% americanos”¹⁸⁶ representam os grupos opostos ao New Deal, tais como a Liga Americana da Liberdade (American Liberty League). Esta Liga, fundada em janeiro de 1934 em Nova York, era constituída por um aglomerado de líderes de negócios, como os Du Ponts, para “glorificar” os princípios constitucionais. Com a desculpa de resguardar a Constituição, o que esses executivos queriam realmente era preservar os seus direitos, e não os da classe trabalhadora. Tais

¹⁸⁶ O termo “100% americano” foi cunhado pela Legião Americana, uma organização fundada em 1919 por ex-soldados da 1ª Guerra Mundial e que ajudou na caça aos “radicais” em 1920-1921, expulsando os comunistas de suas cidades (WRIGHT, 2010, p. 85-86). Ou seja, quem era comunista era visto como não-patriota, enquanto quem não era “vermelho” seria “100% americano”. O americanismo 100% foi tal movimento pós-Primeira Guerra Mundial de patriotismo estadunidense.

empresários reuniam-se para discutir os “perigos” do New Deal (PHILLIPS-FEIN, 2009, p. 10).

Totalmente contrários à qualquer política que favorecesse o dito “homem esquecido”, opunham-se à Lei Wagner, a lei que proibia infrações do empregador aos direitos dos trabalhadores, chamando-a de inconstitucional, por supostamente violar a liberdade da minoria dos empregados. Após a aprovação da lei, surgiu a onda grevista.¹⁸⁷ O assunto das peças teatrais proletárias passou a ser o direito de organização dos trabalhadores (GOLDSTEIN, 1974, p. 161), o que significa que a lei deu mais voz aos empregados, com o poder da negociação coletiva. Para os três “100% americanos” do quadro, era um contra-senso o governo defender os proletários: é do interesse da classe dominante que o trabalhador acredite em toda a ideologia da ascensão social pelo trabalho, mas não que ele de fato a conseguisse. O terceiro 100% americano chega a dizer que preferiria ler tal lei do que comer um alimento “não-americano”, de procedência do exterior, reforçando a xenofobia característica de certos setores da sociedade neste período (como os Camisas Prateadas e outros grupos fascistas¹⁸⁸ que começaram a surgir).

O momento em que os três 100% americanos recusam-se a comer vários alimentos, devido ao nome estrangeiro: “*goulash* húngaro”, “torrada francesa”, “queijo suíço”, “molho russo”¹⁸⁹ e “chá japonês” remete-nos ao *gag* em que os “nove velhacos” da Suprema Corte dizem “Oh, não!” para cada proposta de Roosevelt em *I’d rather be*

¹⁸⁷ Em 1937 houve cinco mil greves, que envolveram dois milhões de trabalhadores. (MORRISON; COMMAGER, 1960, p. 622).

¹⁸⁸ Além da já existente Ku Klux Klan, surgiram na década de 1930 outros grupos xenófobos. Alguns nomes de tais grupos anticomunistas (de várias cores, menos vermelho): Camisas Marrons, Camisas Pretas, Camisas Brancas, Camisas Cáqui, Camisas Azuis, Camisas Cinzas (RAUCHWAY, 2015, p. 114).

¹⁸⁹ O *goulash* é um prato de carne de vaca ou porco picada, cortada em cubos, com farinha, cebola e especiarias. A torrada francesa é um pão fatiado e frito, mergulhado em uma mistura de leite, ovos e creme; e o molho russo é um tipo de molho de salada.

right. O esquete, portanto, faz referência, também já no título, à revista musical de George Kaufman, Moss Hart, Lorenz Hart e Richard Rodgers, apresentada pela primeira vez em 2 de novembro de 1937.¹⁹⁰

De acordo com o 1º e o 2º 100% americanos, a vida nos Estados Unidos estava sofrendo com todo o “problema” dos “-ismos”: anarquismo, socialismo, comunismo. Em resumo, são contra a esquerda. A alusão histórica é a “ameaça vermelha” da década de 1930.

Cabe lembrar que, um ano antes, já havia os preparativos para o famigerado Comitê para Investigação das Atividades Anti-Americanas (House Un-American Activities Committee) de 1938, que investigaria atividade comunista. Durante os anos de 1930, a imprensa norte-americana espalhou o medo do comunismo no país (foi a campanha anticomunista dos jornais de Hearst¹⁹¹) e senadores caçaram vermelhos no Federal Art e no Federal Theatre Project, por exemplo. As investigações do Comitê eram um jeito de tirar a credibilidade do New Deal: as greves seriam parte da ameaça comunista. Os capitalistas fizeram uso desse medo para desencorajar o sindicalismo.

O esquete, portanto, alude a esse período de caça aos “radicais”,¹⁹² porque os “vermelhos” estariam por toda a parte nos Estados Unidos e seriam um perigo à

¹⁹⁰ *I'd rather be right* inovou ao apresentar o presidente da República como personagem principal, representado pelo veterano George M. Cohan, cujo nome é mencionado como exemplo de sucesso em “Primeira Impressão”, primeiro quadro de *Pins and Needles*. Durante a Grande Depressão, o rapaz não pode se casar com a namorada por falta de recursos. Ele só conseguirá o aumento salarial caso o seu chefe o promova, mas para que isso ocorra, Franklin Delano Roosevelt precisa balancear o orçamento. O jovem adormece no banco do Central Park em 4 de julho, dia de celebração da Independência, e sonha com o presidente que se torna amigo do casal. Roosevelt até tenta, mas não consegue fazer nada com o orçamento e aconselha o casal a se casar mesmo assim (JONES, 2003, p. 112-116).

¹⁹¹ O magnata William Randolph Hearst promoveu em 1934-1935 uma cruzada para alertar os Estados Unidos do “perigo vermelho” (SCHLESINGER Jr., 1960, p. 84). Universitários boicotaram os jornais de Hearst, mas ele não se abalou. Na campanha presidencial de 1936, os jornais de Hearst chamavam Roosevelt de comunista, para que a opinião pública não votasse no presidente. Como sabemos, o democrata foi reeleito.

¹⁹² Referência ao fato de a grande mídia chamar os integrantes do CIO de radicais, por fazer uso das greves sentadas.

sociedade. Note-se, porém, que os três 100% americanos reclamam dos “-ismos”, mas para eles não teria problema o republicanismo, leia-se patriotismo (que dizem ter) à fascista. Os autores David Gregory e Arthur Kraemer, portanto, satirizaram a direita americana neste quadro.

As brincadeiras com os termos “left” (esquerda) e “reds” (‘vermelhos’) ironizam a posição dos americanos pró-fascistas. A história infantil e o purê de maçã, o fato de ser canhoto e descender de índios indicariam comunismo:

2º 100%: Surpreendente o que ele [o chefe] vê e ouve. Ontem mesmo ele reprimiu um novo elemento perigoso, fez com que seus quartéis-generais fossem atacados de surpresa e achou duas cópias de “Chapeuzinho (*Silencia-se & esbofeteia-se antes de continuar*) **Vermelho**”.

[...]

3º 100%: Espere um minuto. O que [...] Nick está vendendo?

MENINO: É o purê de maçã.

3º 100%: (*Levantando-se em direção ao MENINO, que sai correndo*) Saia daqui antes que eu veja **vermelho!!!**

1º 100%: Cuidado, Chefe. Não se deve dizer a maliciosa palavra. Traição, você sabe ...

3º 100%: (*Sentando-se*) Nós deveríamos observar aquele menino. Você percebeu que ele escreve com a mão **esquerda**?

2º 100%: Sim, e só no outro dia eu o escutei falando algo sobre (*Silencia-se*) os seus ancestrais de sangue **vermelho**.¹⁹³

¹⁹³ “2nd 100%: Amazing what he sees and hears. Only yesterday he put down a new dangerous element, had their headquarters raided and found two copies of ‘Little Red (*Gags & slaps himself before he can go on*) Riding Hood”. [...]

3rd 100%: Wait a minute. What’s [...] Nick has been selling?

BOY: That’s the apple sauce.

3rd 100%: (*Rises to BOY, who runs out*) Get out of here before I see red!!!

A sátira à direita continua quando nos é apresentada a procura dos três por um *slogan* a favor do seu impopular comitê que era contra os comunistas¹⁹⁴ e contra o New Deal. O 1º 100% americano pensa em resgatar o seu apoio ao liberalismo do ex-presidente Herbert Hoover e seu “individualismo rude”¹⁹⁵. Para os capitalistas, apoiar o individualismo significava poder gerenciar a empresa como quisessem, de preferência sem ter que lidar com direitos trabalhistas. Em discurso de 22 de outubro de 1928,¹⁹⁶ o republicano enfatizara a liberdade e independência pessoais e a não-necessidade da intervenção governamental na economia. Hoover insistiu que havia igual oportunidade para todos os americanos; e como o povo estadunidense era individualista, cada qual deveria defender-se sozinho. *Pins and Needles*, por sua vez, sustentava a ação coletiva (o trabalhador não deveria acreditar que lutar sozinho pelos seus direitos seria uma boa solução para as desigualdades sociais).

Como sabem que o ex-presidente republicano não conseguirá acabar com a fome¹⁹⁷, os três 100% americanos discutem outras opções ao invés de “Individualismo Rude Salvará os Famintos”. O 1º 100% americano sugere o *slogan*: “Primeira Dama

1st 100%: Careful, Boss. Mustn't say the naughty word. Treason, you know ...

3rd 100%: (*Sitting down*) We'd better watch that boy. Did you notice he was left handed?

2nd 100%: Yes, and only the other day I heard him say something about his (*Gags*) red blood ancestors.”(ROME et al., 1937, p. 256-257, negritos nossos na tradução)

¹⁹⁴ O slogan da campanha do Partido Comunista nas eleições de 1936 era “Comunismo é o Americanismo do Século XX” (tradução de “Communism is Twentieth Century Americanism”). In: <<https://archive.org/stream/CommunistElectionPlatform1936/360800-cpusa-communistelectionplatform#page/n13/mode/2up>> Acesso em: 28 nov. 2017.

¹⁹⁵ Em inglês, “rugged individualism” (ROME, op. cit., p. 256). Sherr (1965, p. 1) diz que na década de 1930 chegou ao fim a filosofia do individualismo rude.

¹⁹⁶ Até hoje esse discurso é célebre, pois um ano antes da quebra da Bolsa, o presidente esbanjava otimismo e uma visão equivocada da realidade: “Ao aderir aos princípios de um autogoverno descentralizado, liberdade ordenada, oportunidades iguais, e liberdade para o indivíduo, nossa experiência de bem-estar humano alcançou um grau de prosperidade sem paralelo no mundo. Aproximou-se mais ainda da abolição da pobreza, da abolição do receio de necessitar de algo, do que jamais a humanidade alcançará até agora... [...]” (Do “Discurso de Hoover, O individualismo rude, 22 de outubro de 1928”. In: MORRIS, 1956, p. 201).

¹⁹⁷ A ironia recai também sobre Roosevelt que, em sua campanha, dissera que ninguém passaria fome.

planeja ser Primeira Dama-Ditador”. O 3º 100% americano, que é o Chefe do comitê, diz que essa história de acusar Roosevelt de totalitarismo (o presidente, toda vez que tentava alguma legislação nova¹⁹⁸, era chamado de “tirano”, “ditador”, pela oposição conservadora¹⁹⁹) já se prolongara demais e não funcionaria.

Eles, e não Roosevelt, seriam patriotas de verdade, porque, dentre outras razões, são feitos de aço “republicano” e respeitam os símbolos da nação, tais como a “águia careca”²⁰⁰. Verifica-se que o 3º 100% americano, que tinha um ‘olho’ como o da águia para detectar “vermelhos”, não era tão perspicaz assim, pois ele acusara as Filhas da Revolução Americana (Daughters of the American Revolution, DARs) de comunismo!²⁰¹ A ironia é percebida se pensarmos que as DARs são uma organização ultra-conservadora, da direita radical, fundada em outubro de 1890, para celebrar o patriotismo das mulheres americanas,²⁰² eram um dos grupos que pressionavam a nação para o Americanismo 100%!

Em tom de chacota, o 1º 100% americano canta “My Country ‘Tis of ME!”²⁰³, numa referência à canção patriótica de 1831 “My Country ‘Tis of Thee”, composta por

¹⁹⁸ HILTZIK, 2011, p. 396.

