

**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**

MAÍRA GONÇALVES MALOSSO

O papel do épico na dramaturgia de Elmer Rice: uma análise de *Street Scene*

Versão corrigida

São Paulo

2022

MAÍRA GONÇALVES MALOSSO

O papel do épico na dramaturgia de Elmer Rice: uma análise de *Street Scene*

Versão corrigida

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras

Orientadora: Profa. Dra. Maria Sílvia Betti

São Paulo

2022

Autorizo a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico para fins de estudo 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

M257p Malosso, Maira Gonçalves
O papel do épico na dramaturgia de Elmer Rice: uma análise de Street Scene / Maira Gonçalves Malosso; orientadora Maria Sílvia Betti - São Paulo, 2022. 92 f.

Tese (Doutorado)- 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. Elmer Rice. 2. Teatro épico. 3. Drama. 4. Estados Unidos. 5. Broadway. I. Betti, Maria Sílvia , orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

MALOSSO, Maíra Gonçalves. O papel do épico na dramaturgia de Elmer Rice: uma análise de *Street Scene*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Maria Sílvia Betti

Instituição: FFLCH - USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Agenor Bevilacqua Sobrinho

Instituição: Externo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra

Instituição: ECA - USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Eduardo Luis Campos Lima

Instituição: FFLCH - USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Sílvia Betti pela orientação, diálogo, apoio, paciência, ensinamentos que se iniciaram nos primeiros anos da graduação de Letras, há cerca de 20 anos, continuaram durante o Mestrado e até hoje. Por compartilhar o gosto pelo teatro e admiração por Elmer Rice. Também por acreditar no meu trabalho, muito mais do que eu mesma, e insistir para que eu o finalizasse. Esse trabalho não seria possível sem seu enorme suporte.

Ao *Harry Ransom Center*, que possibilitou que eu tivesse contato direto com originais da vasta obra de Elmer Rice, o manuscrito de *Street Scene* e diversas versões e textos sobre essa peça.

Ao Prof. Dr. Agenor Bevilacqua Sobrinho e ao Prof. Dr. Daniel Puglia pelo diálogo e observações valiosas durante o Exame de Qualificação.

À minha mãe, Ana Rita de Oliveira Gonçalves, que sempre me incentivou e apoiou em meus diversos projetos, estudos e por todo o carinho, cuidado iniciado nos primeiros momentos de vida e que continua até hoje.

Ao meu irmão, Igor Gonçalves Hofstätter, pelo companheirismo, risadas e suporte.

À colaboração das seguintes pessoas, cujo apoio foi de grande importância para que esta tese fosse realizada: Cristiane Marçal, Eliana Silva, Fernando Bustamante, Karen Ohara, Moacyr Bustamante, Patrícia Arima, Roberta Viscardi, Willian Carvalho e William Silva.

A todos os meus amigos e a todos os professores que já tive.

Ao meu companheiro José Mario Mergel Manechini, pessoa que leu esse trabalho provavelmente mais vezes do que eu e me ajudou de diversas maneiras. Por todo suporte, revisões, incentivo, paciência, conversas, companhia sempre. Por não me deixar desistir centenas de vezes. Por tudo.

“[...] despite the traditional American philosophy of individualism, the complicated and delicate machinery of our industrialized society depends for its successful operation upon the establishment of a social order which concerns itself primarily with the needs and aspirations of the great masses of the population. In such a world, the people must eventually rule.”

(Elmer Rice)

RESUMO

MALOSSO, Maira Gonçalves. **O papel do épico na dramaturgia de Elmer Rice**: uma análise de *Street Scene*. 2022. 92 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Partindo da análise da forma e da matéria representada na peça *Street Scene*, de 1928, esta tese procura compreender o papel do épico na dramaturgia de Elmer Rice [1892-1967]. Em seus trabalhos o autor constantemente trata de questões de cunho social e apresenta com frequência uma forte crítica ao sistema capitalista, características situadas no âmbito do épico, mas muitas de suas peças foram encenadas no grande circuito de teatro profissional da *Broadway*, onde o drama era predominante, e ele nunca descartou por completo a forma dramática em suas criações dramáticas.

A análise aqui realizada de *Street Scene* nos permite identificar que, de fato, o texto não se caracteriza como um trabalho dramático *stricto sensu*, e que ele apresenta aspectos fortemente épicos ligados à representação de questões sociais e econômicas, às condições de vida e de sobrevivência da classe trabalhadora e à crítica do sistema capitalista no contexto dos Estados Unidos da América.

O estudo dos recursos tanto épicos como dramáticos no texto dessa peça nos levou à hipótese de que aí teríamos, na verdade, uma das marcas principais da dramaturgia de Rice: o uso de estruturas formais do âmbito do drama coexistindo com a função épica associada à representação crítica das grandes questões da classe trabalhadora e da sociedade estadunidense à sua volta.

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

ABSTRACT

Starting from the analysis of the form and content represented in the play *Street Scene*, written in 1928, this thesis aims at understanding the role of the epic in the dramaturgy of Elmer Rice [1892-1967]. In his works, the author constantly deals with issues of a social nature and often presents a strong criticism of the capitalist system, characteristics situated within the scope of the epic, but many of his plays were staged in the great professional theater circuit on Broadway, where drama was predominant, and he never completely discarded the dramatic form in his dramaturgical creations.

This analysis of *Street Scene* allows us to identify that, in fact, the text is not characterized as a dramatic work in the strict sense, and that it presents strong epic aspects linked to the representation of social and economic issues, to the conditions of life and survival of the working class and the criticism of the capitalist system in the context of the United States of America.

The study of both epic and dramatic resources in the text of this play led us to the hypothesis that this would be, in fact, one of the main features of Rice's dramaturgy: the use of formal structures within the scope of drama coexisting with the epic function associated with the critical representation of the great issues of the working class and the American society.

Keywords: Elmer Rice; epic theatre; drama; The United States of America; Broadway.

SUMÁRIO

Capítulo I

- 1) Elmer Rice: uma introdução ao autor e sua obra.....10
- 2) Apresentação e comentário sobre *Street Scene* e contextualização do trabalho dramaturgico do autor no movimento teatral contemporâneo à peça analisada.....20

Capítulo II - Análise de *Street Scene*.....24

Capítulo III – Considerações finais.....59

Anexo A - Lista de contêineres consultados no Harry Ransom Center.....65

Anexo B – Fotos do Harry Ransom Center e alguns materiais consultados.....68

Anexo C – *Street Scene – A Theme for a Play*.....74

Anexo D – *Speech at Pulitzer Prize Dinner*.....77

Anexo E – *Project for a People’s Art Theatre*.....79

Referências.....87

Capítulo I

1. Elmer Rice: uma introdução ao autor e sua obra

É importante iniciarmos esse trabalho com uma breve introdução ao autor e sua obra, uma vez que ele é bem pouco conhecido no Brasil, e também pouco estudado em seu país de origem, os Estados Unidos da América. Apesar de a bibliografia sobre sua vida e obra ser bastante limitada, de difícil acesso no Brasil e majoritariamente fora de catálogo, existem alguns livros que podem ser considerados essenciais para a pesquisa sobre o trabalho desse autor e sua extensa produção. Um desses livros é a autobiografia do autor, *Minority Report: An Autobiography*. Nesse longo livro, publicado em 1963, já próximo do fim de sua vida, e que possui quase quinhentas páginas, Elmer Leopold Reizenstein percorre toda sua vida, desde o início. Ele apresenta as origens de sua família, faz um panorama de sua carreira, fala de viagens que fez e pessoas que conheceu, comenta sobre a produção artística de seu tempo e de suas peças, entre outras coisas. Obra fundamental para o estudo do autor, ela permite que o leitor conheça um pouco mais sobre sua obra e o contexto na qual ela foi produzida.

Nascido em 28 de setembro de 1892, sua família tinha origem judaica e era proveniente da Alemanha. Rice afirma, em sua autobiografia, que pouco sabia sobre seus bisavós além desse dado geográfico e, que para ele, a família teve início com os avós, que emigraram para os Estados Unidos no meio do século dezenove. O autor afirma que o pai de seu pai foi o único avô que conheceu bem, que ele chegou a ser aprendiz de alfaiate, mas que em 1848, com revoluções ocorrendo por toda Europa, ele se juntou aos rebeldes. Sobre esse ponto, Elmer Rice chega a fazer o seguinte comentário: “*I have sometimes wondered whether my own lifelong rebelliousness is due to hereditary influences.*”¹ Esse comentário sobre uma suposta rebeldia constante na vida do autor, vai ao encontro de sua preocupação contínua em colocar questões sociais no centro de sua obra. Com o colapso da revolução, o avô de Rice foi preso e a ele foram oferecidas duas opções: ir para a cadeia ou migrar para os Estados Unidos e assim ele o fez, chegando em 1850 em Nova Iorque, praticamente sem dinheiro.

¹ RICE, E. *Minority Report*. New York: Simon and Schuster, 1963, p. 10. [“Eu algumas vezes me perguntei se minha rebeldia ao longo da vida é por causa de influências hereditárias.”]. (tradução nossa)

Seus pais eram primos em algum grau desconhecido para Rice, casaram-se em 1891 e, no ano seguinte, Elmer Rice nasce na *East Ninetieth Street*, número 27, entre as avenidas *Park* e *Lexington*, em Nova Iorque.

Rice ingressou na escola aos sete anos, e, de acordo com ele, ir para escola era um problema, uma vez que sua mãe acreditava que ele tinha uma natureza delicada e a escola perto de onde ele morava era composta por crianças filhas de imigrantes irlandeses e italianos, consideradas, por ela, brutas. O autor, então, entrou para uma escola em outra vizinhança, dita mais refinada. Já sabendo ler, Rice começou a frequentar o segundo ano. Brincando nas ruas, ele era constantemente zombado por falta de habilidades atléticas e pelos cabelos ruivos, motivo pelo qual era chamado de diversos apelidos como “*Red*” (“Vermelho”), “*Bricktop*” (“Tijolo”) e “*Carrots*” (“Cenouras”). Ainda sobre sua infância, ele aponta que seu avô costumava levá-lo ao *German Theatre*, em *Irving Place*, gerenciado pelo ator alemão Rudolf Christians, no qual havia encenações de contos de Andersen. O teatro, aliás, era um dos únicos pontos relacionados à arte pelo qual a maioria de sua família se interessava e tal fato teria despertado seu apetite por eventos culturais. Rice afirma:

In the theatre my family, except my father, took a greater interest. Before her marriage my mother had enjoyed theatregoing. She often spoke of Edwin Booth, Lawrence Barrett and other great actors she had seen. Uncle Will occasionally took me to see a play; so did my visiting Baltimore relatives, and now and then Grandpa. I suppose I went five or six times a year – exciting events! On my own, I went sometimes to vaudeville shows, though I could hardly afford it. [...] My widely spaced visit to the theatre whetted my appetite for cultural fare.²

O jovem Elmer Rice, além de manter seu hábito de idas ao teatro nos anos que se seguiram, também desenvolveu um grande apreço por livros e leitura, iniciando com obras em alemão, idioma no qual era fluente, e passando para suplementos cômicos do jornal *New York Herald*, e chegando em obras de Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Victor Hugo, Mark Twain, entre outros. Entre suas obras favoritas da época, que foram

² Ibidem, p. 59 [“Minha família, com exceção de meu pai, se interessava muito pelo teatro. Antes de seu casamento, minha mãe gostava de ir ao teatro. Ela geralmente falava de Edwin Booth, Lawrence Barrett e outros grandes atores que tinha visto. Tio Will, de vez em quando, me levava para ver uma peça; assim como meus parentes de Baltimore quando visitavam, e, às vezes, meu avô. Eu creio que ia cinco ou seis vezes ao ano – eventos empolgantes! Sozinho, às vezes eu ia para shows de *vaudeville*, apesar de eu mal conseguir pagar. [...] Minhas visitas espaçadas ao teatro estimularam meu apetite por eventos culturais.”]. (tradução nossa)

relidas algumas vezes, Rice enumera “*the d’Artagnan series, Les Misérables, The Wandering Jew, Ben-Hur, Quo Vadis, David Copperfield, the Leatherstocking Tales.*”³

Após ter que interromper os estudos básicos antes de finalizá-los, passa a trabalhar. Consegue, através de uma série de exames, o diploma de Ensino Médio e, aos 18 anos, entra para a *New York Law School*, na qual se forma em 1912, *cum laude*, e começa a se preparar para os exames para poder ser considerado advogado. Durante esse período ele trabalha em uma firma jurídica, mas conforme o próprio autor afirma, nem o estudo de Direito ou seu emprego o satisfaziam emocionalmente, espiritualmente ou intelectualmente, eles apenas o mantinham ocupado. Ele faz uma interessante observação sobre a insatisfação que a maioria das pessoas encontra em seus empregos:

It became apparent to me that most people found no satisfaction in their daily occupation, not only because they were economically exploited, but because they took no pride or joy in their work. My own working conditions, though far from unendurable, were sufficiently irksome to produce a critical, even revolutionary, attitude toward the economics, politics, morals and ethics of the existing social order. The concept of freedom began to take shape; eventually it dominated my thought and action.

*My rebelliousness made me particularly responsive to books that exposed the social structure’s weaknesses and evils, or the hypocrisy, slavishness and sterility of human behavior. [...] Many writers, past and present, influenced my thinking, but it was Bernard Shaw who far exceeded all the others.*⁴

Como é possível observar nessa passagem, desde muito jovem Elmer Rice já refletia sobre as condições da classe trabalhadora e sobre a ordem social vigente e aponta o escritor irlandês George Bernard Shaw como grande influenciador de seu pensamento crítico. Shaw, além de escritor e dramaturgo, era membro da Sociedade Fabiana. Fundada em 1884, seus membros acreditavam que o capitalismo teria criado uma sociedade desigual e injusta, mas se opunham às ações revolucionárias e ao uso de violência para sanar essas desigualdades, acreditando em um processo gradual fundamentado em debates das questões em pauta, ou seja, tinha um caráter reformista. Através dessa

³ Ibidem, p. 61 [“a coleção Dartagnan, Os Miseráveis, O Judeu Errante, Ben-Hur, David Copperfield, a série de livros *the Leatherstocking Tales* (sem tradução encontrada)”]. (tradução nossa)

⁴ Ibidem, p. 85 [“Ficou aparente para mim que a maioria das pessoas não tinha satisfação em seus trabalhos, não apenas porque elas eram economicamente exploradas, mas porque elas não se orgulhavam ou gostavam do seu emprego. Minhas próprias condições de trabalho, apesar de estarem longe de serem insuportáveis, eram suficientemente cansativas para produzir uma atitude crítica, até mesmo revolucionária, com relação à economia, política, moral e ética da ordem social existente. O conceito de liberdade começou a se moldar e, por fim, dominou meu pensamento e ação. Minha rebeldia me fez responsivo a livros que expunham as fraquezas e os males da estrutura social, ou a hipocrisia, banalidade e esterilidade dos comportamentos humanos [...] Muitos escritores, do passado e presente, influenciaram meu pensamento, mas foi Bernard Shaw quem o fez mais.”] (tradução nossa)

sociedade socialista, Shaw publicou um panfleto intitulado *What Socialism Is* (O que é o Socialismo) e nele ele expõe sua visão sobre desigualdade, propriedade privada, trabalho e afins. É importante apontar que as obras de Shaw influenciaram outros importantes dramaturgos estadunidenses como, por exemplo, Eugene O’Neill, que chegou a afirmar que uma das suas obras de formação é *A Quintessência do Ibsenismo*, escrita por Shaw em 1891. S. N. Behrman também escreveu sobre Shaw e admitiu ter sido influenciado por ele em sua maneira de criar peças.

Rice descreve sua “descoberta”, identificação com a obra de Shaw e busca por outros trabalhos do autor de maneira extremamente empolgada, até mesmo exagerada, e afirma que esse foi o evento mais revolucionário que aconteceu intelectualmente em sua vida. Ele diz:

One day, in rummaging the drama shelf..., I came across two volumes called Plays, Pleasant and Unpleasant... The effect was cataclysmic. Doors and windows opened, bells rang, lights went on and horizons widened. It was the most revolutionary event to happen in my life, in an intellectual sense. I immediately went after everything I could lay my hands upon which Shaw had written. I read his Novels of My Nonage, the Fabian Tracts, The Quintessence of Ibsenism... and those two wonderful volumes of Dramatic Opinions and Essays, from which I learned more about the theatre than from all the treatises I have read, before and since.

[...]

All this was before World War I, and I can say without exaggeration that the total effect completely altered my life, my way of thinking, my mode of life – everything. For one thing, I became a socialist.⁵

Além de Bernard Shaw, Elmer Rice aponta ainda outros autores que o impressionaram bastante e que, mesmo inconscientemente, acabaram por influenciar suas técnicas para escrever peças. Ele destaca Henrik Ibsen, cujas peças ele leu e estudou todas, e outros autores que escreveram peças-problemas, definidas por Rice como “(...) *criticisms of society as a whole or individuals who found themselves in conflict with social*

⁵ Ibidem, p. 86 [“Um dia, vasculhando a prateleira de drama... Eu me deparei com dois volumes chamados *Peças, Agradáveis e Desagradáveis*... o efeito foi cataclísmico. Portas e janelas se abriram, sinos tocaram, luzes se acenderam e um horizonte se abriu. Foi o evento mais revolucionário que aconteceu na minha vida, no sentido intelectual. Eu imediatamente fui atrás de tudo no que eu pude colocar as mãos e que haviam sido escritos por Shaw. Eu li seu *Romances da Minha Imaturidade*, os *Tratados Fabianos*, *A Quintessência do Ibsenismo*... e aqueles dois maravilhosos volumes *Opiniões Dramáticas e Ensaios*, nos quais eu aprendi mais sobre teatro do que em qualquer outro tratado que eu li antes e depois. [...] Tudo isso foi antes da Primeira Guerra Mundial, e eu posso dizer sem exagero que o efeito total mudou completamente a minha vida, minha maneira de pensar, meu modo de vida – tudo. Por exemplo, eu me tornei um socialista.”]. (tradução nossa – os nomes das obras de Shaw, quando não encontradas tradução para o Português, também foram traduzidas para melhor entendimento).

institutions”⁶. Entre os autores citados podemos destacar John Galsworthy, August Strindberg e Gerhart Hauptmann. Anton Chekhov também é mencionado, mas o autor comenta que este só foi descoberto em um momento posterior de sua vida.