¹⁹⁹ A Liga queria a livre iniciativa e a *open shop* de volta. Para ela, Roosevelt teria traído a Constituição ao aumentar os impostos sobre eles, os ricos. O presidente precisava de dinheiro em caixa para financiar o Social Security Act, a Lei de Seguridade Social, o seguro obrigatório dos trabalhadores industriais. Além disso, a aliança do governo aos trabalhadores ajudou na repressão de uma revolta social.

²⁰⁰ A águia careca americana, “bald American eagle”, emblema do país desde 1782, aparece em documentos oficiais do governo federal, simbolizando a coragem e a força do povo americano. É um animal grande e forte, que vive muito e seria espécie única na América do Norte. <www.baldeagleinfo.com/eagle/eagle9.html>, acesso em 14 out. 2015.

²⁰¹ Percebe-se aqui a chave inversa da ironia, pois as DARs acusavam *Pins and Needles* de comunismo.

²⁰² Em seu site oficial <www.dar.org> (acesso em 25 nov. 2015), constam 3 objetivos: histórico (perpetuar a memória dos que lutaram pela independência), educacional (promover as instituições americanas) e patrióticas (manter as instituições da liberdade americana). As DARs se auto consideram guardiãs do espírito de 1776 (JONES, 2004, p. 52). No quadro, o 2º 100% americano ironiza as DARs que não conseguem nem recitar as emendas da Constituição (ROME et al., 1937, p. 256), sendo que ele e elas estão do mesmo lado. Os autores de “We’d Rather Be Right” usaram esse expediente para satirizar a direita mais uma vez.

²⁰³ As letras maiúsculas para as duas letras do pronome que constam no original na peça seria uma forma de indicar o individualismo, leia-se egoísmo aqui, para indicar que a nação americana seria apenas deles, dos de direita, e não do restante do país, dos que não compartilhassem da visão dos “100% americanos”.

Samuel Francis Smith (1808-1895), que elogia os Estados Unidos, que seriam a terra da bela natureza e da liberdade. Ao mudar o pronome de te (*thee*) para me (*me*), observa-se o ponto de vista da direita que se considera patriótica e a única que entenderia de tudo da nação. Ele também sugeriu o slogan “Torne o Mundo Seguro para a Democracia”²⁰⁴.

Os 100% americanos, entretanto, não estavam interessados na democracia. A sugestão de *slogan* consistiu apenas em uma ideia para eliminar a falta de popularidade do comitê. Cogitam até roubar ideias de Heywood Broun²⁰⁵, só para parecerem liberais. O grupo à fascista defende até a queima de livros (a alusão é à destruição de livros judaicos considerados subversivos na Alemanha nazista em 1933).²⁰⁶

Em 1933 Roosevelt já estava no poder. Os personagens ainda discordam em relação ao *slogan*, mas concordam na sua oposição à presidência do democrata:

MENINO: (*Cruzando até o 3º 100% e colocando bandeja na mesa, removendo pano*). [...] Nick diz que não haverá mais **Pudim Anti-Piquete** Betsy Ross²⁰⁷. Ele mandou uma **Salada Roosevelt**²⁰⁸ com guarnição de purê de maçã.

3º 100% : Roosevelt!! Droga! O que há na salada?

MENINO: Pickles Planty **New Dill**.²⁰⁹

²⁰⁴ “Make the World Safe for Democracy” foi o discurso do democrata Woodrow Wilson em abril de 1917 ao declarar guerra à Alemanha, parte da campanha 100% americanismo durante a 1ª Guerra Mundial.

²⁰⁵ Heywood Broun (1888-1939), jornalista da Frente Popular que fundou o *The Newspaper Guild* (sindicato dos repórteres, pertencente ao CIO), escrevia sobre males sociais e defendia os mais desfavorecidos, fato que nunca ocorreria para os três 100% americanos do quadro.

²⁰⁶ Pode-se também comparar com a censura promovida pela imprensa (jornais de William Randolph Hearst) de livros didáticos nas escolas norte-americanas que não seriam patrióticos o suficiente (não glorificassem o passado americano), na década de 1920.

²⁰⁷ Betsy Ross (1752-1836): mulher que teria costurado a primeira bandeira americana em 1776.

²⁰⁸ O chefe dos radicais de direita rejeita a salada por causa do nome. A dita salada Roosevelt é feita de repolho, cenouras, ervilhas e alface.

²⁰⁹ “BOY: (*Crossing to 3rd 100% and placing tray on table, removing cloth*). [...] Nick say no more Betsy Ross Anti-Picket Pudding. He’s send a Roosevelt Salad wit side order apple sauce.

3rd 100% : Roosevelt!! Damn! What’s in that salad?

BOY: Planty New Dill Pickles.” (ROME et al., 1937, p. 257, negritos nossos)

Ao invés do pudim anti-piquete (mostrando a oposição dos 100% americanos à qualquer possibilidade de atuação dos trabalhadores), recebem uma salada Roosevelt. O humor está no duplo sentido do termo ‘Roosevelt’, como sobrenome do presidente e nome de um tipo de salada. A paronomásia, Deal e Dill,²¹⁰ traz mais comicidade ao excerto: ao invés do tipo de picles intitulado ‘New Dill’, o Chefe entendeu *New Deal*, política ‘liberal’ que ele desaprova. Por isso, rejeita a salada.

Um dos motivos para a sua desaprovação do New Deal foi a medida governamental chamada de Lei de Imposto sobre a Riqueza, que elevou o imposto de renda sobre grandes fortunas, heranças, propriedades, doações e dividendos de empresas. O nome oficial em inglês era Revenue Act (Lei da Renda), apelidada de Wealth Tax (Imposto sobre a Riqueza) e “soak-the-rich” (‘cobrar em excesso dos ricos’), de 1935, reformulada em 1936 e aprimorada em 1937. O aumento dos impostos sobre os ricos²¹¹ recebeu muitas críticas da Liga Americana da Liberdade e de outros grupos anti-Roosevelt (como a Associação Nacional dos Fabricantes, ou National Association of Manufacturers, o NAM), bem como do 2º 100% americano no esquete.

O desejo dos 100% americanos, que marcham e se cumprimentam com a saudação nazista²¹², era tornar os Estados Unidos “intolerantes e melhores”,²¹³ isto é, queriam que o país ficasse com a “mão direita”²¹⁴, leia-se, anticomunista, em alusão ao surgimento de

²¹⁰ Dill é uma erva.

²¹¹ O histórico do aumento dos impostos sobre os ricos pode ser encontrado em POWELL, 2003 e THORNDIKE, 2013.

²¹² Continência: “*They all rise and give the salute*” (ROME et al., 1937, p. 256, itálicos do autor, negrito nosso).

²¹³ “The time has come for us to make America ‘Bigoted and Better’”. (Ibid., p. 256)

²¹⁴ “We’ve got to campaign against these lefts who know what our **right hand** is doing[...]” (Ibid., p. 256, negrito nosso)

grupos fascistas²¹⁵ nos Estados Unidos na década de 1930. A ironia reside no fato de que o americanismo 100% pós-Primeira Guerra era expresso por um sentimento antialemão.

No final do quadro, chegam a uma conclusão sobre o *slogan*: “Chame-o de Não-Americano”.²¹⁶ O *slogan* é de ataque aos oponentes, que são o New Deal (Lei Wagner: “Se algum idiota [...] sugerir que sindicatos melhoram as condições dos trabalhadores”, “Chame-o de Não-Americano”²¹⁷; e Lei da Renda: “Quando os senadores de mente progressista decidirem taxar as riquezas/Que você tirou dos bolsos das calças esfarrapadas do público/Nunca humilhe-se para contradizer os filhos da ---- socialistas”²¹⁸ e “Quando a sopa que você está tomando faz com que os impostos subam cada vez mais”²¹⁹, “Chame-o de Não-Americano”) e o presidente Roosevelt (“TODOS: Se você não encontrar cabal objeção à eleição de um Liberal/Chame-o de Não-Americano”²²⁰) e a qualquer um que seja contrário às opiniões e interesses dos 100% americanos. Os ricos parecem não ter percebido que a movimentação à esquerda de Roosevelt foi planejada para conseguir ser reeleito em 1936 e para evitar a sucessão de revoltas populares de desempregados enfrentadas nos anos iniciais de seu governo (ZINN, 1995).

²¹⁵ Cf. nota 188.

²¹⁶ “Call It Un-American”. (ROME et al., 1937, p. 258). O curioso é que Hoover (e outras figuras públicas como Hearst) chamava os seus opositores de “não-americanos” (SCHLESINGER Jr., 1960, p. 639).

²¹⁷ “If some idiot [...] suggests that trade unions better working men’s conditions”. (ROME et al., loc.cit.).

²¹⁸ A Liga Americana da Liberdade criticou veementemente tal lei, acusando o governo de querer redistribuir a riqueza, o que implicaria que ele era socialista. Eis exatamente tal menção no trecho, além do reconhecimento da exploração do capital sobre os empregados: “When progressive-minded senators decide to tax the riches /That you lifted from the pockets of the public’s tattered britches/Never stoop to contradict the Socialistic sons of ----” (ROME et al.,loc. cit.). Na tradução, perdeu-se a rima dos versos. A rima em inglês seria *bitches*. Na tradução, decidimos manter os hífen do original.

²¹⁹ “When the gravy that you’re getting keeps the taxes mounting higher”. (Ibid.). O vocábulo *gravy* denomina o molho de carne, mas coloquialmente pode significar lucro fácil e ilícito.

²²⁰ “ALL : If you find no sound objection to a Liberal’s election / Call Him Un-American”(Ibid., p. 258).

4.4.3 “Lição de Etiqueta” (“Lesson in Etiquette”)²²¹

Outra figura que não respeita a opinião dos outros é a protagonista de “Lição de Etiqueta”. Quando os trabalhadores decidem agir para conseguir uma vida melhor (atuação: um aspecto do sonho americano), são vistos com repulsa pela matrona nova-iorquina. A peça cede espaço para novamente satirizar a posição dos ricos. A bem-vestida *socialite*, que seria uma pessoa da alta sociedade e conheceria pessoas importantes que, como ela, eram oposição ao presidente Roosevelt, ao encontrar um piquete de trabalhadores com as placas escritas com a palavra ‘GREVE’²²², canta “It’s not cricket to picket” ou “Não é honroso fazer piquetes”.

Através dessa música, nota-se a sátira àqueles que não entendem que a situação econômica do país pedia por reivindicações trabalhistas:

Não é honroso fazer piquete, não é honroso

Oh, não é só não ter vindo para fazer piquete

Vocês não têm qualquer direito, vocês sabem

Vocês estão agindo com muita pressa

Basta pensar no apuro

Em que seu chefe se encontra

E cá *entre nós*²²³ eu acho

Que é de um extremo mau gosto

Não é honroso fazer piquete, não é honroso (2x)

²²¹ O quadro não está transcrito na versão editada por Lee Papa. Partimos de informações de HIMELSTEIN, 1963 e do áudio do CD *Pins and Needles*.

²²² Na foto do quadro em preto e branco (e em página sem numeração), a madame com casaco de pele aparece no meio do palco e atrás há alguns trabalhadores com cartazes de “STRIKE” (HIMELSTEIN, 1963).

²²³ O original, *entre nous*, está em francês. O uso desse estrangeirismo mostraria o refinamento da *socialite*. A elegância da mulher, porém, é logo desmentida.

Atroz e canhestro, fazer piquete
Vão para casa e **morram de fome como cavalheiros**,
Não como um bando barulhento
Damas de verdade nunca fazem escândalo
Embora elas gostem de roupas e alimentos
E nunca se fala de dinheiro
Pois isso seria muito rude
Não é honroso fazer piquete, não é honroso (2x)
Inculto e grosseiro fazer piquete
Vocês sabem que vocês estão se comportando mal agora
Vocês não devem perder a cabeça
Vocês estão sendo tão deselegantes
E, francamente, bastante **intolerantes**
Desculpem a minha indiscrição
Mas vocês são mais velhos do que refinados
Não façam piquete, para serem justos, não façam piquete
Não é legal culpar os outros, não façam piquete
Agora ofereça algum,
Cada homem aí, jogue limpo,
Oh, queridos, onde está sua decência
Nenhum Vanderbilt ou Astor²²⁴
Pediria de uma forma tão vulgar
para se encaixar entre as pessoas direitas
Peço-lhes que deem o fora daqui

²²⁴ Vanderbilts e Astors são duas famílias milionárias nos Estados Unidos.

Vocês **bando piolhento**²²⁵ de ...

O que quer dizer perturbando a paz?

Oh, veja só, você está encostando no meu casaco de visom

Tire suas mãos, garoto!

Parece que você não sabe quem sou eu [...]²²⁶

A senhora de direita não reconhece que os trabalhadores tinham direitos conquistados. Para a classe capitalista exploradora, o proletariado podia morrer de fome. A madame alega que os piqueteiros são intolerantes à opinião alheia, mas é ela quem condena a posição dos outros. A visão do operário como preguiçoso está de acordo com o discurso ideológico dominante, justificando a desigualdade social: se o grevista não alcançou o sonho americano, é porque ele não o quis, não se esforçou o bastante para isso, o que significa que as circunstâncias econômicas não teriam culpa alguma sobre a sua falta de recursos (como alimentos e roupas). Quando a mulher rica chama os que fazem

²²⁵ Negrito nosso. O termo **bando** pode ter uma acepção neutra como “grupo de pessoas” ou uma outra, preconceituosa, como “grupo de bandidos”. Optamos por esse vocábulo como a melhor tradução para o original *bunch*, palavra que denomina um “número indefinido de coisas ou pessoas”. O verbete **piolhento**, em sua acepção pejorativa, significa “sujo, imundo”, exatamente as definições para o inglês *lousy* (“totalmente repulsivo; miseravelmente pobre ou inferior”). Uso de: Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004 e NTC’s American English Learner’s Dictionary. Chicago: NTC, 1998.

²²⁶ Tradução nossa para o áudio disponível em: <www.vagalume.com.br/barbra-streisand/not-cricket-to-picket.html>, acesso em 15 jan. 2015. Um policial aparece para retirar a *socialite* (descontrolada, eleva o tom de voz no final da canção) de cena, pois ela estaria perturbando a ordem com o seu escândalo. O original em inglês é: “It’s not cricket to picket not cricket / Oh, no it’s just not coming for to picket / You haven’t any right you know / You’re acting in great haste / Just think of the predicament / In which your boss is placed/ And *entre-nous* I think / It’s an exceedingly bad taste/ Not cricket to picket not cricket / It’s not cricket to picket not cricket / Atrocious and gauche you know to picket / Go home and starve like gentlemen / Not like a noisy brood / Real ladies never make a fuss / Though they like clothes and food / And money’s never talked about / For that would be quite rude / Not cricket to picket not cricket / It’s not picket to cricket not picket / Uncultured and unmannerly to picket / You know you’re misbehaving now / You mustn’t lose your mind / You’re being so inelegant / And frankly quite unkind /Excuse my indiscretion/ But you’re older than refined/ Not picket to cricket not picket/ It ain’t ticket to stick it not picket/ Now offer some/ Get each man there a cricket/ Oh, dear, where is your decency/ No Vanderbilts or Astors/ Would ask in such a vulgar way/ Be fitting only dexters/ I beg you get the hell away/ You lousy bunch of.../ What do you mean disturbing the peace?/ Come with you often/ Oh, you see, you’re brushing my mink/ Get your hands off, kid!/ You don’t seem to know who I am/ [...]” (negritos nossos na tradução).

piquete de “bando piolhento”, desqualifica o grupo em greve, de uma forma preconceituosa e pejorativa.

À medida que a canção avança, a riqueza se exalta e é levada por um policial para fora do local, por perturbar a paz. O final ocorre em uma chave invertida: na opinião dos capitalistas (não apenas na década de 1920, mas também na de 1930), quem deveria ser preso era quem fazia piquetes. A matrona, que se diz tão decente, educada e elegante, mostra que não é tão refinada assim, ao insultar os trabalhadores. Ela alega que é “indecente” protestar. Como os 100% americanos de “Nós Preferiríamos Estar Direitos”, é contra os interesses dos trabalhadores. Ela deixa claro o que acha que deveria acontecer com os operários: “Vão para casa e morram de fome [...]”. Se eles deveriam padecer de inanição, certamente a visão de operários transformando-se em magnatas, por exemplo, não seriam do seu agrado. Para a matrona, o que interessa são as suas riquezas, tais como o seu caro casaco de pele. É do interesse do capital que os trabalhadores continuem almejando o sonho americano, mas não que de fato o atinjam.

4.5 Sucesso de uns, fracasso dos outros: “Economia I” (“Economics I”) e “Para Que Serve o Amor” (“What Good is Love”)

A crítica ao capitalismo aparece também em “Economia I”. Neste quadro, o amor romântico propagado pela mídia é ironizado, quando a moça canta: “As pessoas pensam que o amor é cego/E embora eu possa soar grosseira/Eu acho que o amor mexe com a cabeça”.²²⁷ Para mostrar o seu grau de loucura, usa de vários vocábulos sinônimos a

²²⁷ Na tradução, perde-se a rima. “People think that love is blind/And though I may sound unkind/I think love affects the mind.” (ROME et al., 1937, p. 256).

‘louca’: “nutty”, “batty”, “crazy”, “daffy”. A conclusão é que o amor atordoa os sentidos e ‘dá um branco’ na cabeça.

A moça maluca de “Economia I” canta os mesmos versos iniciais de Stray, a garota de “Why Sing of Skies Above” (antes de entender que o palco do ILGWU não era para canções de “luas” ou “céus azuis” e sim para peças de “significado social”): “A lua de mel logo é aguardada/O amor está ao redor do quarteirão/ Eu estou apenas louca por você”.²²⁸

Enquanto as mulheres acreditarem na existência de amor romântico, os capitalistas conseguirão manipular as trabalhadoras, que não percebem que todo esse discurso do amor propagado pela mídia tem como papel omitir a reação em cadeia da exploração do sistema capitalista.

Entretanto, essa falta de percepção é desmentida, quando se observa como o quadro era apresentado para a plateia.²²⁹ A cantora não estava só. Além dela, apareciam no palco o Banqueiro, o Fabricante, o Atacadista, o Varejista e o Consumidor. Ela canta e assim que chega no fim da canção (“Eu estou apenas louca por você”), ela chuta o Banqueiro, que por sua vez, atira a sua espingarda de ar comprimido no Fabricante, que consequentemente se choca com o Atacadista, que sacode o Varejista que, irritado, esguicha uma garrafa de água com gás²³⁰ no rosto do Consumidor (RUSH, 1965, p. 59; WRIGHT, 2001, p. 38).

²²⁸ “Honeymoon soon is due, / Love’s around the corner, / I’m just nuts about you”. (ROME et al., 1937, p. 250 e 267).

²²⁹ A edição de Lee Papa não retrata como o quadro era encenado. Para a nossa análise, fizemos uso das informações sobre a encenação encontradas em Rush (1965) e Wright (2001), pois são preciosas para o estudo da função da ideologia neste quadro.

²³⁰ O uso da garrafa de água com gás como arma constituía um *gag* básico do *show* burlesco (DOWNER, 1951, p. 119-120).

A explicação para essa corrente à Rube Goldberg²³¹ encontra-se na boca do Porteiro do ILGWU em “Why Sing of Skies Above”: “[...] [o problema] está em todo lugar. Olhe, está no jornal: os Fabricantes monopolizam a indústria, vê? E aqui, **Consumidores protestam contra o alto custo de vida!**” e “isso mostra a **estrutura podre** do nosso sistema econômico. Mostra a relação entre os banqueiros, os fabricantes, o atacadista, o varejista e **o consumidor, que sempre paga o pato no final**”.²³²

Os banqueiros são aqueles que mais detêm bens materiais e precisam de toda essa “estrutura podre” para manter seus lucros. Cada grupo vai explorando o próximo, até que o consumidor, leia-se o trabalhador comum, ao pagar por mercadorias, continua a alimentar esse círculo vicioso do capital. Os trechos da peça aludem, então, ao aumento de preços dos produtos para os consumidores nos anos de 1930.

Desta forma, enquanto os banqueiros, que estão no topo da cadeia, ganham; o consumidor, que se encontra na última etapa, perde. É a implicação também do sonho americano: enquanto uns vencem, outros fracassam. A moça do quadro representa o consumidor que sempre recebe a pior parte (“o fim sujo de tudo”, ou numa tradução mais livre, “paga o pato no final”), pois está na última parte da engrenagem capitalista. O fato de o custo de vida ser alto significa corrosão salarial, que por sua vez, resulta em menos

²³¹ Rube Goldberg (1883-1970) foi um cartunista famoso por seus desenhos de máquinas complicadas para chegar a um fim ou uso singelo. Qualquer máquina à Rube Goldberg consiste em interconexões absurdas para a realização de atividades simples, como soprar uma tigela de sopa (GUNNING, 2010, p. 142). Por isso, “os diagramas que mostravam os dispositivos de Goldberg eram acompanhados de legendas que explicavam como eles funcionavam [...]” (GUNNING, 1995, p. 100, tradução nossa). Em *Pins and Needles*, o porteiro explica a natureza absurda do capitalismo para a garota do ILGWU (e para a plateia, também do sindicato).

²³² “[...] it’s everywhere. Look, here it is in the paper: Manufacturers monopolize industry; See? And here, Consumers protest high cost of living! [...] it shows the rotten setup of our economic system. It shows the relationship between the bankers, the manufacturers, the wholesaler, the retailer, and the consumer, **who always gets the dirty end of everything**”. (ROME et al., 1937, p. 251, negritos nossos).

qualidade de vida e, conseqüentemente, maior dificuldade para a ascensão social, o que implica que o sonho não é para todos, como prega a ideologia.

Quem sempre perde, portanto, é o trabalhador comum. A garota de “Para Que Serve o Amor” tampouco consegue mobilidade vertical, pois nem trabalho tem. Ela também questiona a validade das canções amorosas, demonstrando a desesperança da década de 1930 do sonho americano do sucesso. Por isso, não aceita passivamente os discursos dominantes das músicas de amor propagadas pela Tin Pan Alley e pelos musicais que ainda insistiam no *happy ending* do casamento da mocinha pobre com o rapaz rico²³³.

Ao invés de sonhar com abstrações, a protagonista de “Economia I” interessa-se pelas coisas concretas (casa, emprego, comida) para (sobre)viver. Numa sociedade que alega ter oportunidades ilimitadas para todos, a falta delas soa como uma contradição. Todavia, como a Grande Depressão foi a crise do capitalismo, as péssimas condições econômicas ajudaram cada vez mais na descrença da possibilidade de sucesso entendido como posse de riquezas materiais.

Na década de 1930, portanto, não havia a dita igualdade de oportunidades, condição primeira e essencial do jogo do capitalismo, que legitima a competição (SMITH, 2007, p. 31), mas desaparece logo depois do seu início. Logo, tal premissa do sonho americano prova-se falha. Se a moça não consegue nem o mínimo, que é o trabalho, torna-se difícil conseguir alimentos²³⁴ e teto, logo, almejar o sucesso entendido como ascensão social mostra-se fantasioso, fora da realidade.

²³³ Tais mecanismos de evasão ainda existem, como nas novelas televisivas brasileiras atuais.

²³⁴ “Na casa do homem que trabalha, a fome olha para dentro, mas não ousa entrar”, dito de Benjamin Franklin em seu famoso *Poor Richard’s Almanack* (s/d, p. 9, tradução nossa) é célebre.

Irreal seria se ela sonhasse com todo o jargão amoroso propagado pela mídia (amantes, corações que batem como um só, lua, romance, etc.), quando o que ela precisa de fato é superar as condições econômicas negativas da Grande Depressão:

Aonde quer que eu vá, escuto canções doces sobre a lua
 Canções sobre as estrelas acima e canções de amor em junho
 Canções de corações que batem como um só [...]
 Mas elas não são canções que cantam para mim
 [...]
 Para que serve o amor se você tem que encarar
Dias frios e famintos [...] ?
 Lua Azul, não me fale de um amante
 Pois eu muito preferiria descobrir
Onde irei descansar a minha cabeça
 Céus azuis, brilhando por mim
 Diga-me onde conseguirei meu **pão do dia-a-dia**
 O amor pode ser a coisa mais nova, a mais velha e a mais recente,
 [...]
 O amor pode ser a coisa mais verdadeira, fina e grandiosa
 Mas eu quero um **emprego e alguma coisa pra comer**.²³⁵

4.6 Ascensão social?: “Querida Beatrice Fairfax”, “A Moça Formada na Faculdade de Vassar Acha um Emprego” e “Domingo no Parque”

²³⁵ “Everywhere I go, I hear about sweet songs about the moon/ Songs about the stars above and songs of love in June/Songs of hearts that beat as one [...]/But they’re not songs that sing for me. [...]/What good is love, if you have to face/ **Cold hungry days** [...]/Blue Moon, don’t speak to me of a lover/For I’d much rather discover/**Where I’m to rest my head**/Blue skies, shining for me/Tell me where I’ll get my **daily bread**/Love may be the newest thing, the oldest and the latest thing/ [...]/ Love may be the truest thing, the finest and the greatest thing/ But I want a **job and something to eat**.” (ROME et al., 1937, p. 278-279, negritos nossos).