Apesar de ter estudado Direito, Elmer Rice fez cursos de extensão em literatura e sociologia na Columbia University e se via cada vez mais interessado em escrever. Em 1913, junto com seu amigo Frank Harris, escreveu suas duas primeiras peças que, como aponta, para ele precisavam ser peças-problemas. A primeira, *A Defection from Grace*, tem como tema algo ainda bastante relevante nos dias de hoje, o conflito entre a vida doméstica e a vida profissional das mulheres. Com essa obra, os autores participaram de um concurso do *Century Theatre Club* e ganharam o segundo lugar. A segunda peça escrita pela dupla, *The Seventh Commandment*, também é, segundo o autor, uma peça feminista e critica os diferentes e desiguais parâmetros morais para homens e para mulheres na sociedade. Nesse mesmo ano, Rice fez sua primeira peça solo, *The Passing of Chow-Chow*, que acabou sendo produzida apenas não profissionalmente e publicada apenas em 1925. Em dezembro de 1913, Rice finalizou seu processo de se tornar advogado, mas, pouco depois, decidiu pedir demissão da firma de advocacia onde trabalhava para, possivelmente, tentar se tornar um escritor.

Em 1914, Rice escreve aquela que seria sua porta de entrada para a *Broadway*, a peça *On Trial*. Descrita por Frank Durham⁷ como uma “*courtroom melodrama*” (melodrama de tribunal), a peça utiliza a técnica de *flashback*, até então não utilizada no teatro dos Estados Unidos para representar os acontecimentos de um julgamento. Segundo Iná Camargo Costa, essa peça já quebra com a forma dramática em seu próprio título:

O palco americano (Broadway) assiste e mantém em cartaz por quase toda a temporada (mais de 300 apresentações) uma peça do jovem estreador Elmer Rice que, desde o título *On Trial*, é uma ruptura radical com as convenções dramáticas (como se sabe, num julgamento, salvo pelo veredicto, o que interessa são os acontecimentos do passado e não os do futuro imediato, essenciais à própria viabilidade da forma dramática) e um nítido avanço formal em relação às peças digressivas de Ibsen.⁸

⁶ Ibidem. [“críticas à sociedade como um todo ou indivíduos que se encontram em conflito com as instituições sociais.”] (tradução nossa)

⁷ DURHAM, F. *Elmer Rice*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1970, p. 19.

⁸ COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho: Ensaios Sobre o Teatro Americano Moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 63.

A peça estreia no *Candler Theatre* em 19 de agosto, data em que o presidente dos Estados Unidos Woodrow Wilson fez a declaração de neutralidade do seu país com relação à Primeira Guerra Mundial, que estava no início, e contabilizou um total de 365 apresentações até o final da temporada. O sucesso foi absoluto logo na noite de estreia e Rice, que até então ainda usava o sobrenome o “Reizenstein”, enumera algumas críticas que recebeu sobre a peça:

Almost without exception, their praise of the play was unrestrained: “A play which upsets all rules and precedent and is cheered by first-night audience”; ““On Trial,” by an unknown, strong and gripping play”; “All that is melodramatic in the criminal courts is in this new play”; “The dramatic sensation of the season”; “A sensational success at the Candler”; “The first ‘retroactive’ melodrama inspires an excited audience to arise in its seats and cheer the author”; “A remarkable example of dramatic construction”; “Has novelty, thrills and suspense”; “Thrills from start to finish; unique in stage effects.”⁹

Na noite de sua estreia, foram oferecidos trinta mil dólares a Rice, até então um autor desconhecido, pelos direitos de sua obra. Ao mesmo tempo pego de surpresa e apostando em um possível sucesso, o jovem recusou a proposta e acabou fazendo mais de cem mil dólares com a peça. Esse é o bem-sucedido início de sua carreira como escritor.

Elmer Rice ganhou o Prêmio Pulitzer de Teatro em 1929. Sua carreira foi longa, durando cerca de 50 anos e uma breve análise de sua produção literária mostra que ela foi bastante fértil e variada. Além de dezenas de peças de teatro, Elmer Rice também escreveu outros gêneros de obras como contos, romances, roteiros para filmes e uma autobiografia. Se observarmos apenas sua obra teatral, podemos afirmar, ainda, que a forma de suas peças também varia bastante. *Judgment Day* (1934) é um melodrama em três atos, enquanto que *We, the People* (1933) quebra com a forma dramática convencional e pode ser considerada épica. Mas, apesar da variedade de gêneros e de forma, é importante apontar que questões de cunho social e uma forte crítica ao sistema capitalista estão sempre presentes em suas obras. Esse seu posicionamento lhe rendeu, além de críticas negativas ao seu trabalho, outros tipos de pressões como, por exemplo,

⁹ RICE, E. *Minority Report*. New York: Simon and Schuster, 1963, p. 118. [“Quase sem exceção, o elogio à peça foi irrestrito: ‘Uma peça que contraria todas as regras e precedente e é aplaudida pelo público da estreia’; ““*On Trial*”, escrita por um desconhecido, peça forte e cativante’; ‘Tudo que é melodramático nas cortes criminais está nessa nova peça’; ‘O drama sensação da temporada’; ‘Um sucesso sensacional no *Candler*’; ‘O primeiro melodrama “retroativo” inspira um público animado a se levantar de seus acentos e a aplaudir o autor’; ‘Um exemplo marcante de construção dramática’; ‘Tem novidade, emoções e suspense’; ‘Emoções do começo ao fim; único em efeitos de palco’”]. (tradução nossa)

ter seu nome mencionado como um radical em *The Red Network: A Who's Who and Handbook of Radicalism for Patriots*¹⁰.

De acordo com a obra *Elmer Rice: A Research and Production Sourcebook*¹¹, de Michael Vanden Heuvel, as peças escritas por Rice, incluindo aquelas não produzidas ou não publicadas são as seguintes:

On Trial (1914)
 The Iron Cross (1915)
 The House in Blind Alley (1916)
 Home of the Free (1917)
 A Diadem of Snow (1918)
 Help! Help! (1919)
 Wake Up, Jonathan (1921)
 It Is the Law (1922)
 The Adding Machine (1923)
 Black Sheep (1923)
 Close Harmony (1924)
 The Subway (1924)
 The Gay White Way (1925)
 The Passing of Chow-Chow (1925)
 The Sidewalks of New York (1925)
 Cock Robin (1928)
 Street Scene (1929)
 See Naples and Die (1929)
 The Left Bank (1931)
 Counsellor-at-Law (1931)
 We, the People (1933)
 Judgment Day (1934)
 Between Two Worlds (1934)
 Not for Children (1935)
 American Landscape (1938)
 Two on an Island (1940)
 Flight to the West (1940)

¹⁰ Cf. DILLING, E. K. *The Red Network: A Who's Who and Handbook of Radicalism for Patriots*. New York: Arno Press Inc., 1977.

¹¹ HEUVEL, M. V. *Elmer Rice: A Research and Production Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1996, pp. v-vi. É importante apontar que essa lista não é completa com todas as peças de Rice, deixando de fora, por exemplo, suas primeiras obras *A Defection from Grace* e *The Seventh Commandment*, já mencionadas nesse trabalho.

A New Life (1943)
 Dream Girl (1945)
 Street Scene (musical) (1947)
 The Grand Tour (1951)
 Love Among the Ruins (1951)
 The Winner (1954)
 Cue for Passion (1958)
 Court of Last Resort (1965)

Nenhuma dessas peças de Rice chegou a ser publicada no Brasil, nem na época em que foram escritas e nem posteriormente. A peça *The Adding Machine*, de 1923, foi traduzida como *A Máquina de Somar*, e é sua única peça montada no Brasil já no final dos anos 90. Essa peça, composta por sete cenas (ou oito, se considerada a versão do manuscrito original) é de extrema importância por ser um dos marcos do expressionismo estadunidense. Ela conta a história do anti-herói Sr. Zero, um trabalhador consumista, preconceituoso, intolerante e sem consciência de classe, que vive um falso “sonho americano”, mas que acaba sendo substituído em seu trabalho por uma máquina de somar e assassina seu chefe. A peça explora sua vida doméstica, seu trabalho, seu crime, seu julgamento e até mesmo o seu pós-vida, mostrando que, mesmo em uma nova realidade, Zero em nada muda e se torna novamente subordinado a uma máquina, ao sistema em que está inserido. Vemos nessa peça a maioria das personagens que são nomeadas por números, diálogos que são, em sua realidade, monólogos, e o uso do humor e situações absurdas como, por exemplo, o momento em que Zero aguarda para ser executado e é apresentado a visitantes como se fosse um animal perigoso em um zoológico. Anthony Palmieri destaca que, apesar de inovar na técnica e forma, a peça trata de temas que já eram uma constante, até então, na obra de Rice, a crítica à sociedade. Palmieri destaca:

Although in form and technique The Adding Machine amounts to a radical departure for Rice, we find him in its philosophical and sociological themes, holding to values he was committed to much earlier in his career. He may name his central characters Mr. and Mrs. Zero, he may tell us that their social group consists of Mr. and Mrs. One, and Mr. and Mrs. Two and so on; he may call for a setting where the walls are covered with, not ordinary wallpaper but columns of figures such as run through the impoverished brain of his bookkeeper protagonist; still, insofar as Rice diagnoses the sickness of modern America, he is the physician we have met before.¹²

¹² PALMIERI, A. F. R. Elmer Rice – A Playwright’s Vision of America. Cranbury: Associated University Presses, 1980, pp. 60-61. [“Apesar de que em termos de forma e técnica *A Máquina de Somar* configura uma partida radical para Rice, nós o encontramos dentro de seus temas filosóficos e sociológicos, se

Iná Camargo Costa dedicou um pequeno capítulo de seu livro *Panorama do Rio Vermelho* a Rice. Ela relata um fato interessante ocorrido em 1999. Quando o grupo teatral *Ocamorana* começou a montar *The Adding Machine*, primeira encenação de Rice no Brasil, a companhia consultou a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) sobre direitos autorais, *copyright* e registro e a entidade nem tinha conhecimento de que o autor havia falecido. Ela afirma:

Para espanto geral, descobriu-se que a SBAT nem sequer sabia tratar-se de autor morto (1967) e por meses mostrou-se incapaz de dar qualquer informação a respeito da situação dos direitos autorais do dramaturgo. Desconhecemos situação mais reveladora de falta de referências sobre um autor teatral entre nós.¹³

Ainda sobre o autor, ela destaca uma certa indisposição nos Estados Unidos em relação à obra de Rice e relaciona esse fato com o teor político de seu trabalho:

Um levantamento inicial sobre a fortuna crítica do dramaturgo em seu próprio país acabou revelando no mínimo uma certa indisposição mais ou menos generalizada em relação a suas peças. Esquemmatizando bastante: do lado mais conservador, fica bem claro o mal-estar diante da constatação de suas simpatias de tipo esquerdista e, à esquerda, nota-se uma espécie de cobrança de posições mais firmes, ou programáticas; ou então se critica o didatismo excessivo em peças como *Judgement Day*, denúncia ligeiramente alegórica dos procedimentos jurídicos nazistas no julgamento dos comunistas acusados do incêndio do Reichstag. Tal situação se manteve nos Estados Unidos até pelo menos os anos setenta, começando a alterar-se desde então. Mas não a ponto de levar um dos maiores estudiosos da cultura de esquerda americana, Michael Denning, a dedicar-lhe mais do que três linhas em seu livro. Talvez se possa explicar com isso o porquê de no Brasil nem a direita e nem a esquerda terem se interessado por Elmer Rice.¹⁴

Em seu livro *The Cultural Front*, importante obra que estuda a produção cultural estadunidense do século vinte, Michael Denning, como Costa aponta, menciona Rice muito brevemente. Na verdade, ele é apenas citado, por último, quando Denning menciona a estreia do musical *Street Scene*; a peça original e todo o restante da obra de

mantendo fiel a valores com os quais ele estava comprometido muito antes em sua carreira. Ele pode nomear os seus personagens centrais de Senhor e Senhora Zero, ele pode nos dizer que seu grupo social consiste em Senhor e Senhora Um, Senhor e Senhora Dois e assim por diante; ele pode solicitar um espaço onde as paredes são cobertas não por papel de parede comum, mas por colunas de números como configuram no empobrecido cérebro de seu protagonista contador, ainda assim, na medida que Rice diagnostica a doença da América moderna, ele é o médico que conhecemos antes.”]. (tradução nossa)

¹³ COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho: Ensaio Sobre o Teatro Americano Moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 62.

¹⁴ Ibidem. Nesse trecho a autora apresenta uma nota sobre a obra de Michael Denning: Cf. DENNING, Michael. *The Cultural Front*. London: Verso, 1996. Ela ainda comenta: “À página 319 Elmer Rice é referido apenas de passagem, a propósito da ópera *Street Scene*, sem ao menos receber o crédito da versão declamada original.”

Elmer Rice são completamente deixados de fora: “*A month later, both the tenement opera Street Scene, by the team Kurt Weill, Langston Hughes, and Elmer Rice, and the pioneering book musical Finian’s Rainbow, by Yip Harburg and Burton Lane, opened.*”¹⁵

Apesar de ser tão pouco conhecido no país, em 1960, Rice chegou a visitar o Brasil, conhecendo Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, que se encontrava em construção. Em *Minority Report*, o autor afirma que o congresso internacional dos *P.E.N. Clubs* (Clube de Poetas, Ensaístas e Romancistas), que ocorreria no Rio de Janeiro, foi uma desculpa para ele adiar a escrita de sua autobiografia e fazer uma viagem à América do Sul. Entre suas observações sobre o Brasil, ele menciona a fantasmagoria da indústria em ebulição em São Paulo, seu tráfego confuso e chama Brasília de “nova capital sintética” situada no meio do nada e que lembrava projetos de moradia de Nova Iorque:

*The following year the P.E.N. congress in Rio de Janeiro provided an excellent excuse for putting off the writing of this book, as well as an opportunity for a tour of South America. The Rio meetings were followed by visits to São Paulo, a phantasmagoria of seething industry, soaring skyscrapers and tangled traffic, and to Brasília, Brazil’s new synthetic capital, which lies five hundred miles from the seaboard, in a trackless wilderness. I found Brasília grandiose in concept, but crassly materialistic in execution. The general impression was one of a monotonous angularity: symmetrical towers that, except for the greater use of glass, reminded one of a New York housing project. We were luncheon guests of President Juscelino Kubitschek. In the absence of Alberto Moravia, president of P.E.N., I was called upon to make the usual bread-and-butter speech to our hosts. I could not bring myself to express admiration of Brasília, so I merely said that I hoped the Brazilian people would match this ambitious work of construction with the creation of Works of the imagination and the spirit. Kubitschek, well pleased, leaned across the table and grasped my hand.*¹⁶

Elmer Rice foi encenado pela primeira vez no Brasil em 1999, mais de 30 anos após sua morte. *A Máquina de Somar*, traduzida por Iná Camargo Costa e Márcio Boaro,

¹⁵ DENNING, M. *The Cultural Front*. London: Verso, 1997, p. 319. [“Um mês depois, a *tenement opera, Street Scene*, do time de Kurt Weill, Langston Hughes, e Elmer Rice, e o livro musical pioneiro *Finian’s Rainbow*, de Yip Harburg e Burton Lane, estrearam.”] (tradução nossa)

¹⁶ RICE, E. *Minority Report*. New York: Simon and Schuster, 1963, p. 459. [“No ano seguinte o congresso P.E.N. no Rio de Janeiro forneceu uma desculpa excelente para adiar a escrita desse livro, assim como uma oportunidade para uma viagem à América do Sul. As reuniões do Rio foram seguidas de visitas à São Paulo, uma fantasmagoria de indústrias em ebulição, altos arranha-céus e um tráfego confuso, e à Brasília, a nova capital sintética do Brasil, situada a quinhentas milhas do litoral, no meio do nada. Eu achei Brasília grandiosa em conceito, mas grosseiramente materialista em execução. A impressão geral era de uma angularidade monótona: torres simétricas que, exceto pelo grande uso de vidro, lembrava um projeto de habitação de Nova Iorque. Éramos convidados do Presidente Juscelino Kubitschek para o almoço. Na ausência de Alberto Moravia, presidente do P.E.N., eu fui chamado para fazer o usual discurso para nossos anfitriões. Eu não consegui expressar admiração por Brasília, então eu simplesmente disse que eu esperava que os Brasileiros fizessem jus a esse ambicioso trabalho de construção com a criação de trabalhos da imaginação e do espírito. Kubitschek, muito satisfeito, inclinou-se sobre a mesa e segurou minha mão.”]. (tradução nossa)

foi dirigida por Alexandre Mate. Apesar de nenhuma de suas peças ter sido publicada no país, seu livro *Teatro Vivo (The Living Theatre* – fruto de um curso ministrado pelo autor na *Graduate School of Arts and Science* da Universidade de Nova Iorque) escrito em 1959 foi publicado no Brasil em 1962. A pesquisa sobre a obra de Rice no Brasil também é extremamente escassa: em 2004, Regina Garkauskas Umaras defendeu a dissertação de mestrado *Elmer Rice e Nelson Rodrigues: uma visão expressionista*. Em 2008 iniciamos o trabalho de pesquisa sobre Elmer Rice que resultou na dissertação de mestrado *Análise da forma épica na peça We, the People de Elmer Rice*, defendida em 2012. O presente projeto busca continuar e aprofundar esse estudo da obra de Rice, que ainda é bastante escasso.

2. Apresentação e comentário sobre *Street Scene* e contextualização do trabalho dramático do autor no movimento teatral contemporâneo à peça analisada

A peça *Street Scene*, de Elmer Rice, finalizada no início de 1928, começou a ser encenada em 10 de janeiro de 1929 no *Playhouse Theatre*, foi dirigida pelo próprio Rice e teve uma longa temporada que contabilizou um total de 601 apresentações. Ainda no ano de 1929, a peça ganhou o prêmio Pulitzer (*Pulitzer Prize for Drama*) e, em 1931, Rice adaptou o roteiro para o cinema. O filme *Street Scene* (no Brasil, “No Turbilhão da Metrópole”) foi produzido por Samuel Goldwyn e dirigido por King Vidor. Em 1946, a peça também foi transformada em musical da *Broadway (American opera)* por Kurt Weill, com letras de Langston Hughes.

Street Scene foi escrita no início de 1928, mas sua origem aponta para 1925, quando Rice escreveu *The Sidewalks of New York*, que seria uma obra sem diálogos, um tipo de experimento técnico que apresentava algumas situações que ilustrariam um microcosmo da vida na cidade de Nova Iorque. Após ter a montagem de seu texto recusada pelo *Theatre Guild*, o autor só voltou a trabalhar com esse material em 1927, após voltar da Europa – fato que, segundo Rice, fez com que ele visse Nova Iorque com uma perspectiva europeia, que iluminava suas memórias de infância e que fez com que ele tivesse um “impulso irresistível” de dar a ela uma forma dramática¹⁷. Essa obra se

¹⁷ Ibidem, p. 236.

insere no período entreguerras e pouco antes da Quebra da Bolsa de 1929, evento que assolaria o país de maneira devastadora com uma terrível crise econômica. É importante lembrarmos que Rice responsabiliza a participação dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial por uma mudança cultural de seu país:

Deu-se então outro e ainda mais forte golpe na autocomplacência dos americanos. O velho conceito do país otimista e pacífico, preocupando-se apenas com seus próprios negócios e cultivando seu próprio jardim, numa terra vasta e rica, bem protegida pela dupla barreira de dois oceanos, foi por terra.¹⁸

Tendo esse contexto em mente, podemos ressaltar que os personagens de *Street Scene* são da classe média baixa, em sua maioria membros da classe trabalhadora, com diferentes origens, crenças, ideologias. Esse é o fragmento de Nova Iorque selecionado por Rice para representar a cidade.

Em termos de estrutura, *Street Scene* é apresentada em chave predominantemente dramática. De acordo com Peter Szondi¹⁹, o drama moderno surgiu no Renascimento. Após a Idade Média, o homem voltava a focar em si, portanto ele parte apenas de relações intersubjetivas (e seu meio linguístico é o diálogo). Qualquer elemento externo a essas relações não seria representado. O drama é absoluto, ou seja, representa apenas a si mesmo (não se remete a citações ou variações); sua época é o presente; ele não é uma alocução dirigida ao público; na relação ator-papel vemos o homem dramático (ator e personagem unidos); e é necessário haver unidade de espaço e de tempo. *Street Scene* é uma peça de 3 atos e apresenta unidade de tempo e espaço – o cenário é um prédio desgastado, uma espécie de cortiço no qual várias famílias habitam. Já o tempo da peça acontece entre uma manhã e a tarde do dia seguinte, ou seja, toda a ação ocorre dentro de um período de 24 horas. No centro da peça vemos a família Maurant: Anna Maurant, seu marido dominador Frank Maurant e os filhos do casal Rose e Willie. O fio condutor da peça poderia ser resumido de maneira simplista como a descoberta por Frank do adultério cometido por sua esposa, fato que o leva a assassiná-la. Ao longo de toda a peça, entretanto, vemos uma enorme gama de personagens (há mais de quarenta personagens) e é possível notar que apesar da chave dramática na forma, a matéria da peça é épica. Através dos diálogos entre os vizinhos, passamos a conhecer a vida dos moradores – há

¹⁸ Idem. *Teatro Vivo*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962. p. 152

¹⁹ SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 1a. reimp., 2003. pp. 29-34.

muito pouca ação na peça. Os personagens, como apontamos, são majoritariamente oriundos da classe média baixa, muitos são imigrantes, moram em um ambiente degradado, barulhento. Entre os moradores há Laura Hildebrand, que não tem dinheiro para se manter, e que acaba sendo despejada de sua moradia. Já Harry Easter é gerente no local onde Rose trabalha e usa de sua posição social para tentar convencer a garota a ter um relacionamento com ele. Dos muitos trabalhadores em cena podemos apontar, por exemplo, Filippo Fiorentino, professor de música; Carl Olsen, zelador do prédio; Vincent Jones, motorista de táxi; o policial, o motorista da ambulância, as enfermeiras - muitos sem nome, sendo apresentados apenas pela sua profissão. Gustav Freytag publica em 1863 um manual no qual aponta as diferenças entre o épico e o dramático. Iná Camargo Costa afirma que para ele,

os pobres estão na esfera do épico. É por isso que trabalhadores, multidão, greve, guerra, revolução, tudo o que não puder ser apresentado de maneira dialogada é épico e portanto deve ser evitado nos dramas (ou no teatro, como diziam).²⁰

Dessa maneira, podemos afirmar que os personagens de *Street Scene* são da esfera do épico, e não do drama. Anatol Rosenfeld afirma que Bertolt Brecht começou a falar de “teatro épico” em 1926. Nessa obra, o autor indica que são duas principais as razões para esse tipo de teatro:

(...) primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita”, - mas também as determinantes sociais dessas relações. (...) A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora.²¹

O estudo de *Street Scene* possibilita a continuação da pesquisa iniciada no mestrado a respeito da dramaturgia de Elmer Rice. Ao longo do mestrado, analisamos a peça *We, the People*. Uma de nossas conclusões foi que esse estudo evidenciou:

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

²⁰ COSTA, I. C. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 63.

²¹ ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1965. pp. 147-148.

O trabalho de Rice como dramaturgo tinha uma proximidade histórica muito grande não só com esse teatro de esquerda como com o trabalho de autores como Shaw (...). Contemporâneo de O'Neill, Michael Gold e de Maxwell Anderson, entre outros, Rice teve importância fundamental na constituição de um drama americano moderno e lidou na prática com as questões materiais envolvidas na criação da *Playwright's Company*, da qual, junto com Maxwell Anderson, Robert Sherwood, Sidney Howard e S. N. Behrman, foi co-fundador em 1937.²²

Considerando a importância desse autor para o teatro estadunidense e reafirmando sua constante sensibilidade histórica, a análise de *Street Scene* (1929) permite um melhor entendimento de aspectos que se apresentam na dramaturgia de Elmer Rice desse momento em diante – autor que, apesar de nunca ter descartado completamente a forma dramática de seu trabalho, também nunca deixou de pensar politicamente.

²² MALOSSO, M. G. *A forma épica em We, the people de Elmer Rice*. São Paulo: USP, 2012. p. 85.

Capítulo II

Análise de *Street Scene*

Street Scene, de Elmer Rice, pode ser considerada a obra mais bem-sucedida desse autor. Finalizada no início de 1928, a peça começou a ser encenada em 10 de janeiro de 1929 no *Playhouse Theatre*, teatro construído em 1911 pelo produtor da *Broadway* William A. Brady, que contava com uma plateia de menos de 1000 lugares e era localizado no número 137 da rua *West 48th.*, em Nova Iorque. Nesse teatro foi encenada a primeira montagem da *Broadway* de *Major Barbara* de George Bernard Shaw e de *The Glass Menagerie*, de Tennessee Williams, com Laurette Taylor no papel de Amanda Wingfield. Em 1967, o prédio passou a ser propriedade do grupo Rockefeller e, um ano depois, foi demolido.²³

O *The Cambridge Guide to American Theatre* apresenta a peça *Street Scene*, de Elmer Rice, como tendo duas linhas de enredo, um melodramático e um de comédia romântica:

*Largely realistic 1929 three-act drama by ELMER RICE depicting the life of some 50 lower-middle-class characters living in a New York brownstone tenement, trapped in a seemingly hopeless environment. Its purpose, writes C. W. E. Bigsby, is “to recreate the social texture of the world of the tenement and partly to suggest the degree to which that variousness was homogenised by context.” With two plot lines, one melodramatic and one romantic comedy, Rice illustrates various strains of life intermingled with commonplace incidents, though both the melodrama and romantic intensity are effectively deflated at the ends of Acts I and II.*²⁴

Como é possível perceber, a peça reproduz a vida em uma *tenement house*, que podemos entender como cortiço, explorando as diversas situações nas vidas de seus habitantes. A obra explora desde pequenos problemas do dia a dia, até grandes questões de cunho social, como pobreza e desemprego.

²³ WILMETH, D. (editor) *The Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 528.

²⁴ *Ibidem*, p. 625. [“O drama em três atos de 1929 em grande parte realista de Elmer Rice retratando a vida de cerca de 50 personagens da classe média baixa morando em um cortiço em Nova Iorque, presos em um ambiente aparentemente sem esperança. Seu propósito, escreve C. W. E. Bigsby, é “recriar a textura social do mundo do cortiço e parcialmente sugerir em que medida essa variedade foi homogeneizada pelo contexto.” Com duas linhas de enredo, uma melodramática e uma de comédia romântica, Rice ilustra várias tensões da vida mescladas com incidentes comuns, apesar de que tanto o melodrama quanto a intensidade romântica serem efetivamente reduzidas nos finais dos atos I e II.”] (tradução nossa)

Em *Teatro Vivo*, Rice escreve um capítulo sobre *Street Scene* chamado “A Biografia de uma Peça”. Nesse capítulo, o autor fala sobre a recusa do *Theatre Guild* em produzir a peça e as diversas críticas que recebeu por parte de diferentes produtores:

A reação dos produtores foi enfaticamente e unanimemente negativa. Lembrome de algumas. O *Theatre Guild*, que tinha produzido minha peça *The Adding Machine*, declarou que *Street Scene*, não possuía “conteúdo”. Winthrop Ames, um homem cujo critério me inspirava o maior respeito, disse que não se tratava de uma peça. Arthur Hopkins, que conquistara um grande êxito com minha primeira peça *On Trial*, confessou-me que não conseguira ler *Street Scene*. Outros acharam-na monótona, deprimente, sórdida, confusa, sem poder dramático. Um produtor abriu o texto, correu os olhos pela lista dos personagens e não leu mais nada.²⁵

A dificuldade que Rice teve para encontrar um produtor para essa peça também é ressaltada no *The Cambridge Guide to American Theatre*. A peça acabou sendo produzida por William A. Brady e obteve sucesso considerável:

*The play had trouble finding a producer, but eventually received the backing of WILLIAM A. BRADY. Rice directed it himself, with a setting by JO MIELZINER. It opened 10 January and ran 601 performances, garnering considerable critical success, including the Pulitzer Prize for Drama. Adapted into an opera in 1947 with music by KURT WEILL and lyrics by LANGSTON HUGHES, this musical version was revived successfully by New York City Opera in 1959, 1979 and 1990.*²⁶

A estrutura de *Street Scene* aponta, segundo Frank Durham²⁷, para o início da carreira de Rice como dramaturgo. Durham destaca um trecho de *Minority Report* no qual Rice comenta sua peça *The House in Blind Alley* (escrita em 1916, publicada em 1932 e que nunca foi produzida) no qual ele aponta uma espécie de “problema técnico” pois cada ato

²⁵ RICE, E. *Teatro Vivo*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962. Trad. Mercedes Zilda Cobas Felgueiras, pp. 250-251.

²⁶ WILMETH, D. (editor). op. cit., p. 626. [“A peça teve problemas para encontrar um produtor, mas acabou recebendo o suporte de William A. Brady. O próprio Rice a dirigiu com o cenário de Jo Mielziner. Ela estreou em 10 de janeiro e teve 601 apresentações, alcançando considerável sucesso crítico, incluindo o Prêmio Pulitzer de Teatro. Transformado em uma ópera em 1947 com música de Kurt Weill e letra de Langston Hughes, essa versão musical foi revivida de maneira bem-sucedida pela *New York City Opera* em 1959, 1979, e 1990.”]. (tradução nossa)

²⁷ DURHAM, F. *Elmer Rice*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1970, p. 57. [“uma fórmula bem mais complexa do que a de *On Trial*: cada ato da peça ocorre em um local diferente – muitos cômodos da mesma casa, por exemplo – e ao mesmo tempo dos outros. O entrelaçamento do incidente e o gradual esclarecimento do aparentemente inexplicável apresentava o fascínio de um problema de xadrez. Eu escrevi não menos que três peças empregando esse recurso; esforço desperdiçado, pois nenhuma delas obteve menor interesse. Talvez não totalmente desperdiçado, pois a falha pode ser instrutiva.”]. (tradução nossa)

da peça ocorreria em um local diferente (diferentes cômodos de uma mesma casa, por exemplo) e ações ocorrendo sincronicamente:

a formula that was far more intricate than that of On Trial: each act of a play set in a different location – several rooms in the same house, for example – and synchronous with the others. The interweaving of incident and the gradual clearing up of the seemingly inexplicable had the fascination of a chess problem. I wrote no fewer than three plays employing this device; wasted effort, for none of them ever aroused the slightest interest. Yet perhaps not altogether wasted, for failure can be instructive.

De acordo com Durham, com algumas modificações essa é a fórmula de *Street Scene*: a frente de uma velha edificação de três andares é a moldura da ação e dos enredos entrelaçados.

Rice afirma que o edifício é mais do que simplesmente o pano de fundo da peça, ele aponta que pode quase afirmar que essa construção é uma parte integral da peça. E sobre essa questão ele ainda afirma ter sido influenciado pelo trabalho do pintor francês Claude Lorrain.

É importante apontar que Lorrain (1600-82) é conhecido por suas pinturas de paisagens. Segundo E. H. Gombrich, o pintor é “mestre da representação realista da natureza.”²⁸ e “*para suas pinturas acabadas e suas águas-fortes, ele selecionou apenas os motivos que considerava dignos de um lugar numa visão onírica do passado.*”²⁹ O autor ainda destaca a maneira com a qual os padrões estabelecidos por Lorrain influenciou uma parcela da sociedade da época:

(...) por quase um século após sua morte os viajantes costumavam julgar um trecho de paisagem real de acordo com o padrão por ele fixados em suas telas. Se o cenário natural lhes recordava as visões do artista, consideravam-no adorável e aí se instalavam para seus piqueniques. Os ingleses ricos foram ainda mais longe e decidiram modelar os trechos da natureza que consideravam seus, os jardins em suas propriedades de acordo com os sonhos de beleza de Lorrain.³⁰

Gombrich ainda menciona que, na Inglaterra, “*a uma paisagem ou um jardim que os fazia pensar em Claude chamavam “pinturesco” – idêntico a uma pintura.*”³¹

²⁸ GOMBRICH, E.H. *História da Arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1972. Trad. Orlando Cabral, p. 309.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, p. 330.

Em *Street Scene* vemos, ao invés da figuração da natureza, o retrato da paisagem urbana. Sobre Lorrain, Rice afirma que, apesar de fazer uma pintura idílica e clássica, bem diferente da peça realista sobre Nova Iorque, ele costumava retratar grupos de figuras em primeiro plano vistas em relação à uma unidade arquitetônica dominante:

I had been strongly influenced by the work of the seventeenth-century French Painter Claude Lorrain, in most of whose pictures there was a dominant architectural unit, usually ornate and romanticized; in the foreground were groups of figures, seen always in relation to the pervasive structure. (...) Though it was a far cry from the idyllic classical painting of Claude to a realistic play about modern New York, I was excited by the concept of a large number of diverse individuals whose behavior and relationships were largely conditioned by their accidental common occupancy of a looming architectural pile. In keeping with this plastic approach, I thought of calling the play "Landscape with Figures". But that seemed a little too esoteric, so I borrowed another term from painting, "Street Scene".³²

Como Rice aponta, ele se empolgou com o fato dos comportamentos e relacionamentos de pessoas tão diferentes serem, em grande parte, condicionados pelo local onde habitam. Por essa questão plástica, sua ideia inicial era de chamar a peça de *Landscape with Figures* (paisagem com figuras).

Elmer Rice escreveu um curto texto de três páginas chamado *Street Scene – A Theme for a Play*³³ com ideias para a composição da peça. No final do texto ele coloca uma nota apontando que esse é o germe de onde *Street Scene* se desenvolveu. Ele inicia o texto da seguinte maneira:

Hot summer night. Heat, arising in waves from the pavement. Waves upon waves. Ice-cream cones, a concert in the Park, and the movies. Women out of windows, uncorsetted [sic], with pendulous breasts. The sidewalk – squares of

³² RICE, E. *Minority Report*. New York: Simon and Schuster, 1963, p. 237. [“Eu havia sido fortemente influenciado pelo trabalho do pintor francês do século XVII Claude Lorrain, do qual na maioria de suas pinturas havia uma unidade arquitetônica dominante, geralmente ornamentada e romanticizada, em primeiro plano havia grupos de figuras, vistas sempre em relação à estrutura dominante. (...) Apesar da distância entre a pintura idílica clássica de Claude para a peça realista sobre Nova Iorque moderna, eu estava empolgado com o conceito de um grande número de indivíduos cujo comportamento e relações estavam muito condicionados pela sua acidental ocupação comum de uma iminente pilha arquitetônica. Mantendo a abordagem plástica, eu pensei em chamar a peça ‘Paisagem com Figuras’. Mas parecia muito esotérico, então eu peguei emprestado outro termo da pintura, ‘Cena de Rua’.”]. (tradução nossa)

³³ Esse texto foi copiado no arquivo de material do Elmer Rice no Harry Ransom Center, em Austin – Texas, nos Estados Unidos. Esse centro possui mais de 100 caixas com material original do autor, entre eles, o manuscrito da peça *Street Scene*. [“Noite quente de verão. Calor, subindo em ondas do chão. Ondas após ondas. Sorvetes, um concerto no parque e o cinema. Mulheres para fora das janelas, sem espartilho, com seios pendentes. A calçada - quarteirões de cinza sujo. Degraus e mulheres sobre eles. Um odor de vidas densas, fumegando procriação. Cheiros sufocantes. [...] Um céu em algum lugar, sobre camadas de fumaça, poeira, gases venenosos e exalação humana. Vida, mexendo, fumegando, fervendo. Cem microcosmos em um microcosmo. Calor. [...] Cada vida uma tragédia cósmica única, mas um protótipo de banalidade universal, uma compilação sórdida e comum de detalhes miseráveis.”]. (tradução nossa)

dirty gray. Steps and women upon them. An odor of thick lives, steaming procreation. Stifling smells. [...] A sky somewhere, above layers of smoke, of dust, of poisonous gasses and human exhalation. Life, stirring, steaming, teeming. A hundred microcosms in a microcosm. Heat. [...] Each life an unique, cosmic tragedy, yet a prototype of universal banality, a sordid, commonplace compilation of wretched details.