Enquanto a garota de “Para Que Serve o Amor” nem ocupação tem, as moças dos quadros “Querida Beatrice Fairfax” e “A Moça Formada na Faculdade de Vassar Acha um Emprego” e o pai de família de “Domingo no Parque” têm trabalho. Porém, isso não garante uma vida melhor. Vejamos primeiramente a vez /voz da mulher trabalhadora e suas decepções com o sonho americano nas canções “Ninguém Me Passa Uma Cantada” e “Rede das Margaridas”, as músicas satíricas mais bem-sucedidas de *Pins and Needles* (DENNING, 1998, p. 303).

4.6.1 “Querida Beatrice Fairfax” (“Dear Beatrice Fairfax”)

O lamento da moça neste quadro mostra que ela sente necessidade de se encaixar nos paradigmas sociais propostos pela indústria cultural. Diferentemente da cantora em “Para Que Serve o Amor”, esta ainda acredita no amor romântico. O quadro, que ficou notável pela atuação de Millie Weitz (que era uma costureira de vestidos e pertencia à área judaica do ILGWU), mostra o fetiche da mercadoria: como a mulher acredita que a felicidade pode ser obtida com o consumo de mais e mais produtos.

A moça que canta “Ninguém Me Passa Uma Cantada” (“Nobody Makes a Pass at Me”) quer igualar-se a tudo o que a imprensa, a literatura de auto-ajuda, o cinema e os comerciais propagam ser o modelo do sucesso. O padrão de beleza de Hollywood determina as regras e a garota não as contesta; pelo contrário, as aceita e gasta o seu mísero salário com mercadorias supérfluas.

A desajeitada mulher, por mais que tente, não consegue se igualar em beleza com as estrelas de cinema. Quando ela consome todas as mercadorias possíveis ditadas pela propaganda, quer parecer, aos olhos da sociedade, uma pessoa bem-sucedida.

(In)conscientemente, a proletária, através da aparência (uso de perfumes e roupas burguesas), deseja que os outros a enxerguem como alguém que já ascendeu socialmente. Sua mobilidade vertical, entretanto, não ocorreu e parece que a expectativa de se casar não será atendida.²³⁶

Mesmo ela utilizando todos os produtos anunciados pela mídia como chamarizes do sexo masculino, relacionados com beleza ou melhoria dela (desodorantes, sabonetes, batom, maquiagem e removedor de maquiagem, pílulas para emagrecimento, espartilhos, melhor sutiã da semana, perfume “Fragrance de Amour”, óleo de cozinha, antiácidos, antigripais, cereal, enxaguante bucal, pomada, repelente, leite e pão de centeio só de marca²³⁷), compradas com os seus “mangos ganhos duramente”²³⁸, a garota não consegue pretendente algum.

Deseja que os pretendentes apareçam logo, pois, assim como a mídia propaga, abomina o envelhecimento (“Eu quero atenção e coisas que não mencionarei/[...] antes que eu fique velha demais”)²³⁹. Ela questiona qual seria o problema, depois de tantas tentativas com as várias mercadorias, porque nunca recebeu uma cantada, às colunas de jornal de Dorothy Dix²⁴⁰ e da querida Beatrice Fairfax²⁴¹ – título do esquete. Os conselhos

²³⁶ Cabe-nos lembrar que a maioria dos musicais da década de 1920 eram os de “Cinderela”: estória da moça pobre, mas trabalhadora, que conquista o rapaz rico e se casa com ele. Este quadro não ridiculariza apenas a figura da burguesa, mas também a operária que acredita na ascensão social dessa forma (a mesma que compra todas as mercadorias oferecidas pelo mercado capitalista). *Pins and Needles*, com esse número, vem a público para informar que não se encaixa nesse repertório de musicais da era do Jazz.

²³⁷ Há menção de várias marcas conhecidas no mercado brasileiro, devido à nossa atual conjuntura globalizada. Só para citar algumas, sem fazer incitação à compra, a fim de ilustrar como a protagonista desse quadro está influenciada pelos anúncios publicitários: Lux, Kelllogg, Ponds, Ovaltine, Listerine. No esquete, menciona-se os nomes de 30 marcas conhecidas pelo público norte-americano na década de 1930, sendo a maioria ainda presentes nesse mercado (e no nosso) no século XXI.

²³⁸ Na peça, o verso é “I spend my **hard earned bucks** on just what the ads suggest” (ROME et al., 1937, p. 265). Manteve-se a linguagem informal na tradução da expressão em negrito nosso. Novamente o trabalho aparece como um valor a ser valorizado.

²³⁹ “I want attention and things I won’t mention/[...] before I get too old.” (Ibid., p. 266).

²⁴⁰ Coluna de conselhos matrimoniais da jornalista Elizabeth Meriwether Gilmer (1861-1951).

²⁴¹ *Ask Beatrice Fairfax*, primeira coluna de jornal do gênero, foi lançada em 1898 pela jornalista Marie Manning (1872-1945).

amorosos das duas colunistas não parecem ajudá-la na empreitada de conseguir a atenção masculina.

A influência da publicidade sobre a garota se mostra na materialização de seu consumismo. A abundância de mercadorias fornece a errônea impressão de fartura, de riqueza que ela não tem. Supostamente na sua ‘vida’ ela tinha ‘liberdade’ para escolher o que consumir que melhor lhe satisfizesse, em ‘busca da felicidade’, mas ela compra só o que a indústria cultural determina. Eis o exemplo de como a cultura de massa satura o proletário e de como a ideologia é uma arma política poderosa de manipulação (ROSENBERG, 1998, p. 7).

O cinema, a imprensa (influência de tais colunas de jornal; e foi ao ler os anúncios do jornal *Times* que ela passou a comprar os espartilhos da marca *Best*, por serem “*chic*”), a literatura (ela lê *E O Vento Levou... – Gone With the Wind* –, *best-seller* na época, que antes de virar filme em 1939, era o romance de Margaret Mitchell de 1936 sobre o sul dos Estados Unidos na e após a Guerra Civil; mas, ao invés de prestar atenção ao lado histórico, a moça interessa-se pela vida amorosa conturbada de Scarlett O’Hara) e também a publicidade são aparatos ideológicos que amparam a noção de sucesso com o elo entre posse de bens materiais (a propriedade privada da moça são essas mercadorias) e felicidade (o amor que ela não consegue e a ascensão social que tampouco alcança) e sustentam a ideia das infinitas possibilidades, ideal tão caro à crença do sucesso material do sonho americano.

O espectador ri da canção devido à enorme lista de produtos, às rimas, ao duplo sentido do vocábulo *knockers* (“batedor de porta” e seios femininos) e da palavra PURE (tal como a barra de sabonete que ela usa, cujo *slogan* era exatamente “Noventa e nove

ponto quarenta e quatro de cem por cento PURA”, ela seria “pura” nessa porcentagem)²⁴². No entanto, a constatação final é triste, porque ela reconhece que não sabia mais o que fazer e que nada do que ela compra a ajudará a atingir o seu objetivo de ascensão social.

Cabe ressaltar que “o humor do judeu raramente é violento ou cruel; é simpático, malicioso e filosófico” (AUSUBEL, 1989, p. 163). O judeu, ao fazer piada de si mesmo, ri da própria desgraça. Harold Rome, ao ridicularizar o próprio público que prestigiava a peça, critica o fetichismo da mercadoria tão presente na sociedade capitalista.

A garota de “Nobody Makes a Pass at Me”, ao gastar o seu dinheiro suado, ao não guardar suas parcas economias, mostra que não entendeu que a parcimônia²⁴³ constituía uma virtude²⁴⁴ antes apreciada pela nação americana. Está empregada, mas nunca se sabe até quando, e se continuar gastando, obedecendo à indústria do consumo²⁴⁵, sua melhora de vida estará cada vez mais distante.

4.6.2 “A Moça Formada na Faculdade de Vassar Acha um Emprego” (“Vassar Girl Finds a Job”)

²⁴² O slogan do sabonete era a frase que aparece na peça: “Ninety-nine and forty-four one-hundredths percent PURE” (ROME et al., 1937, p. 266; COMBS, 1996, p. 75).

²⁴³ Economizar consiste em uma das virtudes mencionadas por Benjamin Franklin em seus escritos, que influenciaram a construção da ideologia estadunidense: “O tipo ideal de empreendedor capitalista [o homem de negócios] [...] evita a ostentação e as despesas desnecessárias [...]” (WEBER, 2003, p. 37).

²⁴⁴ Max Weber (2003, p. 28-29) menciona como virtude não apenas economizar, mas saber ganhar dinheiro (legalmente), o que mostraria a vocação do indivíduo dentro dessa ética do capital. O capitalismo escolhe os mais aptos, os que entendem o seu espírito: “Trabalhar, poupar e investir: a ética protestante ordena que a riqueza se transforme em capital” (CHAUÍ, 2012, p. 18). A moça do quadro só sabe trabalhar; não sabe fazer o resto.

²⁴⁵ O capitalismo desperta desejos e necessidades que, em um círculo vicioso, mantêm o consumo funcionando (JAMESON, 2007, p. 215).

Ruth Rubinstein, costureira da área de roupas íntima feminina, também do setor judaico do sindicato, ficou conhecida por esse quadro. Apesar de o título “A Moça Formada na Faculdade de Vassar Acha um Emprego” soar como mais alegre do que “Para Que Serve o Amor”, pelo fato de a moça ter arranjado um emprego, o público toma conhecimento de mais um desabafo da mulher trabalhadora que não ascendeu economicamente.

Galgar a escala social por seus próprios meios, sem ter nascido aristocrata, é a visão da perseverança como guia para que alguém de origem humilde consiga atingir o topo (virar um empresário de sucesso, por exemplo). A ideia de *self-made man* é uma herança dos valores puritanos.²⁴⁶ Esse mito *rags-to-riches* (“de farrapos a riquezas”, típico das histórias de Horatio Alger²⁴⁷), existente desde o início da história norte-americana, foi abalado durante a Grande Depressão, mas mantém-se até os dias de hoje, porque a ideologia (re)alimenta o desejo de ascensão.

O discurso dominante é o de que o esforço vale a pena, de que com trabalho árduo, o indivíduo atingirá o sonho. A protagonista de “A Moça Formada na Faculdade de Vassar Acha um Emprego” acreditou nele: o seu esforço foi a educação; seu sucesso seria a tão desejada mobilidade vertical, o fator “mais extraordinário da sociedade americana” (LERNER, 1960, p. 41). Ou seja, a sociedade disponibilizou o sistema educacional que, por sua vez, atestou a competência da “vencedora”, isto é, o mérito da estudante.

A moça canta sobre a sua vida, como comprara o sonho, como estudou muito para obter o diploma da faculdade particular de artes de Vassar, com a finalidade de subir na vida. A crença da possibilidade de uma vida melhor preconizada pela ideologia do sonho

²⁴⁶ Para os puritanos, a riqueza seria prova do amor divino, logo, é bem-vinda.

²⁴⁷ Horatio Alger (1832-1899): escritor famoso pelo mito que leva o seu nome, das narrativas *rags-to-riches* sobre garotos de origem humilde que, através de muito esforço e trabalho, ascendem à riqueza. De engraxates, por exemplo, podem chegar à posição de banqueiros.

americano é, no entanto, frustrada ao notar que seus conhecimentos acadêmicos parecem não ter serventia numa loja de roupa íntima.²⁴⁸

O próprio exame admissional constitui uma desconstrução da narrativa da garota como pessoa, que se tornara uma espécie de ‘escrava’ da grande rede de lojas de roupa. A sociedade mostra-se competitiva, pois a menina teve que disputar a vaga com outras candidatas. Ao visualizar por esse ângulo, ela poderia ser considerada bem-sucedida, pois as concorrentes foram preteridas. Entretanto, a realidade lhe mostra que ela está bem longe da ascensão social, isto é, do sonho americano.

A garota nota como a sua vida mudou: quando cliente da loja, recebia tratamento de honra, podendo sentar-se; agora, mesmo com dores, fica em pé o dia inteiro como vendedora de *lingerie* para madames ricas e gordas, na mesma loja de departamentos²⁴⁹ aonde costumava ir. Ao invés de um indivíduo singular, tornara-se um número (73).