Como podemos notar, Rice, ao planejar sua peça aponta que ela ocorre em um contexto bastante prosaico e, também, sujo, poluído, sufocante, quente e desconfortável, e é nessas condições que as personagens precisam viver. A intenção do autor, como vemos nesse trecho, é de representar a vida de indivíduos, apontando para algo maior, reforçando a ideia do microcosmo da cidade. Em um trecho desse mesmo texto, *Theme For a Play*, ele retoma essa ideia de cada pessoa representar uma realidade maior:

Each person, one life, many lives. To reduce each life to a pattern is falsification, yet essential truth. Symbols make life coherent, articulate. A middle-aged woman, seen in terms of a dying mother. The lives mingle, interplay. There is no real contact, no significant contact, yet all the lives can be seen and understood, only through contacts.³⁴

Como vemos nesse trecho, além de representar algo para além de si, o autor aponta como essencial as relações entre os indivíduos, ou seja, como esses se inserem e se relacionam na sociedade. As personagens de *Street Scene* têm diferentes origens, crenças, ideologias; o fragmento de Nova Iorque selecionado por Rice para representar a cidade apresenta um italiano casado com uma alemã, um judeu russo, escandinavos, bebês, crianças e adultos de diferentes idades. Apesar de tantas diferenças, essas personagens são, em sua grande maioria, oriundas da classe média baixa, membros da classe trabalhadora. Rice as define da seguinte maneira:

My characters were not epic heroes or demigods, nor did they inhabit a palace. Yet this was not Skid Row. They represented a fair cross section of what might be called the lower middle class. Of various national origins, religious faiths, political opinions and degrees of education, they included shopkeepers, clerks, artisans, students, a school teacher, a taxi driver, a musician, janitors, policemen.³⁵

³⁴ Ibidem. [“Cada pessoa, uma vida, muitas vidas. Reduzir cada vida a um padrão é uma falsificação, ainda assim uma verdade essencial. Os símbolos tornam a vida coerente, articulada. Uma mulher de meia-idade vista como uma mãe moribunda. As vidas se misturam, interagem. Não há contato real, não há contato significativo, mas todas as vidas podem ser vistas e compreendidas apenas através de contatos.”] (tradução nossa)

³⁵ Ibidem, pp. 237-238. [“Minhas personagens não eram heróis épicos ou semideuses, nem habitavam um palácio. Mas também esse não era um bairro de vagabundos. Eles representavam uma clara fração do que pode ser chamado de classe média baixa. De várias origens, crenças, opiniões políticas e grau de instrução,

Como Rice aponta no trecho acima e é possível notar ao longo de toda a peça, as diferentes ocupações das personagens estão presentes o tempo todo. Há uma variedade imensa de profissões que vão de professor a policial, passando por motoristas de táxi, músicos e zelador.

Como já ressaltamos, *Street Scene* é uma peça de 3 atos que, assim como a forma dramática, apresenta unidade de tempo e espaço. O próprio Rice comenta essa questão das unidades clássicas e mostra que, apesar da aparente adesão de *Street Scene* a essas unidades, há uma diferença essencial que a peça apresenta: ao invés de unidade de ação, muitos incidentes, muitas vezes irrelevantes, estão presentes na peça. Ele ainda aponta que essa seria sua peça mais experimental. O autor diz:

To some extent, the play adhered to the classical unities. The single setting was analogous to the traditional temple or palace; the elapsed time was less than a day. There even the superficial resemblance ended, for instead of unity of action there were a multitude of varied and seemingly irrelevant incidents. Blending and arranging these unrelated elements into a patterned mosaic and introducing the many characters in a seemingly natural way posed technical problems of the greatest difficulty. The play is, by all odds, the most experimental I have ever attempted, a fact not readily apparent to the reader or spectator, for its construction depends not upon novel or striking technological devices, but upon concealed architectonics.³⁶

O enredo, como apontamos, utiliza a repetição da conhecida fórmula do marido traído que assassina sua esposa e amante. Esse enredo é sintetizado por Elmer Rice da seguinte maneira:

Há uma história de amor central: uma espécie de romance à Romeu e Julieta, entre a filha do maquinista e o filho do radical; e um enredo dramático principal de assassinio, cometido pelo pai da moça quando volta para casa inesperadamente e encontra a mulher com o amante. Mas há numerosos enredos menores e uma intrincada textura de relações intercruzadas. A casa está sempre presente e sempre dominante, e toda a ação da peça se desenrola na calçada, no alpendre e nas janelas.³⁷

eles incluíam lojistas, vendedores, artesãos, estudantes, uma professora, um motorista de táxi, um músico, zeladores, policiais.”]. (tradução nossa)

³⁶ RICE, E. *Minority Report*. New York: Simon and Schuster, 1963, p. 237. [“Até um certo ponto, a peça adere às unidades clássicas. O espaço único era análogo ao tradicional templo ou palácio; o tempo transcorrido era menos de um dia. Até a mais superficial lembrança terminava, pois ao invés de unidade de ação, havia uma multidão de incidentes variados e aparentemente irrelevantes. Misturar e organizar esses elementos não relacionados em um mosaico padronizado e introduzir as muitas personagens de uma maneira aparentemente natural apresentaram problemas técnicos da maior dificuldade. A peça é, por mais estranho que pareça, a mais experimental que eu já fiz, um fato não facilmente aparente ao leitor ou espectador, pois sua construção não depende de originalidade ou surpreendentes invenções tecnológicas, mas de arquitetura subjacente.”]. (tradução nossa)

³⁷ RICE, E. *Teatro Vivo*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962. Trad. Mercedes Zilda Cobas Felgueiras, p. 250.

Como Rice menciona, apesar do enredo central, enredos menores também estão presentes e relacionados, representando a vida na comunidade retratada.

Tempo e espaço

O texto da peça traz, logo após a apresentação das muitas personagens, uma sinopse das cenas na qual o autor situa o tempo e espaço onde a ação ocorre, há apenas um cenário e toda a ação acontece entre uma noite no mês de junho e a manhã e tarde do dia seguinte: “*There is only one setting, which is described in detail in the text. The action takes place on an evening in June and on the morning and afternoon of the following day.*”³⁸ Por meio dos diálogos no primeiro ato, é possível especificar exatamente o tempo em que a ação da peça se inicia, a fala do personagem Steve Sankey aponta o dia como sendo o mais quente quinze de junho em quarenta e um anos: “*I don’t know when we’ve had a day like this. Hottest June fifteenth in forty-one years. It was up to ninety-four at three P.M.*”³⁹

O primeiro ato é o mais longo da peça e o terceiro, o mais curto. No início do primeiro ato há uma longa rubrica⁴⁰ que apresenta detalhadamente o espaço em que a ação ocorre: um prédio em uma área degradada de Nova Iorque (*mean quarter of New York*). Ao descrever essa construção, o autor utiliza diversas palavras para enfatizar que o local, tanto a construção quanto seus arredores, têm um aspecto bastante negativo, de degradação e no qual há ausência de conforto:

*It is of ugly brownstone and was built in the nineties. Between the pavement of large gray flagstones and the front of the house is a deep and narrow areaway, guarded by a rusted, ornamental iron railing. At the right, a steep flight of rotting wooden steps leads down to the cellar and to the janitor’s apartment, the windows of which are just visible above the street level.*⁴¹

³⁸ RICE, E. “Street Scene”. In: *Seven Plays By Elmer Rice*. New York: The Viking Press, 1950, p. 112. [“Há apenas um cenário, que é descrito detalhadamente no texto. A ação ocorre em uma noite de junho e uma manhã e tarde do dia seguinte.”]. (Não existe tradução em português para esse livro, todos os trechos traduzidos dessa peça foram feitos por nós e, com objetivo de maior entendimento, o desvio da norma padrão no texto original foi desprezado na tradução)

³⁹ *Ibidem*, p. 120. [“Eu não sei quando nós tivemos um dia como esse. O quinze de junho mais quente em quarenta e um anos. Chegou a trinta e quatro graus às três da tarde.”] (tradução nossa – a temperatura aparece em Fahrenheit no texto original, convertemos para o valor aproximado em Celsius)

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 113-114.

⁴¹ *Ibidem* p. 113. [“É de arenito feio e foi construído nos anos noventa. Entre o pavimento de grandes lajes cinzentas e a frente da casa há uma área profunda e estreita, guardada por uma grade de ferro ornamental

Como é possível apontar, o edifício já está envelhecido, uma vez que foi construído nos anos de 1890. Rice o descreve o como feio (*ugly*) e na sua frente situa-se a entrada para o porão que é estreita (*narrow areaway*) e protegida por uma cerca de ferro enferrujada (*rusted*), com degraus de madeira apodrecidos (*rotting wooden steps*) e janelas estreitas (*narrow windows*).

Há diversas placas no cenário, que nos dão indícios de elementos da composição da peça e, até mesmo, informações sobre personagens. É possível saber, por exemplo, que há um apartamento de seis cômodos disponível para ser alugado e que ele é aquecido a vapor (*“Flat to Let. 6 Rooms. Steam Heat”*). Também percebemos a primeira informação sobre um personagem da peça: sua profissão. Em uma das janelas há uma placa com os seguintes dizeres: *“Prof. Filippo Fiorentino. Music for all occasions. Also instruction”* (Prof. Filippo Fiorentino. Música para todas as ocasiões. Também ensino.). Logo, sabe-se que um dos moradores do local é um professor de música cujo nome que aponta para origens italianas.

Ao lado esquerdo da construção é possível ver parte de um depósito devidamente identificado por uma placa: *“Patrick Mulcahy Storage Warehouse Co. Inc.”*. Tapumes no lado oposto da rua e tábuas na calçada indicam a existência de uma escavação. No tapume há, ainda, uma inscrição nada acolhedora e em letras rústicas com a mensagem *Keep Out* (Não entre) e no meio-fio há um sinal indicando que a rua está fechada. (*Street Closed*).

A rubrica indica que, do lado direito do prédio, é possível notar andaimes e uma calçada de madeira que sugere que a casa vizinha está sendo demolida. O autor também identifica a companhia de demolição através de uma placa: *“Manhattan House-Wrecking Corp.”*

Na longa rubrica o autor também enfatiza que durante toda a peça há barulho constante da cidade, inclusive de elementos externos à ação da peça como som do trem, automóveis, sirenes, apitos de barcos, instrumentos musicais, vozes:

Throughout the act, and, indeed, throughout the play, there is constant noise. The noises of the city rise, fall, intermingle: the distant roar of El trains, automobile sirens and the whistles of boats on the river; the rattle of trucks and the indeterminate clanking of metals; fire engines,

enferrujada. À direita, um íngreme lance de degraus de madeira apodrecidos leva ao porão e ao apartamento do zelador, cujas janelas são visíveis apenas acima do nível da rua.”]. (tradução nossa)

*ambulances, musical instruments, a radio, dogs barking, and human voices calling, quarreling and screaming with laughter. The noises are subdued in the background but they never wholly cease.*⁴²

O cenário não muda e as personagens se movimentam ao redor, para dentro e para fora da edificação - muitas vezes vemos as ações através das janelas ou ouvimos vozes que emanam de dentro do prédio ou de suas redondezas.

Personagens, diálogo e ação

As primeiras personagens presentes em cena são vistas pelas janelas de suas casas: Abraham Kaplan, um sexagenário judeu de origem russa, está em sua cadeira de balanço lendo o jornal e Greta Fiorentino, de origem alemã, aparece para fora da janela de sua casa com um leque de papel:

*In the lighted ground-floor window, at the right of the doorway, ABRAHAM KAPLAN is seated in a rocking chair, reading a Yiddish newspaper. He is a Russian Jew, well past sixty: clean-shaven, thick gray hair, hooked nose, horn-rimmed spectacles. To the left of the doorway, GRETA FIORENTINO is leaning out of the window. She is forty, a blonde, ruddy-faced, stout German. She wears a wrapper of light, flowered material, and a large pillow supports her left arm and her ample, uncorseted bosom. In her right hand is a folding paper fan, which she waves languidly.*⁴³

Logo que a cortina se levanta, um idoso entra pela direita do palco, vai na direção de sua casa, cumprimenta a Senhora Fiorentino e um homem cruza o palco mastigando amendoins - cenas extremamente banais, ações triviais de pessoas comuns. Ao longo de toda *Street Scene* vemos muito pouca ação e é através dos diálogos entre as personagens que passamos a saber sobre a vida dos moradores, ou seja, grande parte da informação

⁴² Ibidem p. 114. [“Ao longo do ato e, de fato, ao longo da peça, há ruído constante. Os ruídos da cidade erguem-se, caem, misturam-se: o rugido distante dos trens elevados, as sirenes dos automóveis e os assobios dos barcos no rio; o barulho dos caminhões e o tinido indeterminado de metais; carros de bombeiros, ambulâncias, instrumentos musicais, um rádio, cães latindo e vozes humanas chamando, brigando e rindo alto. Os ruídos são baixos ao fundo, mas nunca cessam completamente.”] (tradução nossa)

⁴³ Ibidem p. 114. [“Na janela iluminada do térreo, à direita da porta, ABRAHAM KAPLAN está sentado em uma cadeira de balanço, lendo um jornal iídiche. Ele é um judeu russo, com mais de sessenta anos: cabelos grisalhos, barbeados, nariz adunco, óculos de armação de chifre. À esquerda da porta, GRETA FIORENTINO está inclinada para fora da janela. Ela tem quarenta anos, é uma alemã forte, loira e de rosto corado. Ela usa uma vestimenta de material leve e florido, e um grande travesseiro sustenta seu braço esquerdo e seu peito amplo e sem espartilho. Em sua mão direita está um leque dobrável de papel, que ela movimentava languidamente.”] (tradução nossa)

que obtemos é fruto da fala dessas personagens e não de ações encenadas. Logo, são os seus pontos de vista que são apresentados ao público.

Um tópico muito presente na fala das personagens ao longo da peça é o constante incômodo com o calor excessivo. Em um ambiente quente, desconfortável, famílias de diversas configurações e origens se encontram praticamente confinadas em uma edificação degradada. Os habitantes do lugar são majoritariamente da classe média baixa e muitos são imigrantes. Como já apontamos, a família Kaplan tem origens russa, a família Fiorentino é formada por Greta Fiorentino, alemã, e seu marido italiano Filippo Fiorentino. O zelador, Carl Olsen, e sua esposa Olga Olsen têm origens escandinavas. Por esse motivo, a questão da imigração nos Estados Unidos é essencial para a peça, ela está relacionada às origens dessas famílias. O autor reforça a origem de várias dessas personagens, ele tenta reproduzir por meio da grafia das palavras como a personagem deveria soar na oralidade e com sotaque. Ele também inclui elementos culturais sobre os seus países de origem, como é possível notar em um diálogo entre Lippo Fiorentino e Carl Olsen no qual discutem quem descobriu a América. Enquanto o italiano afirma ter sido o navegador genovês Cristóvão Colombo, Olsen acredita ter sido o explorador Leif Ericson:

LIPPO: Sure! Looka Eetaliens. Looka Critoforo Colombo! 'E'sa firs' man discov' America – 'e's Eetalian jussa like me.

[...]

OLSEN (removing his pipe): Firs' man is Lief Ericson.

LIPPO (excitedly, going toward OLSEN): Wassa dat?

OLSEN: Firs' man is Lief Ericson.

LIPPO: No! No! Colombo! Cristoforo Colomb'—' e'sa firs' man discov' America—ever'body knowa dat!⁴⁴

O autor utiliza formas como, por exemplo o “*Looka*” ao invés de “*look*” e “*Eetaliens*” no lugar de “*Italians*”, prolongando a primeira sílaba para que ela soe mais parecida como a maneira que um italiano falaria.

⁴⁴ Ibidem, p. 130. [“LIPPO: Claro! Olha os italianos. Olha o Cristóvão Colombo! Ele é o primeiro homem a descobrir a América – ele é italiano assim como eu/[...]OLSEN (tirando o cachimbo da boca): O primeiro homem é o Lief Ericson./LIPPO (agitado, indo em direção de OLSEN): O que é isso?/OLSEN: O primeiro homem é o Lief Ericson./LIPPO: Não! Não! Colombo! Cristóvão Colombo é o primeiro homem a descobrir a América —todo mundo sabe isso!"]. (tradução nossa - no texto da peça o nome do explorador - Leif - consta como “Lief”).

A imigração foi essencial para o gigantesco processo de industrialização dos Estados Unidos. Como Leo Huberman⁴⁵ analisa em “*We the People – the Drama of America*”, os imigrantes eram um enorme suprimento de trabalho barato e, durante a Guerra Civil, os industriais do Norte dos Estados Unidos pressionaram o Congresso a aceitar uma lei de contrato de imigração que os permitia enviar agentes ao exterior para trazer mão de obra que, por contrato, precisava descontar de seus rendimentos o valor de suas passagens de vinda para o país. A *American Emigrant Company* de Connecticut tinha o objetivo de importar trabalhadores para indústrias, companhias ferroviárias e outros empregadores, de diversas partes da Europa como Grã Bretanha, Alemanha, Bélgica, França, Suíça, Noruega e Suécia. A Costa Oeste importava mão de obra barata da China, Japão e Filipinas, enquanto o Texas trazia mexicanos.

Huberman ainda salienta que os Estados Unidos se tornaram a nação industrializada mais poderosa do mundo e isso fez com que o trabalhador, que antes era qualificado e parte essencial do processo de produção, se tornasse apenas um operador de ferramentas:

The increasing use of machinery and power was, perhaps, primarily responsible for these enormous strides in manufacturing from the Civil War to the present day.

In the handicraft period the worker was all important. He did the thinking, the designing, and the work that went into the article that he made. The tool was simply an addition to the worker's own skill.

Modern industry has changed all that. Now the tool is all important. The worker has become simply an addition to the tool. The skill of the worker has been transferred to the tool. Instead of a skilled worker plus an unskilled tool, there is now a skilled tool plus an unskilled worker.⁴⁶

Em *Street Scene* as personagens que têm origem na imigração passam a fazer parte da classe trabalhadora de Nova Iorque em diferentes áreas. Apesar de Elmer Rice identificar suas personagens como sendo da classe média baixa, o autor falha em apontar que seus conflitos se dão, em grande parte, justamente por isso e acaba por afirmar que

⁴⁵ HUBERMAN, L. *We, the People – the Drama of America*. New York: Monthly Review Press, 1960, p. 211.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 208. [“O aumento do uso de maquinário e energia foi, talvez, o principal responsável por esses enormes avanços na produção, da Guerra Civil aos dias de hoje. No período de trabalho manual o trabalhador era o mais importante. Ele pensava, projetava, e executava o trabalho para produzir o artigo. A ferramenta era simplesmente um complemento à habilidade do trabalhador. A indústria moderna mudou isso tudo. Agora a ferramenta é o mais importante. O trabalhador se tornou simplesmente um complemento da ferramenta. A habilidade do trabalhador foi transferida à ferramenta. Ao invés de um trabalhador qualificado, agora existe uma ferramenta qualificada e um trabalhador não-qualificado.”] (tradução nossa)

os eventos dessa peça poderiam ocorrer com pessoas de qualquer classe social, morando em qualquer lugar do mundo. Ele diz: “*Like people of any social level, their lives comprised birth, death, love in its many aspects, economic problems, ideological conflicts, selfishness, self-sacrifice, kindness, malice, fears, hopes, aspirations.*”⁴⁷ Pessoas de qualquer nível social podem ter algum tipo de problema econômico, mas as questões presentes nessa peça (como pessoas sendo despejadas de suas casas e não tendo dinheiro nem para comer) não ocorreriam em uma peça onde o foco fosse o segmento socioeconomicamente privilegiado da sociedade. É interessante apontarmos que, após a peça finalmente ter conseguido ser produzida, se tornar um grande sucesso, ser transformada em musical e filme, com o desenvolvimento da televisão, Rice imaginou que uma obra que apresentava tantos personagens variados seria um bom material dramático para uma série para ser televisionada, com episódios centrados em um edifício e seus moradores. Não houve produtor para tal empreitada e Elmer Rice apresenta os motivos indicando uma carta de 1954, escrita por um importante produtor de televisão que aponta que:

A principal dessas objeções prende-se ao aspecto miserável do cenário, ao baixo nível social de todos os personagens mais importantes, e às circunstâncias por demais deprimentes em que todos se encontram.

Não conhecemos nenhum anunciante ou agência de publicidade de alguma importância nesse país, suscetível de conscientemente permitir que os produtos cuja venda estão tentando promover junto ao público se tornem associados com a miséria, a depressão, a contínua frustração e caráter geral de “classe inferior” da presente concepção de *Street Scene*, semana após semana.

Pelo contrário, é política geral dos publicitários dar uma ideia muito favorecida de seus produtos, das pessoas que os compram, de todo o cenário social e econômico americano. Se V. S.^a atentar nos anúncios em sua revista favorita, escutar o rádio ou a televisão, em qualquer noite que seja, verá a confirmação desse fato. O público consumidor americano, tal como apresentado pela Indústria de Publicidade hoje em dia, é da classe média, não da classe mais baixa; geralmente feliz, não miserável e frustrado; e otimista, não deprimido.⁴⁸

Como esse trecho indica, apesar de Rice afirmar que sua peça representa conflitos de qualquer tipo pessoa, independentemente de sua classe social, o comentário do produtor aponta que pessoas da “classe superior” não teriam interesse em ser associadas

⁴⁷ RICE, E. *Minority Report*. New York: Simon and Schuster, 1963, p. 238. [“Como pessoas de qualquer nível social, suas vidas englobam nascimento, morte, amor em seus diferentes aspectos, problemas econômicos, conflitos ideológicos, egoísmo, sacrifício pessoal, gentileza, malícia, medos, esperanças, aspirações.”]. (tradução nossa)

⁴⁸ RICE, E. *Teatro Vivo*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962. Trad. Mercedes Zilda Cobas Felgueiras, pp. 264-265.

aos problemas da “classe inferior” retratada na peça e nem seriam instigadas a comprarem produtos que tivessem alguma relação com essas pessoas menos afortunadas que elas.

No centro da peça temos os moradores do edifício: as famílias Maurant, Kaplan, Olsen, Fiorentino, Jones, Hildebrand, Buchanan e Cushing. Também há outros personagens que os visitam e interagem com estes, como diversos transeuntes, crianças brincando, homens trabalhando em obras na rua e policiais.

A primeira, e mais longa cena ocorre inteiramente em uma quente noite de junho. Toda a dinâmica da peça é estabelecida nessa cena inicial, na qual somos apresentados às personagens. Emma Jones aparece à esquerda do palco e é cumprimentada por Greta Fiorentino, com seu sotaque alemão. Ambas começam a conversar sobre a elevada temperatura do dia e, em seguida, outras personagens passam a participar da cena. A Senhora Olsen também apresenta sinais em sua fala que apontam para sua origem, nesse caso, escandinava. Ela diz (sobre o calor): “*Yust awful. Mrs. Forentiner (...)*”⁴⁹, trocando a palavra “*just*” por “*yust*” e o sobrenome “*Fiorentino*” por “*Forentiner*”. Além de aparecer nos diálogos, os sinais de incômodo por conta da temperatura ficam bastantes claros nas ações das personagens. A Senhora Jones, por exemplo, se abana com o pacote que carrega. O garoto Willie Maurant, caracterizado por ser um garoto indisciplinado (“*disorderly*”) de doze anos aparece na frente do edifício e grita por sua mãe, pois quer dinheiro para comprar um sorvete:

WILLIE (raising his head and bawling): Hey, Ma!

MRS. JONES (disapprovingly): If you want your mother, why don't you go upstairs, instead o' yellin' like that?

WILLIE (without paying the slightest attention to her, bawls louder): Hey, Ma!

MRS. MAURRANT (appearing at one of the lighted first-floor windows): What do you want, Willie? (She is a fair woman of forty, who looks her age but is by no means unattractive.)

WILLIE: Gimme a dime, will ya? I wanna git a cone.

MRS. MAURRANT: (to MRS. OLSEN AND MRS. JONES): Good evening.

MRS. OLSEN and MRS. JONES: Good evenin', Mrs. Maurant.

MRS. MAURRANT (to WILLIE): How many cones did you have today already?

WILLIE (belligerently): I'm hot. All de other guys is havin' cones. Come on, gimme a dime.

⁴⁹ RICE, E. “Street Scene”. In: *Seven Plays By Elmer Rice*. New York: The Viking Press, 1950, p. 114. [“Simplesmente horrível, Senhora Fiorentino.”]. (tradução nossa)

MRS. MAURRANT: *Well, it's the last one. (She disappears.)*⁵⁰

Analisando os diálogos da peça é possível notar que o cuidado do autor em reproduzir a oralidade no texto da peça ocorre, não só como já apontamos, na fala das personagens com origens estrangeiras, mas também nos demais. Podemos observar essa questão na fala de Willie Maurrant, por exemplo. Ele utiliza “*gimme*” ao invés de “*give me*” (“me dê”), “*wanna*” no lugar de “*want to*” (“quero”), “*git*” e não “*get*” (nessa frase, com sentido de “comprar”) e, entre outros exemplos, “*ya*” no lugar de “*you*” (“você”), apontando para uma fala coloquial que pode ser relacionada com a classe social da qual fazem parte.

Através desse diálogo temos a introdução da personagem Anna Maurrant, que será uma das figuras centrais do enredo da peça. Ela é apresentada como uma mulher clara, de 40 anos e que aparenta sua idade, mas não deixa de ser atraente. Em seu diálogo com seu filho de doze anos Willie, que é descrito na rubrica como desordeiro, já é possível termos algumas pistas da dinâmica dessa família – o filho parece não respeitar muito a sua mãe. Ao invés de pedir para sua mãe, educadamente, dinheiro para mais um sorvete, ele grita pela janela, praticamente ordenando que ela lhe dê mais dinheiro falando “*Come on, gimme a dime.*” (Vamos lá, me dê dez centavos.). Essa atitude é vista com reprovação pela Senhora Jones, que até mesmo fala com Willie e expressa esse seu sentimento, mas é ignorada por ele. É importante ressaltar que a Senhora Jones se apresenta preocupada com a vida de seus vizinhos e julgando-os constantemente com base em valores morais, inclusive com relação à criação de seus filhos. Entretanto, ela mesma tem um filho, Vince Jones, que é agressivo e que assedia Rose e uma filha, Mae Jones, que é descrita como uma garota vulgar, aparece bêbada no final do primeiro ato junto com um rapaz, Dick McGann. Ambos se beijam durante a cena e ele a convida para ir para o apartamento de

⁵⁰ Ibidem, p. 115 [“WILLIE (levantando a cabeça e berrando): Ei, mãe! / SENHORA JONES (com desaprovação): Se você quer sua mãe, por que você não sobe, ao invés de gritar desse jeito? / WILLIE (sem prestar a mínima atenção a ela, berra mais alto): Ei, mãe! / SENHORA MAURRANT (aparecendo em uma das janelas iluminadas do primeiro andar): O que você quer, Willie? (Ela é uma mulher clara de quarenta anos, que aparenta sua idade, mas de forma alguma deixa de ser atraente.) / WILLIE: Me dê dez centavos, sim? Eu quero comprar um sorvete / SENHORA MAURRANT (para SENHORA OLSEN E SENHORA JONES): Boa noite. / SENHORA OLSEN e SENHORA JONES: Boa noite, Senhora Maurrant. / SENHORA MAURRANT (para WILLIE): Quantos sorvetes você já tomou hoje? / WILLIE: (beligerantemente): Estou com calor! Todos os outros caras estão tomando sorvetes. Vamos lá, me dê dez centavos. / SENHORA MAURRANT: Bem, é o último. (Ela desaparece.)”] (tradução nossa)

Fred Hennessy, que estaria vazio. Eles saem de cena e só retornam no início do segundo ato, na manhã do dia seguinte.

Após jogar a moeda para seu filho pela janela, a Senhora Maurant é convidada pela Senhora Fiorentino a descer de seu apartamento para conversar e a primeira reação que Anna tem é dizer que está mantendo a ceia aquecida para seu marido, expressando, assim, que colocaria as necessidades do marido na frente de sua vontade de interagir com as vizinhas. Após uma pequena pausa, ela decide descer um pouquinho para socializar. Enquanto a Senhora Maurant está descendo, a Senhora Fiorentino faz um comentário de que Anna Maurant teria problemas com o filho e a Senhora Jones responde que acha que isso não a incomoda muito uma vez que sua cabeça estaria em outros assuntos. É nesse momento que a fala das vizinhas apresenta o motivo que causará o fim trágico da peça: o suposto caso amoroso de Anna Maurant com o leiteiro Steve Sankey. Elas comentam sobre as diversas visitas que Sankey estaria fazendo para ver a Senhora Maurant:

MRS. JONES: (...) She's got her mind on other things.

MRS. OLSEN (looking about cautiously and coming over to the left of the stoop between the two women): He vas comin' again today to see her.

MRS. JONES (rising excitedly, and leaning over the balustrade): Who—Sankey?

MRS. OLSEN (nodding): Yes.

MRS. FIORENTINO: Are you sure, Mrs. Olsen?

MRS. OLSEN: I seen him. I vas doostin' de halls.

MRS. FIORENTINO: Dot's terrible!

MRS. JONES: Wouldn't you think a woman her age, with a grown-up daughter—!

MRS. OLSEN: Two times already dis veek I see him here.

*MRS. JONES: I see him meself one day last week. He was comin' out o' the house, jest as I was comin' in wit' de dog. "Good mornin', Mrs. Jones," he says to me, as if butter wouldn't melt in his mouth. "Good morning'," says I, lookin' him straight in the eye— (Breaking off suddenly as the vestibule door opens) Be careful, she's comin'.*⁵¹

⁵¹ Ibidem, p. 116. [“SENHORA JONES: (...) Ela está com a cabeça em outras coisas. / SENHORA OLSEN (olhando em volta cuidadosamente e se dirigindo para a esquerda da escada entre as duas mulheres): Ele estava vindo hoje de novo para vê-la. / SENHORA JONES (se levantando de formas animada e inclinándose sobre a balaustrada): Quem—Sankey? / SENHORA OLSEN (balançando a cabeça afirmativamente): Sim. / SENHORA FIORENTINO: Você tem certeza, Senhora Olsen? / SENHORA OLSEN: Eu o vi. Eu estava limpando os halls. / SENHORA FIORENTINO: Isso é terrível! / Você não acharia que uma mulher da idade dela, com uma filha crescida—! / SENHORA OLSEN: Duas vezes já essa semana. Eu o vi aqui. / SENHORA JONES: Eu mesma o vi uma vez na semana passada. Ele estava saindo da casa, quando eu estava entrando com o cachorro. ‘Bom dia, Senhora Jones,’ ele fala pra mim, como se fosse inocente. ‘Bom

Com a chegada da Senhora Maurant as vizinhas param de falar sobre o suposto caso amoroso e voltam a falar do calor. Esse rumor sobre o relacionamento extraconjugal da Senhora Maurant permeia toda a peça até o desfecho trágico.

A sensação de incômodo com o calor pode ser notada, por exemplo, quando a Senhora Jones afirma que está se sentindo como um pano de prato molhado (“*a wet dishrag*”). Em seguida, conhecemos um pouco mais de Anna Maurant, sua família e já é possível notar diferenças entre suas características e as de seu marido. Ela afirma que gostaria de ir ao concerto do parque, mas que, apesar de ela ser louca por música, seu marido não gosta. Ela diz: “*I would have liked to go to the Park concert tonight if Rose had got home in time. I don’t get much chance to go to concerts. My husband don’t care for music. But Rose is more like me— just crazy about it.*”⁵² Em seguida fica-se sabendo que Rose Maurant, sua filha, não chegou em casa ainda por estar fazendo hora extra em seu trabalho.

Rose entra em cena no fim do primeiro ato. Ela chega no edifício onde mora no momento em que seus vizinhos estão se recolhendo para dormir e vem acompanhada de Harry Easter, homem casado, que é o gerente do escritório onde ela trabalha. No longo diálogo entre as duas personagens, fica claro que Easter se aproveita de sua posição social e seu cargo na companhia para assediá-la. Eles jantaram juntos e saíram para dançar, mas ao chegarem no local onde a garota mora, ela tenta se despedir e ele pega sua mão, tenta abraçá-la, pede para subir em seu apartamento e até mesmo a beija:

EASTER (taking both her hands): Rose—I’m crazy about you.

ROSE: Please let me go now.

EASTER: Kiss me good night.

ROSE: No.

EASTER: Why not, hm?

ROSE: I don’t want to.

EASTER: Just one kiss.

ROSE: No.

EASTER: Yes!

dia’, eu respondo, olhando para ele direto no olho— (Interrompendo bruscamente quando a porta do vestibulo abre) Cuidado, ela está vindo.”] (tradução nossa)

⁵² Ibidem. [Eu gostaria de ir ao concerto do Parque hoje à noite se Rose tivesse chegado a tempo. Eu não tenho muita chance de ir a concertos. Meu marido não liga muito para música. Mas a Rose é mais como eu—simplesmente louca por música.] (tradução nossa)

(He takes her in his arms and kisses her. ROSE frees herself and goes to the right of the stoop.)

ROSE (her bosom heaving): It wasn't nice of you to do that.⁵³

Rose Maurant fica visivelmente constrangida com as investidas de Harry Easter, além de demonstrar se incomodar bastante por ele ser um homem casado, pela maneira com a qual ele a olha durante o expediente, e se preocupar a respeito do que seus vizinhos falarão sobre ela. Easter, então, propõe que ela deixe o lugar onde mora, deixe a vida que leva, que ele descreve da seguinte maneira: “*Living in a dirty old tenement like this; working all day in real-state office, for a measly twenty-five a week*”⁵⁴. Ele, então, propõe que ela largue o seu emprego e afirma que ele a ajudaria, através de seus amigos no *show business*, a trabalhar na *Broadway*. Como Rose não demonstra se empolgar muito com essa ideia, ele chega a propor uma vida a dois na qual eles teriam juntos um pequeno apartamento e carro. Ao ser questionado por Rose sobre sua esposa, ele apresenta uma resposta extremamente autocentrada, demonstrando não se importar com essa situação e desconsiderando totalmente os sentimentos de Rose ou de sua esposa:

EASTER (letting go her hand): The way I figure it is, she doesn't have to know anything about it. She stays up there in Bronxville, and there are lots of times when business keeps me in New York. Then, in the summer, she goes to the mountains. Matter of fact, she's going next week and won't be back until September.

ROSE (shaking her head and going toward the stoop): I don't think that's the way I'd want things to be.

EASTER: Why, there's nothing really wrong about it.