O quadro começa com indicações cênicas da garota que inicialmente está do lado direito do palco, escondida atrás de um manequim. Um talhe de roupa cinza cobre tanto a garota quanto o manequim. A menina tira o talhe, guarda-o e começa a tirar o pó do manequim. Ao ir para o centro do palco, ela começa a sua autobiografia:

Quando eu era jovem, eu **estudei duro** e matei a sede do conhecimento

E depois de **estudar até altas horas** para entrar na faculdade

Eles me disseram que a minha refinada educação

²⁴⁸ Na época, pelo grande número de desempregados (ampla oferta de mão de obra), as lojas contratavam só graduados em faculdades (RUSH, 1965, p. 61).

²⁴⁹ Há intertextualidade com o esquete “Our Store” de Turner Bullock, da peça *Parade* (1935) de Paul Peters, George Sklar et al, que trata do fato de universitários terem que procurar emprego em lojas de departamento (TRUMBULL, 1991, p. 147). Podemos traçar um paralelo com a pouca oferta de emprego nos dias atuais do nosso contexto brasileiro.

Ajudaria a melhorar a minha situação

Então eu rachei e rachei de estudar até que quase fiquei em coma

E escrevi ensaios e fiz provas até obter o meu diploma

“Aha” eles disseram, “Agora vem a admissão

numa muito alta posição.”

Então eu saí e procurei

E a Macy’s foi o lugar que eu achei.

Eu preenchi os documentos e os requerimentos de emprego

E fui fazer os exames.

Eles mediram o meu peso e a minha altura

E conferiram o meu coração e testaram a minha visão

Olharam os meus dentes e o meu nariz.

Examinaram a minha garganta, mediram os meus quadris

E até mesmo tiraram as minhas impressões digitais,

Eles me fizeram dizer “Ah”, e me pediram para grunhir

Examinaram as minhas costas, examinaram a minha frente.

Depois eles testaram o meu “Q.I.”²⁵⁰

E me perguntaram o que eu gostaria de fazer.

E quando o exame terminou

O que havia para saber, a Macy’s já sabia –

Então eu arranjei o emprego.

A vida é uma xícara de chá amarga

Agora eu sou apenas a vendedora número 73

²⁵⁰ Itálicos nossos para destacar como a grande empresa capitalista precisa certificar-se do estado de saúde da futura funcionária. Podemos até mesmo pensar em como os senhores de engenho tratavam os escravos. O vocábulo mais problemático é *grunhir*, que nos faz lembrar do som de certos animais. O que o capitalista busca é sempre o lucro, e não gastos. Ainda não estão muito fora da realidade nos dias atuais, por exemplo, trabalho escravo e a não-contratação de mulheres para certas vagas de emprego.

[...] **Antes me davam a cadeira de honra**

Agora eu fico com dores nos meus pés

[...] Agora as clientes me deixam louca.

Eu vendo espartilhos elegantes, mas econômicos a \$3,50

Melhor qualidade, a \$4,69

Eu vendo sutiãs e cintas [...]

Para segurar as gorduras delas [...] ²⁵¹

Para manter o emprego, a moça precisa usar toda a linguagem persuasiva de apologia ao consumo. Na pantomima das clientes, satiriza as mulheres que não veem o poder do capital que, amparado pelo cinema e propaganda, prega pelo consumismo:

Oh sim, Madame

Oh não, Madame

Eu acho, Madame

Acredito que sim, Madame

Oh com certeza, Madame, este é o melhor

Exatamente o tipo usado por Mae West ²⁵².

Para você, Madame?

²⁵¹ "When I was young, I studied hard and thirsted after knowledge/ And often burned the midnight oil so I could get to college/They told me my fine education/Would help improve my situation/So then I crammed and crammed 'till I was almost in a coma/And thesised and examed until I got me a diploma/ 'Aha' they said, 'Now comes admission/into a very high position'./So out I went and looked around/And Macy's is the place I found./ I filled my blanks and applications /And went for my examination./ They took my weight and took my height/And tapped my chest and tested my sight/Examined my head, took prints of my toes/Looked at my teeth and up my nose./Examined my throat, measured my hips/And even took prints of my finger tips,/They made me say 'Ah', they told me to grunt/Examined my back, examined my front./Then they tested my 'I.Q.'/And asked what I'd like to do./ And when that exam was through/**What there was to know Macy's knew --/So I got the job.**/ Life is a bitter cup of tea/**Now I'm just a sales-girl 73/ [...] Once I was given the honor seat/Now I stand up with pains in my feet/**[...] Now shoppers drive me crazy./ I sell smart, but thrifty, corsets at \$3.50/Better grade, \$4.69/I sell bras and girdles [...]/ To hold in their plump behind [...]" (ROME et al., 1937, p. 269-270, negritos nossos no original e na tradução).

²⁵² Atriz (1893-1980) do cinema norte-americano na década de 1930, considerada símbolo sexual, especialmente pelo seu busto avantajado.

É verdade, Madame

Nós temos, Madame

Azul, Madame?

Aquele ali custa \$19,74

Tem que ser caro – é o maior da loja.²⁵³

Antes tinha anseio do aprendizado acadêmico, mas agora está “vendendo coisas que encaixem no manequim/Que tornem as coisas grandes pequenas e as coisas pequenas maiores”.²⁵⁴ Parecia que ela poderia optar pelo que quisesse fazer, mas a loja de departamentos fez a escolha por ela. A garota nota tristemente como sua vida mudou: “Eu costumava ficar na Corrente das Margaridas/Agora eu sou uma margarida da Rede de Loja”.²⁵⁵

Isto é, seu trabalho duro (a educação) não foi recompensado como ela merecia ou acreditava ter direito, pois mais uma vez a promessa de amplas oportunidades do sonho americano (CLARK, 2003, p. 4) não se realiza, mesmo porque não havia grandes possibilidades de emprego na Grande Depressão. Ela não se sente feliz, mas frustrada, por ter acreditado no sonho, e o ressentimento transparece na visão das compradoras, vistas como gordas, “madames”, exigentes e endinheiradas. Verbaliza o ressentimento

²⁵³ “Oh yes, Madam/Oh no, Madam/I guess, Madam/That’s so, Madam/Oh of course, Madam, that’s the very best/Exactly the kind that’s worn by Mae West./ For you, Madam?/That’s true, Madam/We do, Madam/In blue, Madam?/That one is \$19.74/It ought to be expensive – it’s the largest in the store.” (ROME et al., 1937, p. 270-271).

²⁵⁴ “I’m selling things to fit the figure/ Make the big things small and the small things bigger” (Ibid., p. 271).

²⁵⁵ “I used to be on the Daisy Chain / Now I’m a Chain Store Daisy” (Ibid., p. 271) são os dois últimos versos dos dois momentos em que a agora vendedora canta. *Chain* em inglês significa tanto ‘corrente’ quanto ‘rede de lojas’. *Daisy* denomina a flor ‘margarida’ e também é nome de mulher. Nestes dois versos, há uma brincadeira com as acepções e com a inversão da ordem dessas palavras. Wright (2010, p. 56) explica que era comum na década de 1930 um aluno forma(n)do conseguir um emprego através de ex-alunos da mesma faculdade, daí o termo ‘corrente’. Na Faculdade de Vassar, na cerimônia de formatura, as líderes estudantis do segundo ano tinham a honra de carregar uma coroa de margaridas para recepcionar os formandos. Tal fato implica mais uma vez como a moça sentia-se especial, única, quando era aluna da faculdade, mas agora seria apenas mais uma a trabalhar em loja de departamento, mais uma na engrenagem capitalista.

contra os outros; o alvo, todavia, é ela mesma, culpada pelo sistema por não ter atingido o sonho americano.

4.6.3 “Domingo no Parque” (“Sunday in the Park”)

A frustração das expectativas ocorre também em “Domingo no Parque”, quadro que se refere à condição dos trabalhadores na década de 1930, mas poderia ser transposto aos dias atuais. Não à toa, foi um dos números que nunca foi retirado do musical, nos seus quatro anos de duração. A ênfase está em como o trabalho árduo não garante dinheiro suficiente para o lazer no descanso semanal dos trabalhadores. O fato é que, até hoje, “vendemos nossos dias úteis para comprar nossos fins de semana” (DENNING, 2005, p. 236).

Como bem afirmou István Mészáros (2004, p. 44),

O capital tem de explorar o tempo do indivíduo para seu próprio objetivo – único e somente ele viável – de garantir a acumulação de capital. Tudo o que estiver além disso deve ser degradado como tempo inútil ou, em outras palavras, “lazer” ocioso.

Este trecho descreve o que acontece com a voz masculina da canção “Domingo no Parque”. Apesar do baixo salário em um emprego extenuante, a família do trabalhador espera a semana inteira pelo domingo, dia de folga do pai, que não consegue juntar dinheiro suficiente. Enquanto os ricos fogem para o campo no fim de semana, a família “opta” (não é exatamente uma escolha, mas falta dela, até porque a família mora em um

apartamento quente e abafado) pelo parque – a “casa de verão” do pobre²⁵⁶ –, mas o lazer “ocioso” está limitado pela falta de dinheiro (caso o filho suba na árvore, a mãe teria de pagar uma multa de cem dólares; quando a filha pede pipoca, um cachorro quente com mostarda e um sorvete com cobertura de chocolate, o pai questiona: “Você acha que dinheiro cresce em árvores?”)²⁵⁷.

O quadro ressalta como a narrativa da compensação financeira do trabalho árduo não vinga: não há ascensão social/sucesso. O sonho americano continua sendo algo a ser continuamente almejado, enquanto a realidade é bem diferente. Contudo, a família tenta se alegrar, pois faz uma “farra” com o mini-piquenique ao sentar-se num espaço tão amplo, com “árvores e grama e flores por todo o lugar”, debaixo do sol. Mesmo tendo que pegar o metrô para chegar ao parque, compensa, na opinião do pai, porque o parque é público.

O parque é também o único local aos domingos para pessoas das mais diversas proveniências: o vendedor de balões e o menino engraxate que tentam ganhar a vida; o indivíduo solitário, o radical e o encenqueiro. O homem solitário (versão masculina de “Querida Beatrice Fairfax”) lê o livro de amor *Corações em chama*, que, na opinião do radical, seria um “ópio para as massas”, pois o romance desvia o foco dos assuntos que interessam de verdade, tais como a luta de classes. O radical critica a leitura do solitário, porque ela não ensina o que significa estar na vanguarda do Movimento Trabalhista. O encenqueiro²⁵⁸ quer que o radical pare de falar. Eis quando surge o policial em cena para manter a ordem: apartar a briga entre o encenqueiro e o radical (representante das opiniões do CIO).

²⁵⁶ “It’s our **summer home** where we can play and sport” (ROME et al., 1937, p. 265, **negrito nosso**).

²⁵⁷ De um modo informal, “You think that money grows on trees?” (Ibid., p. 263).

²⁵⁸ Em inglês, o termo utilizado na peça é *fighter* (Ibid., p. 264). Optamos por “encenqueiro”, e não por lutador, pelo contexto. Outras boas opções de tradução poderiam ser “briguento” ou “brigão”, por exemplo.

Logo após a confusão, todos no palco, sem exceção, cantam:

Pelo domingo no parque
 Esperamos ansiosamente na semana inteira
 Pelas coisas felizes que *fazemos*
 É uma farra
 O domingo no parque
 Sentar-se ao sol
 Com as árvores e a grama e as flores para todo lado
 Nós nos divertimos tanto
 De domingo no parque.²⁵⁹

Quando tudo parecia bem, relâmpagos e trovões aparecem para estragar o domingo, mas a família não se abala. Para fugir da tempestade que se formou, ela procura abrigo debaixo de uma árvore. O quadro termina com todos que estão no palco cantando o refrão da música: “É a nossa casa de verão onde podemos brincar e nos divertir,/ Nosso elegante balneário,/ Até ficar escuro./ O domingo no parque.”²⁶⁰

4.7 Capacidade de atuação: “Homens, Acordem” (Men Awake”) e “Nós Acabamos de Começar” (“We’ve Just Begun”)

²⁵⁹ “Sunday in the Park/All week long we keep on looking forward to/ The happy things *we do*/ It’s such a lark/ On Sunday in the Park /Sitting in the sun/ With the trees ad grass and flowers everywhere/And lots of room to spare/ We have such fun./ On Sunday in the Park.” (ROME et al., 1937, p. 264-265).

²⁶⁰ “It’s our summer home where we can play and sport,/Our fashionable resort,/Until it’s dark./On Sunday in the Park.” (Ibid., p. 262 e p. 265).