ROSE: Maybe there isn't. But it's just the way I feel about it, I guess.⁵⁵

No diálogo com Rose, Easter faz questão de enfatizar o fato de que ele possui meios para mudar totalmente a vida dela, e se direciona à moça da classe trabalhadora como se

⁵³ Ibidem, p. 138. [“EASTER (pegando as duas mãos dela): Rose—Eu sou louco por você. / ROSE: Por favor, me deixe ir agora. / EASTER: Me dê um beijo de boa noite. / ROSE: Não. / EASTER: Por que não, hm? / ROSE: Eu não quero. / EASTER: Só um beijo. / ROSE: Não. / EASTER: Sim! (Ele a pega em seus braços e a beija. ROSE se solta e vai para o lado direito da escadaria.) / ROSE (seu peito arfando): Não foi gentil de sua parte fazer isso.”] (tradução nossa)

⁵⁴ Ibidem, p. 139. [“Morando em uma construção suja e velha como essa, trabalhando o dia todo em um escritório imobiliário, por míseros vinte e cinco por semana”] (tradução nossa)

⁵⁵ Ibidem, p. 140. [“EASTER (soltando a sua mão): Da maneira como eu imagino, ela não precisa saber nada sobre isso. Ela fica lá em Bronxville e tem muitas vezes que os negócios me mantêm em Nova Iorque. Então, no verão, ela vai para as montanhas. Na verdade, ela irá na próxima semana e não voltará até setembro. / ROSE (balançando sua cabeça e indo em direção à escadaria): Eu não acho que esse é o jeito como eu gostaria que as coisas fossem. / EASTER: Por que, não há nada realmente errado com isso. / ROSE: Talvez não haja. Mas é apenas a maneira como eu me sinto sobre isso, eu acho.”] (tradução nossa)

ela fosse um objeto que ele deseja e que pudesse ser se adquirido para satisfazer seus desejos, reificando, assim, a garota. Isso pode ser percebido, também, no pequeno trecho a seguir, no qual Easter tenta novamente abraçar a garota e a chama de “*sweetheart*”, termo que pode ser traduzido como “amor” ou “querida”:

EASTER: Sure, you're different. You're in a class by yourself. Why, sweetheart— (He tries to take her in his arms).

ROSE (pushing him away): No. And you mustn't call me sweetheart.

EASTER: Why not?

ROSE: Because I'm not your sweetheart.

EASTER: I want you to be—⁵⁶

Suas ações deixam claro que o seu interesse é apenas ter o que deseja, quando ele diz “*I want you to be*”, ele demonstra que a vontade de Rose pouco interessa a ele, contanto que ele consiga o que quer. Após o desfecho trágico da peça, no terceiro ato, na qual Rose está órfã de mãe e seu pai está foragido, Easter tentará novamente oferecer ajuda a Rose, apesar de chegar a considerar aceitar proposta no segundo ato, assume totalmente o protagonismo da situação dizendo “*If I need any help, I'll let you know*⁵⁷” e frustrando qualquer tipo de intenção que o homem possa ter.

É importante destacar que Harry Easter não é o único homem que apresenta interesse em Rose. Seu vizinho, Sam Kaplan, é filho do judeu Abraham Kaplan, e está estudando para se tornar advogado com o apoio de sua irmã Shirley, que paga por seus estudos trabalhando como professora. Sabendo do grande interesse de Sam por Rose, no segundo ato, Shirley chega a conversar com a moça para convencê-la de que não seria uma boa ideia o relacionamento entre os dois. Como argumento para seu posicionamento, ela cita não apenas questões de idade (ela o trata como uma criança) e econômicas, como, por exemplo, o custo e tempo que levará para Sam se tornar um advogado e que um romance entre eles poderia atrapalhar esse processo, mas, também, utiliza de um argumento xenofóbico, dizendo que as pessoas deveriam casar dentro de seu próprio povo:

SHIRLEY: Why must you pick out Sam? You could get other fellows. Anyhow,

⁵⁶ Ibidem. [“EASTER: Claro, você é diferente. Você é única. Por que, querida— (Ele tenta pegá-la em seus braços). / ROSE (afastando-o): Não. E você não deve me chamar de querida. / EASTER: Por que não? / ROSE: Porque eu não sou sua querida. / EASTER: Eu quero que você seja—“]. (tradução nossa)

⁵⁷ Ibidem, p. 182.

It's much better to marry with your own kind. When you marry outside your own people, nothing good ever comes of it. You can't mix oil and water.

ROSE: I don't know. I think if people really care about each other –

SHIRLEY: He's nothing but a baby. He sees a pretty face and, right away, he forgets about everything else.⁵⁸

Como é possível perceber, Rose tenta argumentar com Shirley sobre o comentário xenofóbico que ela havia feito, mas a professora interrompe sua fala e complementa sua observação apontando que Sam, que já está estudando para se tornar advogado, não passava de um bebê. Sam realmente aparece como uma figura bastante imatura e incapaz de agir. No fim do primeiro ato, Rose é assediada por seu vizinho Vincent Jones, que bloqueia o caminho em que ela passa e chega, até mesmo, a segurá-la. Sam, ao ver a cena, tenta ajudar, mas pouco faz além de pedir para ele parar, no que acaba agredido e chorando. Sam é uma figura extremamente pessimista, se chama de covarde, diz que nunca será nada e que não existe felicidade. No segundo ato, em um diálogo com Rose, ele chega a propor que os dois cometam suicídio juntos, proposta recusada prontamente pela garota, que tenta dissuadi-lo dessa ideia dizendo que ele é o melhor amigo que ela já teve.

Enquanto os vizinhos conversam na primeira cena, é possível conhecermos um pouco mais a fundo suas características. Apesar de grande parte das personagens terem origem na imigração, a xenofobia está presente nos diálogos de maneira bastante clara. Olga Olsen, que é descrita na rubrica da peça como sendo uma mulher de origem escandinava, magra, anêmica e com cabelos claros e bagunçados, é chamada por seu marido, no momento em que se escuta em cena um bebê chorando. Ela vai para casa atender ao seu chamado e, nesse momento, a Senhora Jones faz o seguinte comentário:

MRS. JONES: What them foreigners don't know about bringin' up babies would fill a book.

MRS. FIORENTINO (a little huffily): Foreigners know joost as much as other people, Mrs. Jones. My mother had eight children and she brought up seven.

MRS. JONES (tactfully): Well, I'm not sayin' anythin' about the Joimans. The Joimans is different—more like the Irish. What I'm talkin' about is all them

⁵⁸ Ibidem, pp. 164-165. [“SHIRLEY: Por que você tem que escolher o Sam? Você poderia conseguir outros caras. De qualquer forma, é muito melhor casar com gente do seu próprio tipo. Quando você se casa com alguém que não é do povo, nada de bom acontece. Você não pode misturar água e óleo. / ROSE: Eu não sei. Eu acredito que se as pessoas realmente gostam uma das outras – / SHIRLEY: Ele não é nada além de um bebê. Ele vê um rosto bonito e, imediatamente, ele se esquece de tudo mais.”] (tradução nossa)

*squareheads an' Polacks— (with a glance in KAPLAN'S direction)— an' Jews.*⁵⁹

Como podemos apontar, a Senhora Jones, ao conversar com a Senhora Fiorentino, que tem origem alemã e é casada com Filippo Fiorentino, italiano, afirma que estrangeiros não sabem criar seus filhos de maneira adequada. Greta Fiorentino se incomoda com essa afirmação e cita, como exemplo, sua mãe, que teve oito filhos. Senhora Jones, então, complementa sua fala preconceituosa novamente de maneira xenofóbica, afirmando que não está falando sobre os alemães, que são mais parecidos com os irlandeses, mas, sim, sobre os “cabeças quadradas”, “polacos” e judeus. O termo “cabeça quadrada” é uma gíria antiga e ofensiva para se referir a pessoas de origem alemã ou escandinava, principalmente os suecos, enquanto que “polaco” também tem conotação negativa e é utilizado para pessoas de origem polonesa. A Senhora Jones, apesar de viver no mesmo lugar de seus e vizinhos de origem imigrante, e com as mesmas condições precárias, considera-se superior a eles.

Durante essa conversa na frente do prédio, Frank Maurrant chega do trabalho. Frank é descrito como um homem alto, forte, de quarenta e cinco anos e que possui um rosto áspero e severo. Observando seus diálogos com as demais personagens, vemos que ele tem características conservadoras, principalmente com relação à sua esposa e filha. A Senhora Maurrant conta a ele que Willie ainda não está em casa pois está brincando com os meninos e Frank, além de nada comentar sobre esse fato, questiona sua esposa sobre a filha do casal de maneira bastante rude na frente de seus vizinhos:

MAURRANT: What about Rose?

MRS. MAURRANT: I think maybe she's working overtime.

MAURRANT: I never heard o' nobody workin' nights in a real-state office.

MRS. MAURRANT: I thought maybe on account of the office being closed tomorrow— (To the others) Mr. Jacobson, the head of the firm, died Tuesday, and tomorrow's the funeral, so I thought maybe—

MRS. JONES: Yeah. Leave it to the Jews not to lose a workin' day without makin' up for it.

MAURRANT (to MRS. MAURRANT): She shouldn't be stayin' out nights without us knowin' where she is.

⁵⁹ Ibidem, p. 117 [“SENHORA. JONES: Aquilo que os estrangeiros não sabem sobre criar bebês poderiam encher um livro. / SENHORA FIORENTINO (um pouco ofensivamente): Estrangeiros sabem exatamente o mesmo que as outras pessoas, Senhora Jones. Minha mãe teve oito filhos e criou sete. SENHORA JONES (com muito tato): Bem, eu não estou dizendo nada sobre os alemães. Os alemães são diferentes—mais como os irlandeses. O que estou falando é sobre todos os cabeças quadradas e polacos— (com um olhar em direção a KAPLAN) — e judeus.”] (tradução nossa)

MRS. MAURRANT: She didn't say a word about not coming home.

MAURRANT: That's what I'm sayin', ain't it? It's a mother's place to know what her daughter's doin'.

MRS. FIORENTINO (soothingly): Things are different nowadays, Mr. Maurrant, from what they used to be.

MAURRANT: Not in my family, they're not goin' to be no different. Not so long as I have something to say.⁶⁰

Frank Maurrant quer controlar as ações de sua filha e esposa e crítica Anna na frente dos vizinhos por não fazer esse controle por ele, diz que é papel da mãe saber onde a filha está, e não se importa com as palavras da Senhora Fiorentino que tenta apaziguar a situação dizendo que hoje em dia as coisas seriam diferentes. Para ele, na sua família as coisas deveriam permanecer da maneira que ele deseja.

Após Frank entrar para seu apartamento, a Senhora Jones faz um comentário de que os homens são todos iguais, que ficam satisfeitos apenas enquanto as coisas são da maneira que eles desejam, mas Anna Maurrant não concorda com essa ideia. Para ela, todos são humanos e querem as mesmas coisas. Ela diz:

MRS. MAURRANT: I guess it's the same with women. I often think it's a shame that people don't get along better together. People ought to be able to live together in peace and quiet, without making each other miserable.

[...]

MRS. MAURRANT: I think the trouble is people don't make allowances. They don't realize that everybody wants a kind word, now and then. After all, we're all human, and we can't just go along by ourselves, all the time, without ever getting a kind word.⁶¹

⁶⁰ Ibidem, pp. 118-119 [“MAURRANT: E a Rose? / SENHORA MAURRANT: Eu acho que talvez ela esteja fazendo hora extra no trabalho. / MAURRANT: Eu nunca ouvir de ninguém trabalhar nos períodos da noite em um escritório imobiliário. / SENHORA MAURRANT: Eu pensei que talvez por causa do escritório estar fechado amanhã— (Para os outros) o Senhor Jacobson, o chefe da firma, morreu na terça e amanhã é o funeral, então eu pensei que talvez— / SENHORA JONES: Sim. Imagina se os judeus vão perder um dia de trabalho sem compensar por ele. / MAURRANT (para a SENHORA MAURRANT): Ela não deveria estar fora durante as noites sem que a gente saiba onde ela está. / SENHORA MAURRANT: Ela não falou nada sobre não voltar para casa. / MAURRANT: É sobre isso que estou falando, não é? É papel da mãe saber o que sua filha está fazendo. / SENHORA FIORENTINO (suavemente): As coisas são diferentes hoje do que elas costumavam ser, Senhor Maurrant. / MAURRANT: Não em minha família, elas não serão diferentes. Não enquanto eu puder dizer algo sobre isso.”] (tradução nossa)

⁶¹ Ibidem, p. 119 [SENHORA MAURRANT: Eu acho que é o mesmo com as mulheres. Eu costumo pensar que é uma pena que as pessoas não se deem bem juntos. As pessoas devem poder morar juntas em paz e tranquilidade, sem fazer uns aos outros se sentir miseráveis. [...] SENHORA MAURRANT: Eu acho que o problema é que as pessoas não fazem concessões. Elas não percebem que todo mundo quer uma palavra gentil de vez em quando. Afinal de contas, somos todos humanos, e nós não podemos ficar sozinhos, o tempo todo, sem nunca recebermos uma palavra gentil.”] (tradução nossa)

Anna não consegue enxergar claramente que as diferenças de gênero são extremamente significativas nas relações ao seu redor. Em sua própria casa, espera-se dela que ela cuide da família, dos filhos e aja da maneira aprovada por seu marido justamente pelo fato de ela ser mulher. Para ela, o grande problema das pessoas é não fazer concessões e, como todos são humanos, todos desejam uma palavra gentil. Ela não percebe que a maneira com a qual ela vive em sua casa é justamente pelo fato dela ser mulher e do que se espera dela como mãe e dona de casa.

Vemos exemplos de sexismo em diversos momentos da peça. Os vizinhos fazem vários comentários sobre o suposto caso amoroso da Senhora Maurant e Sankey, que também é casado e, dentre as variadas observações feitas pelas personagens sobre o assunto, vemos, por exemplo, insinuações de que Anna Maurant seria uma vagabunda. Quando Willie chega em casa com raiva de algo que outro garoto, Joe Connolly, teria dito sobre sua mãe, ele se recusa a contar o que foi falado. Lippo afirma que a discussão foi causada por Connolly ter chamado a mãe de Willie de prostituta (“*whore*”) e a Senhora Jones responde concordando com a afirmação: “Bem, e o que mais ela é?” (“*Well, an’ what else is she?*”⁶²). Na sequência desse diálogo Lippo fala com sua esposa, em tom de brincadeira, que se ele a pegasse dormindo com o leiteiro, ele quebraria o pescoço dela. Apesar das risadas de Fiorentino, esse tema da violência como punição da traição, sendo homicídio ou feminicídio, aparece mais de uma vez, tanto antes, quanto depois do final trágico da história. No terceiro ato, o próprio Lippo afirma que faria o mesmo que Frank em situação semelhante. Ele diz: “*Eef Ahm ketcha my wife sleepin’ wit’ ’nudder man, Ahm gonna keel ’er too*”⁶³, afirmando que se pegasse sua esposa com outro homem, a mataria.

Um outro momento em que podemos ver claramente atitudes machistas em falas de personagens é quando Alice Simpson, descrita na rubrica como “*solteirona*” (“*spinster*”), aparece em cena, ainda no primeiro ato. Ela faz parte de uma instituição de caridade e está em busca de uma das moradoras do edifício, Laura Hildebrand. Simpson presencia o exato momento em que Laura está voltando do cinema com seus dois filhos, Charlie e Mary. Laura e sua família serão despejados de suas casas, uma vez que seu marido a abandonou e ela não tem meios para se manter. Ela depende de caridade para

⁶² Ibidem, p. 136.

⁶³ Ibidem, p. 184.

sobreviver, mas Alice Simpson a flagra no momento em que ela está voltando do cinema com os filhos e a humilha na frente de seus vizinhos, criticando sua ação e mencionando o fato de seu marido ter abandonado a família:

MISS SIMPSON: Where have you been—to a moving-picture show?

MRS. HILDEBRAND: Yes, ma'am.

MISS SIMPSON: And where did you get the money?

MRS. HILDEBRAND: It was only seventy-five cents.

MISS SIMPSON: Seventy-five cents is a lot when you're being dispossessed and dependent upon charity. I suppose it came out of the money I gave you to buy groceries with?

MRS. HILDEBRAND: We always went, Thursday nights, to the pictures when my husband was home.

MISS SIMPSON: Yes, but your husband isn't home. And as far as anybody knows, he has no intention of coming home.⁶⁴

A maneira com a qual a Senhorita Simpson trata Laura e seus filhos incomoda alguns de seus vizinhos e suscita neles diferentes reações. Enquanto Abraham Kaplan questiona a caridade de Simpson e diz que ela deveria ir para casa para ler a Bíblia e a vida de Cristo, Lippo Fiorentino dá dinheiro para Laura e seus filhos. Quando as duas mulheres se retiram de cena, ele começa a fazer comentários extremamente machistas sobre a Senhorita Simpson, afirmando que o problema dela seria não ter ninguém para dormir com ela, provocando risadas nos demais homens: “*LIPPO: I tella you da whola troub'. She's a don' gotta nobody to sleep wit'. (The men laugh), [...] LIPPO: Somebody go sleepa wit' her.*”⁶⁵

Como já destacamos, há pouca ação na peça, a maioria dos eventos são narrados pelas personagens através de diálogos. Até mesmo o desfecho trágico, que ocorre no segundo ato, com o assassinato da Anna Murrant e Sankey não são totalmente encenados, o espectador tem acesso ao que está acontecendo através de sons e vozes e rubrica, Frank atira em ambos dentro de seu apartamento, mas o espectador só vê a área

⁶⁴ Ibidem, pp. 125-126 [“SENHORITA SIMPSON: Onde você esteve—em um cinema? / SENHORA HILDEBRAND: Sim, senhora. / SENHORITA SIMPSON: E onde você arranhou o dinheiro? / SENHORA HILDEBRAND: Foi apenas setenta e cinco centavos. / SENHORITA SIMPSON: Setenta e cinco centavos é muito quando você está sendo despejada e dependendo da caridade. Imagino que você tenha usado o dinheiro que te dei para comprar mantimentos? / SENHORA HILDEBRAND: A gente sempre ia ao cinema nas noites de quinta quando meu marido estava em casa. / SENHORITA SIMPSON: Sim, mas seu marido não está em casa. E até onde se sabe, ele não tem intenção de voltar.”] (tradução nossa)

⁶⁵ Ibidem, p. 126 [“LIPPO: Eu te digo toda a verdade. Ela não tem ninguém com quem dormir. (Os homens riam), [...] LIPPO: Alguém vá dormir com ela.”] (tradução nossa)

externa do edifício e, no máximo, consegue enxergar algo através das janelas. Quando Frank retorna para seu apartamento com o intuito de flagrar sua esposa com o amante, os vizinhos percebem a situação e tentam interferir no desfecho. Sam tenta bloquear sua passagem, sem sucesso e pede para que a Senhora Jones avise a Senhora Maurrant, mas a intervenção não ocorre a tempo. Na sequência a seguir, vemos menção à diversos elementos que não estão presentes em cena:

(A scream of terror is heard from the MAURRANT apartment)

MRS. MAURRANT'S VOICE: Frank! Frank!

(Two shots are heard, in quick succession, and then a heavy fall. MRS. Olsen runs out of the vestibule and down into the cellar, SANKEY'S voice is heard, inarticulate, with fear. Then one of the shades shoots up, and SANKEY appears at the window, coatless, his face deformed by terror. He tries to open the window but succeeds only in shattering the pane with his elbow. MAURRANT appears behind him and pulls him away from the window. Then another shot is heard.⁶⁶

Como é possível notar, gritos, tiros, palavras inarticuladas são ouvidas, mas não vemos as ações. Esses elementos externos ao que está presente no palco destoam do caráter absoluto do drama, os eventos apontam para além do que está encenado e a plateia tem acesso limitado a grande parte dos acontecimentos. Como vimos, conhecemos as personagens muito mais pelo que elas falam do que pelo que efetivamente fazem. Como já apontamos, até mesmo as origens das personagens são reforçadas através desses diálogos, uma vez que o autor emula, na própria escrita das falas, a sonoridade de seus diversos sotaques. O italiano Filippo Fiorentino, por exemplo, fala da seguinte maneira: “*Ah, no, no! I don’ taka da mon’. I’m trata da whole crowd. I deedn’ know was gona be such a biga crowd or I bringa doz’.*”⁶⁷ E sua fala se diferencia bastante da fala do russo e judeu Abraham Kaplan apresenta um diferente sotaque: “*Oll right! Oll right! Put it out!*”

⁶⁶ Ibidem, p. 171. [“(Um grito de horror é escutado vindo do apartamento de MAURRANT.) / VOZ DA SENHORA MAURRANT: Frank! Frank! / (Dois tiros são ouvidos, em rápida sucessão, e então uma pesada queda. A SENHORA OLSEN corre para fora do vestíbulo e vai para baixo no porão. A voz de SANKEY é ouvida, não articulada, com medo. Então uma das cortinas se levanta e SANKEY aparece na janela, sem casaco, seu rosto deformado pelo terror. Ele tenta abrir a janela mas só consegue quebrar a vidraça com seu cotovelo. MAURRANT aparece atrás dele e o puxa para longe da janela. Então outro tiro é escutado)”. (tradução nossa)

⁶⁷ RICE, E. “Street Scene”. In: *Seven Plays By Elmer Rice*. New York: The Viking Press, 1950, p. 124. [“Ah, não, não! Eu não aceito o dinheiro. Eu estou pagando pra todos. Eu não sabia que haveria uma multidão tão grande ou eu traria uma dúzia.”]. (tradução nossa)

*Put it out! There is anahoo notting to read in de papers. Notting but deevorce, skendal, and moiders.*⁶⁸

Como já salientado, a discussão de questões de cunho socioeconômico e político e uma crítica ao capitalismo sempre estiveram presentes na obra de Rice. Entretanto, o autor nunca se associou a algum partido político e afirmava não ser marxista. Em sua autobiografia *Minority Report* ele aponta: “*My attempts to read Marx have always bogged down. While I believe there is much validity in the theory of the economic interpretation of history, my socialism has always been of the utopian variety.*”⁶⁹ Na mesma obra, Rice ainda afirma, por mais de uma vez, que foi a literatura ao invés da economia que o convenceu dos males do capitalismo e o aproximou do socialismo:

*Indeed, what convinced me of the evils of the capitalist system and its concomitant institutions was literature rather than economics: the plays of Ibsen (particularly Pillars of Society and An Enemy of the People), Hauptmann, Galsworthy, Gorki, Brieux; the novels of Dickens, Charles Reade, Zola, Upton Sinclair, Frank Norris. The exposures of the inequities, cruelties, hypocrisies and corruptness of the existing social order persuaded me of the need for revolutionary changes in human institutions and attitudes, and won me over to what may generically be called socialism.*⁷⁰

Nessa sua fala, Rice apresenta uma concepção limitada do conceito de economia. Em *Why Marx Was Right*, Terry Eagleton aponta que a economia está ligada à produção e reprodução de nossa vida material: Marx escreveu em *A Ideologia Alemã* que o primeiro ato histórico é a produção de meios para satisfazer nossas necessidades materiais; se essas necessidades não forem supridas, não podemos aprender um instrumento ou escrever literatura, por exemplo: a base da cultura é o trabalho.⁷¹ Dessa maneira, o fato de Rice apontar que sua aproximação do socialismo se deu através da literatura, não exclui a economia. Não é possível analisarmos a superestrutura (Estado, direito, política, cultura)

⁶⁸ Ibidem, p. 123. [“Está bom! Está bom! Desligue! Desligue! Não há nada para ler nos jornais. Nada além de divórcio, escândalos e assassinatos.”]. (tradução nossa)

⁶⁹ RICE, E. *Minority Report*. New York: Simon and Schuster, 1963, p. 138. [“Minhas tentativas de ler Marx sempre empacaram. Apesar de acreditar que exista muita validade na teoria de interpretação econômica da história, meu socialismo sempre foi do tipo utópico.”]. (tradução nossa)

⁷⁰ Ibidem, p. 137. [“Na verdade, o que me convenceu dos males do sistema capitalista e das instituições a ele relacionadas foi a literatura em vez da economia: as peças de Ibsen (particularmente *Pillars of Society* e *An Enemy of the People*), Hauptmann, Galsworthy, Gorki, Brieux; os romances de Dickens, Charles Reade, Zola, Upton Sinclair, Frank Norris. A exposição das inequidades, crueldades, hipocrisias e corrupção da ordem social existente me persuadiram da necessidade de mudanças revolucionárias nas instituições e atitudes humanas e me atraiu para o que pode ser genericamente chamado de socialismo.”]. (tradução nossa)

⁷¹ EAGLETON, T. *Why Marx Was Right*. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 107.

sem olharmos para a base econômica que ela suporta, ambas estão dialeticamente relacionadas e, apesar de a superestrutura geralmente reforçar o sistema vigente, ela também pode criticar o mesmo.

Com base nessa afirmação, realizaremos uma breve análise de um excerto de um diálogo do primeiro ato da peça entre Abraham Kaplan e alguns de seus vizinhos, para destacarmos a relação que essas personagens apresentam com o sistema no qual estão inseridos.

O trecho selecionado para análise retoma o momento em que a Senhorita Simpson, que representa uma instituição de caridade, repreende e humilha Laura Hildebrand por ter levado seus filhos ao cinema na frente de seus vizinhos. Apontamos que tal fato faz com que os moradores interfiram na discussão e emitam suas opiniões a respeito não só do evento, mas também da sociedade. O primeiro a interferir na conversa é o Senhor Abraham Kaplan, russo de origem judaica que ganha algum dinheiro escrevendo para os “jornais radicais”. Elmer Rice, em seu texto *A Theme for a Play*, caracteriza Kaplan de maneira caricata, usando palavras-chave para ressaltar aspectos da personagem: “[...] *a Communist, Lenin and Trotzky, workers of the world unite, the Internationale, down with capitalism, long live the social revolution, the dictatorship of the proletariat, production for use and not for profit [...]*”.⁷²

Quando a Senhora Simpson fala para Laura que ela não deve mais gastar dinheiro com cinema, pois seu marido a havia deixado e que o dinheiro que ela ganhava da caridade não era para isso, Abraham Kaplan não se contém e se debruça em sua janela, perguntando à Senhora Simpson: “*Ees dis your conception of cherity?*”⁷³ A partir desse comentário os vizinhos passam a discutir entre si e com a Senhora Simpson. Apesar de todos parecerem ter pena de Laura Hildebrand e sua família, as diferentes personagens justificam a situação na qual a mulher se encontra de diversas maneiras:

KAPLAN (to the others): Dey toin out in de street a mudder vit' two children,
and dis female comes and preaches to her bourgeois morelity.
(...)

⁷² Texto copiado no arquivo de material do Elmer Rice no Harry Ransom Center. “[...] um Comunista, Lênin e Trotsky, trabalhadores do mundo uni-vos, a Internacional, abaixo o capitalismo, vida longa à revolução social, a ditadura do proletariado, produção para o uso e não para o lucro [...]”]. (tradução nossa)

⁷³ RICE, E. “Street Scene”. In: *Seven Plays By Elmer Rice*. op. cit., p. 126. [“É esse o seu conceito de caridade?”]. (tradução nossa)

Dees cherities are notting but anudder dewise for popperizing de verking klesses. W' en de lendlords steal from de verkers a million dollars, dey give to the Cherities a t'ousand.

MAURRANT: Yeah? Well, who's puttin' her out on the street? What about the lan'lord here? He's Jew, ain't he?

MRS. JONES: I'll say he's a Jew! Isaac Cohen!

KAPLAN: Jews oder not Jews - wot has dis got to do vit' de quastion? I' m not toking releegion, I'm toking economics. So long as the kepitalist klesses—
MAURRANT (interrupting): I'm talkin' about if you don't pay your rent, you gotta move.⁷⁴

Como é possível observarmos nesse trecho, Kaplan tenta fazer uma discussão apontando para explicações econômicas da situação em que Laura se encontra: as instituições de caridade, representadas aqui pela Senhora Simpson, ao funcionar como paliativo para pessoas em condição social desfavorável, farão com que ela permaneça na sua atual situação de pobreza enquanto as classes dominantes ganham milhões. Frank Murrant, então, desvia o assunto para a questão de origem e religião, demonstrando xenofobia, no que é apoiado pela Senhora Jones: Laura estaria sendo despejada porque o senhorio é judeu. Essa ideia preconceituosa aparece diversas vezes ao longo da peça, várias personagens apontam que os judeus só se preocupariam com dinheiro. Kaplan, novamente, tenta destacar o caráter econômico do problema e novamente é interrompido: Frank simplifica a situação - se você não paga o aluguel, precisa se mudar. Após Lippo, sua esposa e Senhora Jones conversarem sobre o motivo do marido de Laura ter ido embora, Frank Murrant e Abraham voltam a discutir sobre os motivos de Hildebrand estar passando por essa situação:

MAURRANT: Well, what I'm sayin' is, it ain't the landlord's fault.

KAPLAN: Eet's de folt of our economic system. So long as de institution of priwate property exeests, de verkers vill be at the moicy of the property - owning klesses.

MAURRANT: That's a lot of bushwa! I'm a woikin' man, see? I been payin' dues for twenty-two years in the Stagehands Union. If we're not gettin' what we want, we call a strike, see? - and then we get it.

LIPPO: Sure! Ees same wit' me. We gotta Musician Union. We getta pay for da rehears', we getta pay for da overtime -

⁷⁴ Ibidem, p. 128. [“KAPLAN (aos outros): Eles colocam na rua uma mãe com duas crianças, e essa mulher vem e prega a moralidade burguesa (...) As instituições de caridade não são nada além de outro mecanismo para empobrecer as classes trabalhadoras. Quando os senhorios roubam dos trabalhadores um milhão de dólares, eles dão um mil para a caridade./ MAURRANT: É? Bem, quem está colocando-a na rua? E o senhorio aqui? Ele é judeu, não é?/ SENHORA JONES: Eu digo que ele é judeu! Isaac Cohen!/ KAPLAN: Judeus ou não – o que isso tem a ver com a questão? Eu não estou falando de religião, eu estou falando de economia. Enquanto as classes capitalistas -/ MAURRANT (interrompendo): Eu estou falando que se você não paga seu aluguel, você tem que mudar.”] (tradução nossa)

SHIRLEY: That's all right when you belong to a strong union. But when a union is weak, like the Teacher's Union, it doesn't do you any good.

MRS. JONES (to MRS. FIORENTINO): Can y' imagine that? Teachers belongin' to a union!

KAPLAN (impatiently): Oll dese unions eccomplish notting wotever. Oll dis does not toch de fundamental problem. So long as de tuls of industry are in de hands of de kepitalist klesses, ve vill hev exploitation and sloms and -

MAURRANT: T' hell wit' all that hooey! I'm makin' a good livin' an' I'm not doin' any kickin'.

OLSEN (removing his pipe from his mouth): Ve got prosperity, dis coountry

JONES: You said somethin'!

KAPLAN: Sure, for de reech is planty prosperity! Mister Morgan rides in his yatch and upstairs dey toin a voman vit' two children in the street.

MAURRANT: And if you was to elect a Socialist president tomorra, it would be the same thing.

MRS. Fiorentino: Yes, dot's right, Mr. Maurrant.

JONES: You're right!

KAPLAN: Who's toking about electing presidents? Ve must put de tuls of industry in de hends of de verking klesses, and dis ken be accomplished only by a sushal revolution!

MAURRANT: Yeah? Well, we don't want no revolutions in this country, see?

(General chorus of assent)

MRS. JONES: I know all about that stuff- teachin' kids there ain't no Gawd an' that their gran'fathers was monkeys.

JONES (rising angrily): Free Love, like they got in Russia, huh?

(KAPLAN makes a gesture of impatient disgust and sinks back into his chair.)

MAURRANT: There's too goddam many o' you Bolsheviks runnin' aroun' loose. If you don't like the way things is run here, why in hell don't you go back where you came from?

SHIRLEY: Everybody has a right to his own opinion, Mr. Maurrant.

MAURRANT: Not if they're against law and order, they ain't. We don't want no foreigners comin' in, tellin' us how to run things.⁷⁵

⁷⁵ Ibidem, pp. 128-129. [“MAURRANT: Bem, O que eu estou dizendo é que não é culpa do senhorio. / KAPLAN: A culpa é do nosso sistema econômico. Enquanto a instituição da propriedade privada existir, os trabalhadores ficarão à mercê das classes que possuem as propriedades. / MAURRANT: Isso é um monte de besteira! Eu sou um trabalhador, vê? Eu tenho pago a mensalidade do Sindicato dos assistentes de palco por vinte anos. Se nós não recebemos o que queremos, nós fazemos greve, vê? – e então a gente consegue. / LIPPO: Claro! O mesmo comigo. Nós temos o Sindicato dos músicos. Nós somos pagos pelos ensaios, nós somos pagos pela hora extra- / SHIRLEY: Está tudo certo quando você pertence a um sindicato forte. Mas quando o sindicato é fraco, como o Sindicato dos professores, não ajuda em nada. / SENHORA JONES (para SENHORA FIORENTINO): Você consegue imaginar isso? Professores pertencendo a um sindicato! / KAPLAN (impatientemente): Todos esses sindicatos nada conseguem. Tudo isso não toca o problema fundamental. Enquanto as ferramentas da indústria estiverem nas mãos das classes capitalistas, nós teremos exploração e favelas e - / MAURRANT: Pro inferno com toda essa bobagem! Eu estou fazendo um bom dinheiro e não estou reclamando. / OLSEN (removendo seu cachimbo de sua boca): Nós temos prosperidade, esse país. / JONES: Disse bem! / KAPLAN: Claro, para os ricos há bastante prosperidade! O Senhor Morgan anda no seu iate e ali em cima eles jogam a mulher com duas crianças na rua. / MAURRANT: E se você fosse eleger um presidente socialista amanhã, seria a mesma coisa. / SENHORA FIORENTINO: Sim, está correto, Senhor Maurrant. / JONES: Você está certo! / KAPLAN: Quem está falando em eleger presidentes? Nós devemos colocar as ferramentas da indústria na mão das classes trabalhadoras e isso só pode ocorrer por meio de uma revolução social! / MAURRANT: É? Bem, nós não queremos revoluções nesse país, entende? / (Coro geral de aprovação) / SENHORA JONES: Eu sei tudo a respeito dessa coisa de ensinar para as crianças que não existe Deus e que seus avós eram macacos. JONES (levantando raivosamente): Amor livre, como eles têm na Rússia, né? / (KAPLAN faz um gesto impaciente de desgosto e se afunda em sua cadeira.) / MAURRANT: Há muitos de vocês Bolcheviques correndo soltos por aí. Se você não gosta da maneira como as coisas são aqui, por que raios você não volta para o lugar de

Nesse diálogo, podemos apontar as diferentes posições que as personagens têm em relação ao sistema no qual estão inseridas. Ainda é possível destacar estereótipos e preconceitos que os moradores apresentam em relação a um tipo de interpretação materialista da história e ao socialismo. Enquanto Kaplan aponta que o problema está no sistema capitalista, uma vez que a classe trabalhadora não tem acesso aos meios de produção, Maurant foca no seu esforço individual e se diz satisfeito com sua condição de vida, assim como Lippo, Olsen e Jones. É interessante apontarmos que, apesar de morarem em um cortiço em estado degradado, eles se dizem felizes com o que obtiveram e afirmam que o país tem prosperidade. A peça foi escrita no período entreguerras, um pouco antes da Quebra da Bolsa de Nova Iorque e grande parte da população, após esse acontecimento, viria a perder até mesmo esse pouco que tinha:

Até 1932, 5 mil bancos americanos haviam falido, a produção industrial caíra 46%, o Produto Interno Bruto (PIB) diminuía um terço e os preços, a metade. Falta de dinheiro na economia significava um declínio brusco de poder aquisitivo. Indústrias e comerciantes reduziram preços, produção e, mais importante, emprego. Até 1932, mais de 15 milhões de americanos ou 25% do total da população economicamente ativa ficaram desempregados. Aquele símbolo potente do capitalismo americano, a *Ford Motor Company*, que, em 1929, empregava 128 mil trabalhadores, contava com somente 37 mil em agosto de 1931. A taxa de desemprego ficou durante a década inteira no nível de 20%, enquanto um terço da mão-de-obra nacional também teve horas ou salários reduzidos.⁷⁶

Apesar de óbvio, é importante ressaltar o grande impacto que a crise econômica teve na produção teatral dos Estados Unidos. Em seu discurso no jantar do Prêmio Pulitzer, Rice fala sobre essa importante questão e ressalta que mais da metade dos teatros de primeira classe de Nova Iorque se mantiveram fechados por toda temporada e, aqueles que estavam abertos não estavam conseguindo se manter. Ele também menciona o grande número de trabalhadores do teatro que estavam desempregados:

Like every other form of commercial enterprise, the theatre has suffered severely as a result of the economic crisis. More than half of New York's seventy first-class theatres have been closed all season and most of those that have been open, have not been making their expenses. The same condition prevails throughout the country. The road is practically dead. Many large cities have had only two or three plays all season. When you want to rent a theatre these days, you do not go to a theatre manager, but to the president

onde veio? SHIRLEY: Todo mundo tem o direito de ter sua própria opinião, Senhor Maurant. / MAURRANT: Não se elas são contra a lei e a ordem, não. Nós não precisamos de estrangeiros entrando aqui e nos dizendo como fazer as coisas.”] (tradução nossa)

⁷⁶ KARNAL, L. [et al.]. *História dos Estados Unidos: das Origens ao Século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007, pp. 205-206.