A família em “Domingo no Parque” parece se conformar com a sociedade desigual na qual se encontra, ludibriada com a sua suposta inclusão social. Já os trabalhadores de “Homens, Acordem” e “Nós Acabamos de Começar”, desiludidos com o capitalismo opressivo, desejam agir para melhorar de vida. Se é possível atingir o sonho americano apenas através da capacidade de atuação, isto é, agir para que de fato o indivíduo seja dono de seu destino, nesses dois números, os trabalhadores requisitam ação de todos. Eis os dois quadros agitpropistas da peça que pedem a solidariedade trabalhista.

“Homens, Acordem”, o primeiro número do *grand final* (apoteose do 1º ato), demonstra como os imigrantes do mundo todo compraram o sonho:

TODOS: Nós somos aqueles que saíram da costa da Escura Irlanda,/e da planície da Polônia,/e do prado herbáceo da Inglaterra./Vimos das estepes da Rússia,/Dos declives ensolarados da Espanha,/Da Itália,/Da França,/Da Alemanha,/Da Grécia./Vimos do Leste, do Oeste, do Norte e do Sul – para construir uma terra natal/dos Livres.²⁶¹

Os versos em negrito acima são, aliás, colagem²⁶² do poema “Let America Be America Again” (1935) de Langston Hughes²⁶³, poeta negro que sempre reivindicou a realização do sonho americano para todos (o branco pobre, o índio, o negro, o imigrante, o fazendeiro e o trabalhador). No poema, porém, alega que os Estados Unidos, nascidos

²⁶¹ “ALL: **We are the ones who left Dark Ireland’s shore,/and Poland’s plain,/and England’s grassy lea./**From Russia’s steppes came we,/From sunny slopes of Spain,/From Italy,/From France,/From Germany,/From Greece./From East, from West, from North, from/South we came – to build a homeland of/the Free.” (ROME et al., 1937, p. 267, negritos nossos).

²⁶² A montagem literária é uma das doze formas do agitprop (COSTA, 2012, p. 173-174).

²⁶³ Langston Hughes (1902-1967), preeminente intelectual da Frente Popular, fez parte da Renascença do Harlem, filiado à Liga dos Escritores Americanos, fundada em 1935. Autor de poemas, romances e peças, como o agitprop em *Scottsboro Limited* (1932) e o espetáculo *Mulatto* (1935) com 373 apresentações entre outubro de 1935 a setembro de 1936 (FLORES, 2008, p. 31).

da imigração, não detêm dos valores democráticos da liberdade, igualdade ou oportunidade (PRESLEY, 1963, p. 382).

Enquanto usa-se a primeira pessoa do singular no poema, em “Homens, Acordem” o pronome utilizado é a primeira pessoa do plural. Os trechos apropriados retratam exatamente o papel da imigração, que é ilustrado pelos dados históricos: “Entre 1860 e 1920, 28,5 milhões de imigrantes foram para os Estados Unidos”²⁶⁴ e “Por volta de 1930, dois-terços das pessoas nas grandes cidades dos Estados Unidos ou eram nascidos no exterior ou filhos de estrangeiros”.²⁶⁵

De acordo com o quadro, os imigrantes de todos os lugares, os “brancos pobres”, os jovens e os fazendeiros deveriam construir o “lar da liberdade”. Infelizmente, todos os trabalhadores, sem exceção, estavam “vendidos para a máquina” do capital, indicando que os indivíduos não são livres como propaga a ideologia. Os imigrantes jovens são os que estão com “força e esperança” do sonho americano, porque ainda não sabem que a América é o país da “lei da selva”, no qual os mais fortes oprimem os mais fracos desde o início da sua história (por exemplo, na expansão para o oeste, em que “agarrar a terra” e “agarrar o ouro” valiam mais do que qualquer lei). A intertextualidade com o poema serve para ressignificar novamente a crítica ideológica: eis o capitalismo selvagem que dita as regras da América atual, sempre em nome da ganância, do poder e do lucro²⁶⁶.

“Homens, acordem!” torna-se o lema dos quatro cantores: um representa os imigrantes europeus (os “brancos pobres”); o segundo, os fazendeiros; o terceiro, os

²⁶⁴ PIVEN, 1979, p. 99-100, tradução nossa.

²⁶⁵ “By 1930, two-thirds of the people in the great cities of the United States were foreign-born or the children of the foreign-born [...]”. (DENNING, 1997, p. 7, tradução nossa).

²⁶⁶ “We are the workers sold to the machine”; “We are the [...] Young Ones [...] full of strength and hope, and finding only the same old stupid plan/ of dog eat dog/ of mighty crush the weak, tangled in that ancient, endless chain of /profit/[...]power,/gain,/of grab the land/[...], of grab the gold/[...] of owning everything/for one’s own greed.” (ROME et al., 1937, p. 268).

trabalhadores; e o quarto, os jovens. O chamado é de união para todos os operários que trabalham “do nascimento até a morte”, com o físico (‘mão’) ou com o intelecto (‘cérebro’), em minas ou em barracões das fábricas, os que “vivem com medo ou com dor” e “no amontoado esquecido da Vida”²⁶⁷.

Os cantores mencionam que o dia está amanhecendo, é hora de pôr de lado o ontem, porque não há mais tempo a perder, já que é hora das barricadas e de “quebrar as correntes” para se libertar deste capitalismo selvagem. Nota-se a influência da conclamação típica do agitprop²⁶⁸. Marcante no teatro antes da Frente Popular, as peças agitpropistas pediam que os proletários do mundo inteiro se unissem em prol da causa trabalhista, a favor de uma vida melhor e contra a opressão capitalista. Os vivazes versos também convocam todos para a luta:

Homens, unamo-nos,²⁶⁹ precisamos lutar por um novo amanhã

Acordem!! [...]

Homens, Acordem!! A hora está chegando.

Homens, olhem! Um mundo livre

É seu se vocês puderem ver

Que vocês têm o poder, então

ACORDEM!!!²⁷⁰

²⁶⁷ Tradução nossa para “From the cradle to the grave”, ‘hand’, ‘brain’, “mines and factory stalls”, “who live in fear and pain” e “in Life’s forgotten heap.” (ROME et al., 1937, p. 268-269).

²⁶⁸ Gênero *de e para* os trabalhadores, com o proletariado como público-alvo definido. Surgiu na União Soviética, chegou à Alemanha através da trupe Blusa Azul e chegou aos Estados Unidos por influências de grupos teatrais de imigrantes alemães. De poucos elementos cênicos, era um teatro feito nas ruas por amadores (jovens) sobre temas atuais vigentes. O tema está abordado em nosso Primeiro Capítulo.

²⁶⁹ Do Manifesto Comunista (“Proletários de todos os países, uni-vos”). Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/manifestocomunista.pdf>> Acesso em: 01 nov. 2017.

²⁷⁰ “Men unite we must fight for a new tomorrow/Wake!![...] /Men awake!!The time is coming./Men look up! A world that’s free/Is yours if you can see/For you’ve the powers that be/AWAKE!!!” (ROME et al., op. cit., p. 269).

Não é à toa que “Homens, Acordem”, que sempre acabava com os atores com os punhos cerrados²⁷¹ e os braços voltados para cima,²⁷² tornou-se um quadro célebre no ILGWU, fazendo parte do repertório das greves e reuniões e dos comícios do sindicato até 1940. O conclave da atuação política²⁷³ aparece com as palavras de ordem e a força do agitprop também em “Nós Acabamos de Começar”, apoteose do 2º ato. Tal como na versão escrita da peça, era o último número a ser encenado nas performances e, junto com “Primeira Impressão”, o que reúne todo o elenco no palco. Ainda há esperança, caso todos se unam e ajam, para que a vida não seja, como escrevera Odets em *Awake and Sing!*, “impressa em dólar”.

Logo, é um pedido de representação política aos trabalhadores através do Tammany Hall²⁷⁴, uma instituição que dava suporte aos imigrantes e pobres. Na abertura da cortina, todos da Companhia estão no centro da rampa. Todos afirmam que terminarão o que iniciaram, pois “Nós Acabamos de Começar”. O desfecho se dá com o incentivo à união de milhões de trabalhadores para cantar a mesma música sob a mesma voz para agir politicamente:

²⁷¹ O gesto, que indica união e resistência, era muito usado pelos grupos de agitprop, como os Foguetes Vermelhos e o Megafone Vermelho.

²⁷² Informação de RUSH, 1965, p. 67.

²⁷³ Tema recorrente na época da Grande Depressão. O fim do musical *Worlds Fair* (1933) do WLT pede ação em massa dos trabalhadores para esmagar os inimigos. *Sit-Down!* (1937), baseada na greve de trabalhadores da General Motors em Flint, também ressalta a solidariedade do movimento trabalhista. *Waiting for Lefty* (1935), de Odets, peça de agitprop que retrata a greve de taxistas de Nova Iorque em 1934, estimula a união da classe trabalhadora para lutar: “AGATE: Classe trabalhadora, unamo-nos e lutemos! Deixemos soar a liberdade!” (ODETS, 1939, p. 30). Quando descobrem que o líder, Lefty, morrerá com um tiro na cabeça, Agate pede aos companheiros (os trabalhadores do mundo) morram pelo que é certo, a fim de fazer um novo mundo, no que todos decidem antes da descida das cortinas: “TODOS: GREVE, GREVE, GREVE!!!” (Ibid., p. 31. As letras maiúsculas são do autor).

²⁷⁴ Comitê executivo ligado ao Partido Democrata em Nova York, existiu entre 1789 e 1966. Na década de 1930, chegou a fazer oposição a Roosevelt.

ORADOR: Bem, o nosso trabalho está quase pronto.

TODOS:

Ah, não, nós só começamos!

Juntos agora sabemos a música para cantar

A letra é nossa – é nossa a melodia

Nós somos noventa e um por cento²⁷⁵

Nós somos muitos e fortes

No futuro a ser construído

Pretendemos ter uma voz.

MENINA: Há milhões de nós.

TODOS: Sim, nós vamos ter algo a dizer!

CORTINA²⁷⁶

²⁷⁵ As informações coletadas divergem de acordo com a fonte. Porém, caso utilizarmos os dados (dos aproximadamente 98 milhões de habitantes nos Estados Unidos em 1937, em torno de 8 milhões estariam desempregados) disponíveis em <<http://www.u-s-history.com/pages/h1528.html>> (acesso em 24 jun. 2017), essa porcentagem da força de trabalho fornecida pela peça estaria quase exata, significando, obviamente, que a classe trabalhadora era a maioria da população.

²⁷⁶ "SPEAKER: Well, our work is almost done.

ALL:

Oh no, we've just begun!
 Together now we know the song to sing
 The words are ours – ours is the tune
 We're the ninety-one percent
 We're the many and the strong
 In the future to be built
 We intend to have a voice.

GIRL: There are millions of us.

ALL: Yes, we'll have something to say!

CURTAIN" (ROME et al., 1937, p. 286)

O final de *Pins and Needles* sugere, assim, a existência de um movimento trabalhista forte, para se sair da Grande Depressão. Simplificando, se só é possível realizar o sonho americano nos Estados Unidos, os cidadãos trabalhadores devem se esforçar, juntos, para que haja de fato oportunidades iguais e ilimitadas para todos. Apesar de todas as críticas à falta de democracia no país, o final da revista musical é otimista. A fim de achar a voz do homem (e da mulher) “esquecido”, o sindicalismo deve ser o norte das atitudes do presente (1937 para eles) e do futuro.

Num futuro não tão distante, leia-se 2017, os Estados Unidos (e o mundo) já passam pelo supercapitalismo. Em seu livro esclarecedor, Robert Reich (2008, p. 4) aborda o paradoxo do que denomina “capitalismo democrático”²⁷⁷, que se aplicaria aos Estados Unidos na época de *Pins and Needles*. Enquanto o capitalismo consiste no sistema econômico “sensível aos nossos desejos como adquirentes de bens”²⁷⁸, a democracia seria “um sistema político quase sempre sensível às demandas dos cidadãos”²⁷⁹. O problema apontado pela peça é que a democracia “perdeu a acuidade em relação ao que almejamos juntos como cidadãos”²⁸⁰, enquanto o capitalismo é “extremamente produtivo”.²⁸¹

Ao capitalismo, que serve de amparo para o sonho americano, interessa a acumulação de dinheiro. A crítica à visão de sucesso do sonho como a posse de bens materiais e/ou ao jogo cruel do capital aparece em “Por que Cantar Sobre os Céus Acima”, “Domingo no Parque”, “Querida Beatrice Fairfax”, “Economia I”, “Homens, Acordem” e “A Moça Formada na Faculdade de Vassar Encontra um Emprego”. Logo, a crítica não

²⁷⁷ A nação americana seria exatamente “a primeira filha gerada no capitalismo democrático” (BERCOVITCH, 1978, p. 28).

²⁷⁸ REICH, 2008, p. 3.

²⁷⁹ Ibid., p. 13.

²⁸⁰ Ibid., p. 3.

²⁸¹ Ibid., p. 13.

reside, por exemplo, na proletária que deseja se tornar burguesa ou na sátira pura e simples da classe média, mas a todo um sistema que dá base a uma ideologia de competição, que culpa os “perdedores”, isto é, os trabalhadores, por não terem o que realmente importa (não as mercadorias supérfluas de “Querida Beatrice Fairfax”, mas sim trabalho, comida e lar, pedidos da desempregada em “Para Que Serve o Amor”).

Comparada ao totalitarismo dos regimes ditatoriais de Mussolini e Hitler, descritos em “O General é Descoberto”, “Competição de Mussolini”, “Inimiga Pública Número Um” e “Quatro Anjinhos da Paz”, a democracia americana aparenta ser um oásis no cenário bélico pré-Segunda Guerra Mundial. No entanto, o sistema político prova-se falho, como observado em “FTP Enterrado” e “Para Que Serve o Amor”. Os quadros que dão voz aos representantes da direita (“Nós Preferiríamos Estar Direitos”, “Lição de Etiqueta” e “Festa durante a Visita Turística aos Pobres”) servem para reafirmar a posição de esquerda da peça, que reivindica o sindicalismo em “Por que Cantar Sobre os Céus Acima”, “Um Grande Sindicato para Dois” e “A Escolinha Vermelha” e no agitprop de “Homens, Acordem” e “Nós Acabamos de Começar”.

5. Considerações finais

A década de 1930, diferentemente da anterior, não foi a década dos patrões (os anos de 1920 foram marcados pelos baixos salários, muitas horas de trabalho e pouca sindicalização), mas da visibilidade dos trabalhadores. Na denominada “década vermelha”, a esquerda teve finalmente, papel fundamental na formação de significados na cultura estadunidense. O Labor Stage foi um dos muitos teatros amadores a montar peças de esquerda. A sua peça mais importante foi o musical *Pins and Needles*.

Dividido em dezenove quadros, consistiu no primeiro musical que tratou da temática social, refletindo sobre a situação político-econômica e com elenco amador a entrar na Broadway. A revista musical *Pins and Needles* não foi importante por ter sido a “produção de esquerda mais popular e comercialmente bem-sucedida do palco do New Deal” (SAAL, 2002, p. 111), mas sim por ter despertado a conscientização política nos trabalhadores através de suas mensagens de união, de organização sindical e da necessidade de atuação transformadora, influenciando grupos profissionais e, em maior número, amadores.

Concluimos, assim, que no teatro a voz dos trabalhadores pode ter a sua vez através da ação crítica. Produto da Frente Popular, que posteriormente influenciaria duas gerações de artistas e intelectuais (DENNING, 1998, p. xx), e do Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos, que levou os membros da classe trabalhadora não apenas para assistir, mas também para participar da cultura como artistas.

A revista, que almeja à transformação da sociedade, usa de material chistoso para educar, tratando dos valores dominantes e ocultos da ideologia americana. Produção conjunta de Harold Rome, autores do teatro de esquerda e atores amadores, *Pins and*

Needles foi um grande marco divisório na história do teatro norte-americano da década de 1930 e pioneira ao tratar com bom humor dos problemas sérios da crise do capitalismo, tais como fome, desemprego, impossibilidade de ter ou manter uma moradia própria, longas horas de trabalho com míseros salários.

Nesse contexto de reflexão sobre os problemas dos Estados Unidos e de resumo acurado dos principais acontecimentos de 1937 (como as greves e a resistência dos capitalistas em relação aos direitos dos trabalhadores), surgem os questionamentos da ideologia do Sonho Americano. Os quadros mostram a falácia dos seus quatro eixos ideológicos: a) a igualdade de oportunidades não ocorre; b) o direito à liberdade e busca da felicidade é dificultado; c) a (possibilidade de) atuação para (tentar) alcançar a realização pessoal é cerceada; d) o sucesso, leia-se ascensão socioeconômica, como recompensa do esforço e/ou trabalho duro, não vem para todos.

Exemplos do primeiro eixo seriam o dramaturgo que não consegue o direito de ter a sua peça produzida; o pai de família que só consegue fornecer lazer à família aos domingos, levando-a ao parque (só porque o local é público, ou seja, não necessitaria pagar entrada); o consumidor que arca com as consequências nefastas de um sistema capitalista explorador.

Os quadros “Public Enemy Number One”, “The General is Unveiled” e “Dear Beatrice Fairfax”, a título de ilustração, assinalam a dificuldade de propiciar a liberdade e a felicidade em uma sociedade que, apesar de se dizer democrática, não assegura os direitos inalienáveis da Declaração de Independência. Há também as denúncias do fetichismo da mercadoria e do domínio do capital. Adversário da opressão capitalista, aparece o agitprop de “Men Awake” e de “We’ve Just Begun” para reivindicar a união proletária, a fim de agir para o alcance de maior representatividade dos trabalhadores.

O quarto eixo também é um engodo: a recompensa do esforço com o sucesso (entendido geralmente como mobilidade econômico-social) não acontece para todos. Podemos destacar a decepção da moça que estudara muito para conseguir o diploma universitário, mas torna-se atendente de uma loja de departamentos (de “Vassar Girl Finds a Job”).

Portanto, em torno do Sonho Americano gravita a concepção de trabalho duro, visto como virtude (HOCHSCHILD, 1995) e traço do *ethos* do capitalismo moderno (WEBER, 2003). A sociedade seria dividida entre “ganhadores” e “perdedores” (JILLSON, 2004) ou entre “competentes” e “incompetentes” (CHAUÍ, 2014), o que mostra o caráter meritocrático e altamente competitivo embutido na ideologia que se quer mostrar como verdade universal (EAGLETON, 2005).

O caráter crítico de *Pins and Needles* não é perdido com o cômico. Pelo contrário, os expedientes humorísticos (*slapstick*, palavras de duplo sentido, junção de palavras para denominar os quatro burocratas do Federal Theatre, escracho das figuras políticas de Hitler e Mussolini e de representantes da direita, tais como a madame rica do Central Park e a Liga Americana da Liberdade), em termos brechtianos, vêm para ressignificar o teor de crítica e para ser usado como estratégia de persuasão política, convencendo a plateia de trabalhadores a se sindicalizarem ao ILGWU.

Junção de paródias de produções teatrais da época e sátiras de assuntos contemporâneos, o musical do Labor Stage surpreendeu por ter sido diferente de tudo que tinha sido produzido até então. Como dito várias vezes na peça, já estava mais do que na hora de se cantar sobre assuntos de “Significado Social” real, mas sem amargura. *Pins and Needles*, ao extravasar seus anseios e preocupações, constitui-se, de fato, como a revista musical de maior significado sociopolítico dos Estados Unidos da Grande Depressão.

Referências Bibliográficas

ADAMS, James Truslow. **The Epic of America**. Boston: Little, Brown and Company, 1931.

_____. **A Epopéia Americana**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**: reflections on the origin and spread of nationalism. New York: Verso, 1983.

_____. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

AUSUBEL, Nathan (Ed.) **Um tesouro do folclore judaico**: histórias, tradições, lendas, humor, sabedoria e canções do povo judeu. Rio de Janeiro: A. Koogan, 1989.

BARBOSA, Livia. **Igualdade e meritocracia**: a ética do desempenho nas sociedades modernas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

BAXANDALL, Lee. Brecht in America, 1935. In: **TDR** (1967-1968), Vol. 12, No. 1, Bertolt Brecht (Autumn, 1967), MIT Press. p. 69-87. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1125294>>. Acesso em: 01 out. 2014.

BENJAMIN, Walter. **Understanding Brecht**. London, New York: Verso, 1992.

BERCOVITCH, S. **The American Jeremiad**. Madison: University of Wisconsin Press, 1978.

BERGER, Arthur Asa. **An anatomy of humor**. New Jersey: Transaction Publishers, 1993.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comichão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERMAN, Ronald. The Great Gatsby and the Twenties. In: PRIGOZY, Ruth (Ed.) **The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 79-94.

BILES, Roger. **A New Deal for the American People**. Illinois: Northern Illinois University Press, 1991.

BOORSTIN, Daniel J. **The Image or What Happened to the American Dream**. Victoria: Penguin, 1962.

BORDMAN, Gerald. **American Musical Theatre**: a chronicle. New York: Oxford University Press, 1986.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRADBURY, M.; TEMPERLEY, H. **Introduction to American Studies**. New York: Longman, 1998.

BRECHT, Bertolt. A Mãe. In: **Teatro Completo**, em 12 volumes, vol. IV. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

BUHLE, Paul. **Marxism in the United States**: remapping the history of the American left. London, New York: Verso, 1991.

- BURNS, James Mac Gregor. **Roosevelt: the lion and the fox**. New York: Harcourt, 1956.
- CALDWELL, Wilber W. **Cynicism and the evolution of the American dream**. Washington, D.C.: Potomac Books, 2007.
- CEVASCO, M. E. Prefácio. In: COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho: Ensaios sobre o Teatro Americano Moderno**. São Paulo: Nankin, 2001. p. 11-16.
- CHAUÍ, Marilena. A ideologia da competência. In: ROCHA, André (Org.) **A ideologia da competência: Escritos de Marilena Chauí**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2014. p. 53-58.
- _____. **O que é ideologia?** São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CLARK, William A.V. **Immigrants and the American Dream: remaking the middle class**. Nova York: Guilford Press, 2003.
- COMBS, James E. **The comedy of democracy**. Westport: Greenwood, 1996.
- COSGROVE, Stuart. From Shock Troupe to Group Theatre. In: SAMUEL, Raphael; MacColl, Ewan; COSGROVE, Stuart (eds.) **Theatres of the Left 1880-1935: Workers' Theatre Movements in Britain and America**. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1985. p. 259-279.
- COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico. In: **Literatura e Sociedade**, n. 1. São Paulo: DTLLC, FFLCH, USP, 1996. p. 214-233.
- _____. O repertório formal do agitprop. In: **Rebento** - Revista de Artes do Espetáculo, n.3, mar. 2012, p. 170-175.
- _____. **Panorama do Rio Vermelho: Ensaios sobre o Teatro Americano Moderno**. São Paulo: Nankin, 2001.
- CULLEN, Jim. **The American Dream: a short history of an idea that shaped a nation**. New York: Oxford University Press, 2003.
- DAVIS, Allen F.; WOODMAN, Harold D. (Eds.) **Conflict and Consensus in American History**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1997. v.2.
- DENNING, Michael. **A cultura na era dos três mundos**. São Paulo: Francis, 2005.
- _____. **The cultural front: the laboring of American culture in the twentieth century**. London: Verso, 1998.
- DE VITIS, Joseph L.; RICH, John Martin. **The Success Ethic, Education, and the American Dream**. New York: State University of New York Press, 1996.
- DOWNER, Alan S. **Fifty years of American drama: 1900-1950**. Chicago: Henry Regnery Company, 1951.
- EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. São Paulo: Editora UNESP/Boitempo, 1997.
- _____. **Ideology: an introduction**. London: Verso, 1991.
- _____. What is a novel? In: **The English Novel: An introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. p. 1-21.

ECO, Umberto. **Mentiras que parecem verdades**. Tradução Marisa Bonazzi. São Paulo: Summus, 1980.

EINAUDI, Mario. **The Roosevelt Revolution**. London: Constable, 1960.

EWEN, David. **A história do musical americano**. Rio de Janeiro: Lido, 1961.

FILHO, Ciro Marcondes. **O que todo cidadão precisa saber sobre ideologia**. São Paulo: Global, 1985.

FLANAGAN, Hallie. **Arena**. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1940.

FLORES, Fulvio Torres. **Nem só bem-feitas, nem tão melodramáticas: 'The Children's Hour' e 'The Little Foxes', de Lillian Hellman**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

FRANKLIN, B. **Poor Richard's Almanack**. Mount Vernon: Peter Pauper Press, s/d.

FREUD, S. **Os chistes e suas relações com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FRIEDMAN, Daniel. A Brief Description of the Workers' Theatre Movement of the Thirties. In: McCONACHIE, Bruce A.; FRIEDMAN, Daniel (Eds.) **Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980**. Connecticut: Greenwood Press, 1985. p. 111- 120.

FUNK-HENNIGS, Erika. Die Agitpropbewegung als Teil der Arbeiterkultur der Weimarer Republik. In: **Beiträge zur Populärmusikforschung** 15/16, 2010. p. 82-117.

GALLO, Ligia Razera. **O desequilíbrio familiar e a identidade americana nas peças de Sam Shepard**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1990.

GARFINKLE, Norton. **The American dream vs. the gospel of wealth: the fight for a productive middle-class economy**. Yale: Yale University Press, 2006.

GELLNER, Ernest. **Nações e nacionalismo**. Lisboa: Gradiva, 1993.

GHOSH, Cyril. **The Politics of the American Dream: democratic inclusion in contemporary American political culture**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

GOLDMAN, Harry Merton. **Pins and Needles: an oral history**. Nova York: New York University, 1977.

_____. *Pins and Needles: A White House Command Performance*. In: **Educational Theatre Journal**, Vol. 30, No. 1 (Mar., 1978), Johns Hopkins University Press, p. 90-101. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3206256>>. Acesso em: 05 maio 2014.

_____; GORDON, Mel. Workers' Theatre in America: A Survey, 1913-1978. In: **Journal of American Culture**, v.1, edição 1, 1978. p. 169-181.

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

GREEN, Stanley. Harold Rome. In: **The World of Musical Comedy**. Nova York: Da Capo, 1980. p. 188-195.

GUINSBURG, Jacó; GARCIA, Silvana. De Büchner a Bread & Puppet: sendas do teatro político moderno. In: SILVA, Armando Sérgio da (Org.) **Diálogos sobre teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 117-140.

GUNNING, Tom. Crazy machines in the garden of forking paths: mischief gags and the origins of American film comedy. In: BRUNOVSKA, K; JENKINS, H. (Eds.) **Classical Hollywood**. New York: Routledge, 1995. p. 87-119.

_____. Mechanisms of laughter: the devices of slapstick. In: PAULUS, Tom; KING, Rob. **Slapstick comedy**. Nova York: Routledge, 2010. p. 137-151.

HALL, Stuart. The Question of Cultural Identity. In: HALL, S.; HELD, D.; MCGREW, T. (Eds.) **Modernity and its futures**. Great Britain: Polity Press, Blackwell and The Open University, 1994. p. 273-325.

_____; GAY, P. **Questions of Cultural Identity**. London: Sage, 1996.

HILTZIK, Michael. **The New Deal: a modern history**. New York: Free Press, 2011.

HIMELSTEIN, Morgan Y. **Drama was a weapon: the left-wing theatre in New York, 1929-1941**. New Jersey: Rutgers University Press, 1963.

HOCHSCHILD, J.L.E. **Facing up to the American Dream: race, class and the soul of the nation**. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

HYMAN, Colette A. Politics Meet Popular Entertainment in the Workers' Theater of the 1930s. In: MULLEN, Bill; LINKON, Sherry Lee. **Radical Revisions: Rereading 1930s Culture**. Illinois: University of Illinois, 1996. p. 208-224.

ILARI, Mayumi D.S. **Teatro político e contestação no mundo globalizado: o Bread & Puppet na sociedade de consumo**. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

JAMESON, Fredric. Notes on Globalization as a Philosophical Issue. In: **The Culture of Globalization**. Durham: Duke University Press, 1998. p. 54-77.

_____. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2007.

JILLSON, Cal. **Pursuing the American Dream: opportunity and exclusion over four centuries**. Kansas: University Press of Kansas, 2004.

JONES, John Bush. **Our Musicals, Ourselves: a social history of the American musical theatre**. New England: Brandeis University Press, 2003.

JONES, Thai. **A Radical Line: from the labor movement to the weather underground, one family's century of conscience**. Nova York: Free Press, 2004.

KARABELL, Zachary. **A visionary nation: four centuries of American dreams and what lies ahead**. New York: Harper-Collins, 2002.

KNOPF, Jan. **Brecht-Handbuch**: Theater. Stuttgart: Metzler, 1980.

LERNER, Max. **Civilização norte-americana**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.
LEUCHTENBURG, William. **Século inacabado**: a América desde 1900. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

LEVINE, Jacob. **Motivation in humor**. New York: Atherton Press, 1969.

LIMONCIC, Flávio. **Os inventores do New Deal**: estado e sindicatos no combate à Grande Depressão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. O United Auto Workers e a economia política do sindicato norte-americano. In: **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 16, n. 31, p. 309-320, 2011.

LUKACS, John. **Uma Nova República**: História dos Estados Unidos no século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

MADDEN, David. (Ed.) **American Dreams, American Nightmares**. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1970.

MARSH, John. (Ed.) **You Work Tomorrow**: an anthology of American Labor Poetry, 1929-41. Michigan: University of Michigan Press, 2007.

MAST, Gerald. **The Comic Mind**: comedy and the movies. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

MÉSZÁROS, István. **O poder da ideologia**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MILLER-ADAMS, Michelle. **Owning up**: Poverty, Assets, and the American Dream. Washington, D.C.: Brookings Institution Press, 2002.

MILLS, C. Wright. **The Power Elite**. New York: Oxford University Press, 2000.

MORRIS, Richard B. (Org.) **Documentos básicos da história dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1956.

MORRISON, Samuel Eliot; COMMAGER, Henry Steele. **In the growth of the American Republic**, volume Two. New York: Oxford University Press, 1960.

NEAL, Arthur G. The Great Depression. In: **National Trauma and Collective Memory**: extraordinary events in the American experience. New York: M.E.Sharpe, 2005. p. 39-55.

NEWMAN, Otto; ZOYSA, Richard. **American Dream in the Information Age**. New York: Palgrave Macmillan, 1999.

ODETS, Clifford. **Six Plays of Clifford Odets**. New York: Random, 1939.

OLIVEIRA, Éwerton Silva de. **Análise formal de *Death of a Salesman*, de Arthur Miller, e *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho**: a utilização do épico. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

_____. ***The American Clock*, de Arthur Miller**: Forma épica e Grande Depressão. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

PAPA, Lee. Introduction. In: _____ (Org.) **Staged action**: Six Plays from the American Workers' Theatre. New York: ILR Press, Cornell University Press, 2009. p. vii-xii.

PEDROSO, Rodrigo A. de A. **Vestindo ainda mais a bandeira dos EUA: o Capitão América pós-atentados de 11 de setembro**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PELLS, Richard H. **Radical visions & American dreams**: culture and social thought in the Depression years. New York: Harper & Row, 1973.

PHILLIPS-FEIN, Kim. **Invisible hands**: the businessmen's crusade against the New Deal. Nova York: W.W.Norton, 2009.

PINHEIRO, G.M.L. **El Teatro Campesino**: experiências formais e reflexões políticas em cena. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **The show must go on**: a indústria cultural como mediadora do sonho Americano em *The House of Blue Leaves* e *Six Degrees of Separation*, de John Guare. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiras, 1968.

PIVEN, F.F.; CLOWARD, R. A. The Unemployed Workers' Movement. In: **Poor People's Movements**: why they succeed, how they fail. New York: Vintage, 1979. p. 41-95.

POTTER, David M. **People of plenty**: economic abundance and the America character. Chicago: University of Chicago Press, 1973.

POWELL, Jim. **FDR's Folly**: how Roosevelt and his New Deal prolonged the Great Depression. New York: Crown Forum, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**: 1930-1980. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRESLEY, James. The American Dream of Langston Hughes. In: **Southwest Review**, Vol. 48, No. 4 (AUTUMN 1963), Southern Methodist University Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/43467552>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

QUEIRÓS, R. A. de. **Do sonho americano à forma mercadoria**: uma leitura de *Zelig*, de Woody Allen. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

RAMOS, D. T. **A desintegração da linguagem logocêntrica em *The American Dream*, de Edward Albee e *Fat Men in Skirts*, de Nicky Silver**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

RAUCHWAY, E. **The Money Makers**: how Roosevelt and Keynes ended the Depression, defeated fascism, and secured a prosperous peace. New York: Basic Books, 2015.

RAYBACK, Joseph G.A. **History of American Labor**. Nova York: Macmillan, 1959.

REICH, Robert B. **Supercapitalismo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

ROME, Harold et al. Pins and Needles. In: PAPA, Lee (Ed.) **Staged action: Six Plays from the American Workers' Theatre**. ILR Press, Cornell University Press, 2009. p. 249-286.

ROSENBERG, Emily S. **Spreading the American Dream**. New York: Hill and Wang, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RUIZ, Roberto. **O O teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

RUSH, David Alan. **A history and evaluation of the ILGWU Labor Stage and its production of *Pins and Needles*, 1937-1940**. Iowa: Universidade de Iowa, 1965.

SAAL, Ilka. **New Deal Theater: the vernacular tradition in American political theater**. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

_____. Political Theater in the United States: Two Cultural Moments. In: **Works and Days**, 39/40, Vol. 20, Nos. 1&2, 2002. p. 231-251.

SALIBA, Elias T. O humor na história. In: **História Viva**. São Paulo: Duetto, mar. 2003. p. 90-93.

SAMUEL, Lawrence R. **The American dream: a cultural history**. New York, Syracuse University Press, 2012.

SAYRE, Robert; Löwy, Michaël. Reificação e consumismo ostentatório no GATSBY O MAGNÍFICO. In: **Revista Estudos de Sociologia** n°11. FCL Unesp, Araraquara, 2001. p. 7-21.

SCHLESINGER Jr., Arthur M. **Os ciclos da História Americana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. **The Politics of Upheaval: the age of Roosevelt**. Boston: American Heritage, 1960.

SCHRAM, S; NEISSER, P.T. **Tales of the State: narrative in contemporary U.S. politics and public policy**. Lanham: Rowman&Littlefield, 1997.

SHERR, Paul Clinton. **Political satire in the American musical theatre of the 1930's**. Michigan: University of Pennsylvania, 1965.

SMITH, Paul. **Primitive America: the ideology of capitalist democracy**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

SOARES, Marcos C. de P. O projeto inacabado de Cidadão Kane. In: _____; CEVASCO, Maria Elisa (Orgs.) **Crítica cultural materialista**. São Paulo: Humanitas, 2008. p. 167-226.

STEINBECK, John. **Of Mice and Men**. New York: Dramatists Play Service, 1937.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

THOMSON, Peter; SACKS, Glendyr (Eds.) **The Cambridge Companion to Brecht**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

THORNDIKE, Joseph J. **Their fair share**: taxing the rich in the age of FDR. Washington: Urban Institute Press, 2013.

TOCQUEVILLE, Alexis de. **A democracia na América**. Belo Horizonte: Itatiaia, SP: Edusp, 1987.

TRUMBULL, Eric Winship. **Musicals of the American workers' theatre movement – 1928-1941**: Propaganda and ritual in documents of a social movement. Maryland: University of Maryland College Park, 1991.

TYSON, Lois. **Psychological politics of the American dream**: the commodification of the subjectivity in twentieth century American literature. Ohio: Ohio University Press, 1994.

UMARAS, Regina Garkauskas. **Elmer Rice e Nelson Rodrigues**: uma visão expressionista. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

VENEZIANO, Neyde. **De pernas pro ar**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

WALZER, M. **What it means to be an American**. New York: Marsilio Publishers, 1996.

WEALES, Gerald. **Odets the playwright**. London: Methuen, 1985.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

WECTER, Dixon. **The age of the great depression**: 1929-1941. New York: Macmillan, 1948.

WEINTRAUB, Max. **The Blue Book of American History**. New York: Regents, 1960.

WILLET, John. (Ed.) **Brecht on Theatre**: the development of an aesthetic. New York: Hill and Wang, 1992.

WILLIAMS, Raymond. Ideology. In: **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977. p. 55-71.

WRIGHT, T.A. **Labor takes the stage**: a musical and social analysis of *Pins and Needles* (1937-1940). Colorado: University of Colorado, 2010.

ZELINSKY, Wilbur. **Nation into state**: the shifting symbolic foundations of American nationalism. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988.

ZIMMERS, Tighe E. **Lyrical satirical Harolds Rome**: a biography of the Broadway composer-lyricist. North Carolina: McFarland&Company, 2014.

ZINN, Howard. **A People's History of the United States**: 1492-present. New York: Harper Collins, 1995.

ZIZEK, Slavoj. (Org.) **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.