*of a bank. Most of the managers are either penniless or bankrupt. Thousands of actors and stage-hands are out of work.*⁷⁷

Maurrant, Lippo e Shirley também falam sobre os sindicatos dos quais fazem parte. É interessante perceber que, apesar de se reconhecerem como trabalhadores, eles não se identificam como parte de um só grupo (a classe trabalhadora), cada um se identifica apenas com sua profissão: o assistente de palco, o músico, a professora, cada um com seu próprio sindicato lutando por interesses específicos e limitados. Essa divisão existe apenas na aparência, todos esses diferentes profissionais não têm acesso aos meios de produção e precisam vender sua força de trabalho. Como aponta Eagleton, essa falta de clareza se dá porque: “É da natureza do capitalismo confundir distinções, desmontar hierarquias e misturar, da forma mais promíscua possível, diversas formas de vida. Nenhuma forma de vida é mais híbrida e pluralista.”⁷⁸ É importante apontarmos que, diferentemente do que os críticos do Marxismo geralmente afirmam, o Marxismo não vê virtudes resplandcentes no trabalho, ele quer eliminar o máximo possível desse trabalho e a tamanha importância da classe trabalhadora para Marx e Engels se dá pelo lugar em que ela ocupa no modo capitalista de produção: em contato com a contradição o tempo todo - sabe como as coisas são produzidas, produzem, mas não tem controle sobre essa produção. No momento em que a classe trabalhadora se reconhecer como tal, ela poderá caminhar em direção à abolição da sociedade classista.

Podemos ressaltar que apesar dessa leitura materialista feita por Abraham Kaplan, é possível aproximarmos sua fala do Marxismo vulgar, uma vez que ele parece ter uma certa pressa revolucionária, ele não reflete sobre as mediações necessárias para uma mudança no sistema. Kaplan desqualifica o papel dos sindicatos, por exemplo, não reconhece que esse também traz ganhos para o trabalhador. O materialismo dialético

⁷⁷ Esse texto foi copiado no arquivo de material do Elmer Rice no Harry Ransom Center, em Austin – Texas, nos Estados Unidos. [“Como toda forma de empreendimento comercial, o teatro sofreu demasiadamente como resultado da crise econômica. Mais da metade dos setenta teatros de primeira classe de Nova Iorque permaneceram fechados por toda temporada e a maioria daqueles que ficaram abertos, não estão conseguindo se manter. A mesma condição toma todo o país. A estrada está praticamente vazia. Muitas cidades grandes tiveram apenas duas ou três peças a temporada toda. Quando você quer alugar um teatro atualmente, você não procura o gerente do teatro, mas o presidente do banco. A maioria dos gerentes estão sem dinheiro ou falidos. Milhares de atores e ajudantes de palco estão sem trabalho.”] (tradução nossa)

⁷⁸ EAGLETON, T. *Marx Estava Certo*. p. 98. Disponível em http://vk.com/doc-73731004_313070148?dl=38b6c0b8b8a4aec38d

aponta que não há uma oposição entre reforma e revolução, a revolução pode ocorrer em etapas através de reformas no sistema.

Maurrant expressa uma aversão à revolução e essa aversão é aprovada e compartilhada pelos outros moradores. Isso provavelmente se dá pelo fato apontado por Eagleton:

A ideia de revolução costuma evocar imagens de violência e caos. Nisso, ela pode ser contrastada com a reforma social, na qual costumamos pensar como algo pacífico, moderado e gradual. Trata-se, entretanto, de um contraste falso. Muitas reformas nada tiveram de pacíficas. (...) Algumas revoluções, em compensação, foram relativamente pacíficas. Curiosamente, pouco sangue foi derramado na revolução bolchevista de 1917 (...)⁷⁹

Como é possível notar, a maioria do grupo nem cogita uma revolução, uma mudança no sistema. Eles estão satisfeitos mesmo morando em um cortiço barulhento, acreditam que a revolução traria uma realidade pior do que a sua. Nesse caso vemos a ideologia convencendo as personagens de que o sistema no qual estão inseridos tem coisas a oferecer. Eles parecem ignorar o imenso abismo de desigualdade social presente em seu país e do qual fazem parte, afinal, a maioria está empregada, tem um teto, acredita que é livre para fazer o que quiser. Vemos que a Senhora Jones associa as ideias de Kaplan com a concepção de um evolucionismo distorcido (no qual nossos avós seriam macacos) e a abolição da religião. Nesse sentido, a Senhora Jones faz críticas à reforma no sistema não com base no materialismo dialético, mas com base no materialismo dos Iluministas que reduzia tudo à matéria, via seres humanos como passivos e colocavam a matéria em oposição à religião (com intuito de combater as ideias religiosas do Feudalismo). O materialismo histórico não descarta a religião, ele observa como são os seres humanos: corpo biológico com sentimentos, desejos, capacidade de criar uma narrativa; sujeitos que se transformam ao longo do processo de transformação do contexto material.

Apesar das questões de cunho social estarem no centro de *Street Scene* (começando pelo cenário onde Rice decidiu estabelecer para sua peça) é interessante mostrar que, não só o próprio autor deixa de perceber esses fatores como centrais (como no momento que indica que essas personagens poderiam ser oriundas de qualquer classe social) mas, também, a crítica reforça essa ideia de que a peça trataria de questões ditas “universais” e da “humanidade” e de que Rice não estaria culpando o sistema capitalista

⁷⁹ Ibidem, p. 107.

pelas condições em que as personagens vivem e pelos acontecimentos da peça. Robert Hogan em sua obra *The Independence of Elmer Rice* aponta que Rice não condena um certo tipo de sistema econômico em sua peça, apenas Abraham Kaplan é quem faz isso. Hogan afirma que:

*The compassion in the play establishes the worth and humanity of the characters. The brutality does not erase that worth, but makes the plight of these people even more poignant. Rice is not laying the blame on a narrow social basis. He is not condemning a particular society or a certain system of economics for the lives of his people. One of his characters, Abraham Kaplan, does make such a condemnation, but Rice makes it clear that Kaplan is not his *raisonneur*. Rice is not expounding socialism, but human nature, and his play seems to prove that people inevitably destroy themselves, that they carry in themselves the seeds of their own brutality. Without wishing to, they cannot avoid hurting each other.*⁸⁰

Segundo a interpretação de Hogan, a peça de Rice exporia a natureza humana, como se as condições nas quais as pessoas vivem fossem impossíveis de mudar e elas fossem fatores secundários em *Street Scene* – ponto de vista curioso, uma vez que a escolha do cenário e personagens coloquem essas questões no centro da peça – fato que não foi ignorado ou visto como secundário pelo produtor de televisão que mencionamos e que afirmou categoricamente que miséria não vende produtos.

Como é possível perceber durante a leitura e análise da peça, no primeiro ato, o mais longo e detalhado, temos uma apresentação bastante detalhada do espaço em que ação ocorre, as personagens principais envolvidas no enredo e o fato que levará ao desfecho, o relacionamento extraconjugal da Senhora Maurant e os burburinhos que tal fato causa. O segundo ato, já mais curto, é aquele no qual o crime acontece, Frank Maurant, que havia saído para trabalhar, volta para sua casa e encontra sua esposa com Sankey, atirando em ambos. Sankey já está morto quando os policiais chegam, a Senhora Maurant ainda não. Para aumentar o aspecto melodramático da peça, Rose chega em casa a tempo de encontrar sua mãe sendo retirada do local, que a vê e diz o seu nome,

⁸⁰ HOGAN, R. *The Independence of Elmer Rice*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965, p. 51 [“A compaixão na peça estabelece o valor e a humanidade das personagens. A brutalidade não apaga aquele valor, mas torna a situação angustiante dessas pessoas ainda mais comovente. Rice não está colocando a culpa em uma base social limitada. Ele não está condenando uma sociedade em particular ou um certo sistema econômico para a vida de seu povo. Um de seus personagens, Abraham Kaplan, faz essa condenação, mas Rice deixa claro que Kaplan não é seu *raisonneur*. Rice não está expondo o socialismo, mas a natureza humana, e sua peça parece provar que inevitavelmente as pessoas destroem umas às outras, que elas carregam em si a semente de sua própria brutalidade. Sem querer, elas não podem evitar machucar umas às outras.”]. (tradução nossa)

provavelmente a última palavra que diz em vida. No terceiro ato, Frank Maurrant, que estava foragido, acaba preso e encontra sua filha. Ele se mostra arrependido e afirma não ligar caso seja condenado à cadeira elétrica. Sam tenta convencer Rose a ficar com ele, mas ela, de maneira bastante prática, explica que tal fato não seria uma boa ideia e que amor não seria o suficiente para que o relacionamento dos dois seja bem sucedido:

SAM: If we have each other, that's the vital thing, isn't it? What else matters but that?

ROSE: Lots of things, Sam. There's lots of things to be considered. Suppose something was to happen – well, suppose I was to have a baby, say. That sometimes happens even when you don't want it to. What would we do then? We'd be tied down then, for life, just like all the other people around here. They all start out loving each other and thinking that everything is going to be fine – and before you know it, they find out they haven't got anything and they wish they could do it all over again – only it's too late.⁸¹

Podemos apontar que Sam tem uma característica muito mais idealista do que realista, diferentemente de Rose, que se pauta nos acontecimentos ao seu redor para imaginar o possível desfecho de sua história com Sam, agindo de modo mais racional. Ambos sem condições favoráveis, provavelmente reproduziriam as histórias de seus vizinhos. A peça termina com Rose dizendo que pretende sair de Nova Iorque e as ações banais típicas de um dia comum voltam a aparecer em cena. Um casal vê uma placa de vaga no edifício e se interessa, ouvimos o som de crianças brincando, a Senhora Jones, volta a falar sobre a vida de Rose e comenta que ela poderia acabar como sua mãe:

([...] A shabby, middle-aged couple appear at the right and approach the stoop.)

THE MAN (reading the To-Let sign): Here's a place. Six rooms. Want to take a look at it?

(A group of children, offstage left, begin signing "The Farmer in the Dell." This continues until after the curtain is down.)

THE WOMAN: All right. No harm lookin'. Ring for the janitor. (The MAN goes up the stoop and rings the janitor's bell.) Somebody must o' just died.

THE MAN: Yeah, maybe that's why they're movin' out. (Wiping his face with a handkerchief) Phoo! Seems to be gettin' hotter every minute.

(MRS. FIORENTINO seats herself at her window, a sewing basket in her lap. MRS. JONES and MISS CUSHING appear at the right, busily engaged in conversation.)

⁸¹ RICE, E. "Street Scene". In: *Seven Plays By Elmer Rice*. New York: The Viking Press, 1950, p. 188. ["SAM: Se nós temos um ao outro, é isso que importa, não é? O que mais importa além disso? / ROSE: Muitas coisas, Sam. Há muitas coisas a se considerar. Suponha que aconteça alguma coisa – bem, suponha que eu fosse ter um bebê, por exemplo. Isso algumas vezes acontece, mesmo quando você não quer. O que nós faríamos então? Nós estaríamos presos para a vida toda exatamente como todas as outras pessoas aqui. Eles todos começam se amando e achando que vai ficar tudo bem – e antes que você perceba eles descobrem que não tem nada e gostariam que pudessem começar tudo de novo – mas é tarde demais."] (tradução nossa)

MISS CUSHING: The poor little thing!

MRS. JONES (as they go up the steps): Well, you never can tell with them quiet ones. It wouldn't surprise me a bit if she turned out the same way as her mother. She's got a gentleman friend that I guess ain't hangin' around for nothin'. I seen him, late last night, and this afternoon, when I come home from the police – (She is still talking, as they enter the house.)

(MRS. OLSEN comes up the cellar steps. A sailor appears at the left with two girls, an arm around the waist of each. They stroll slowly across.)

(Curtain)⁸²

Vemos aqui que, em um curto espaço de tempo, os acontecimentos da peça resultam em assassinato, prisão, mudança na vida de personagens como Rose e também, rapidamente as coisas retornam à normalidade, apontando para a situação do início da peça. Possíveis moradores estão procurando lugar para morar, o tema do calor incômodo reaparece, a Senhora Fiorentino senta na sua janela, os vizinhos falam sobre a vidas uns dos outros, pessoas passam na rua e os sons da cidade continuam.

Como pudemos constatar ao longo da análise de *Street Scene*, a matéria social figurada durante toda a peça tem caráter épico e não se circunscreve ao âmbito do drama. Elmer Rice coloca no centro de sua peça os habitantes de um cortiço, pessoas pobres, a classe trabalhadora. São personagens que não têm o poder de escolha com relação à maioria dos aspectos de suas vidas por conta das condições sociais em que estão inseridos. Rice coloca em sua peça, por exemplo, Laura Hildebrand e seus dois filhos sendo despejados de sua moradia ou Shirley Kaplan, que praticamente vive para trabalhar como professora e garantir, além da sobrevivência de sua família, os estudos de seu irmão. Esses problemas enfrentados pelas personagens não são questões individuais, são questões

⁸² Ibidem, pp. 189-190. [“(…) Um casal pobre, de meia idade aparece à direita e se aproxima da balaustrada.) / O HOMEM (lendo a placa de Aluga-se): Aqui tem um lugar. Seis quartos. Quer dar uma olhada? / (Um grupo de crianças fora de cena à esquerda, começa a cantar “The Farmer in the Dell.” Isso continua até depois que a cortina cai.) / A MULHER: Tudo bem. Olhar não faz mal. Toca a campainha do zelador. (O HOMEM sobe na balaustrada e toca a campainha do zelador.) Alguém deve ter acabado de morrer. / O HOMEM: É, talvez seja por isso que estão se mudando. (Limpa o rosto com o lenço). Ufa! Parece que está mais quente a cada minuto. / (SENHORA FIORENTINO senta-se à sua janela, uma cesta de costura em seu colo. SENHORA JONES e SENHORITA CUSHING aparecem à direita entretidas em uma conversa.) / SENHORITA CUSHING: Pobrezinha! / SENHORA JONES (enquanto elas sobem os degraus): Bem, você nunca sabe sobre as quietinhas. Eu não ficaria nem um pouco surpresa se ela terminasse como a mãe. Ela tem um amigo que eu acredito que não esteja por aqui sem motivo. Eu o vi ontem tarde da noite e hoje depois do almoço, vindo da polícia para casa – (Ela ainda está falando, enquanto entram em casa.) / (SENHORA OLSEN sobe os degraus do porão. Um marinheiro aparece do lado esquerdo com duas garotas, um braço em volta da cintura de cada uma. Eles atravessam lentamente.) / (Cai o pano)”] (tradução nossa)

coletivas e de cunho histórico – de caráter épico e não dramático. Como Anatol Rosenfeld destaca, no épico:

O homem não é exposto como ser fixo, como “natureza humana” definitiva, mas como ser em processo capaz de transforma-se e transformar o mundo. Um dos aspectos mais combatidos por Brecht é a concepção fatalista de tragédia. O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada. O fito principal do teatro épico é a “desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas.⁸³

Elmer Rice leva essas questões coletivas e históricas para os palcos da *Broadway* e, até mesmo, para as telas de cinema, uma vez que *Street Scene*, além de ter sido transformada em musical, também virou filme.

⁸³ ROSENFELD, A. Op. cit., p. 150.

Capítulo III

Considerações finais

Como pudemos apontar ao longo de nossa análise, a peça *Street Scene* tem matéria épica trabalhada com traços dramáticos. Longe de representar um problema, esse é um aspecto que deve ser visto como um dado concreto. Peter Szondi, como teórico e como europeu (e, portanto, como alguém distante da realidade concreta de trabalho do teatro dos Estados Unidos), interessou-se por *Our Town*, de Thornton Wilder, por sua estrutura formal épica sem fraturas. Ele afirma:

Difícilmente há uma outra obra da dramaturgia moderna que seja ao mesmo tempo formalmente tão arrojada e de uma simplicidade tão comovente no enunciado como *Nossa cidade* [*Our Town*, 1938], de Thornton Wilder. Na lírica melancólica que o dia-a-dia recebe aqui, Wilder deve algo aos dramas de Tchékhov, mas suas inovações formais procuram livrar a herança tchekhoviana de suas contradições e levá-la à forma adequada, para além do drama.⁸⁴

No entanto, *Our Town*, em sua inteireza épica, é uma peça que apresenta um mundo bem pouco transformável e bastante decalcado numa certa noção de intemporalidade e de permanência, dados que, aliás, contribuíram enormemente para a construção da sua canonicidade.

O que constatamos em nossa análise de *Street Scene* foi a presença de um rico material épico na tessitura do texto e de sua configuração cênica: as personagens são, em sua maioria, da classe trabalhadora, pertencem à esfera do épico, e não são idealizadas ou singularizadas em traços individualizantes, os diálogos possuem função narrativa implícita, o espaço público é centralmente colocado de forma historicizante e crítica. Praticamente tudo que o espectador vê ocorre no meio da rua, o próprio título da peça, *Street Scene* (Cena de Rua) aponta para o caráter público do espaço.

Clifford Odets, que estreou *Waiting for Lefty* em 1935, estrearia *Awake and Sing!* na sequência, fazendo um trânsito indiscutível do épico presente na primeira peça para o dramático na segunda. Se a perspectiva de análise aqui posta em prática tivesse como

⁸⁴ SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 1a. reimp., 2003. P. 156.

horizonte único o enquadramento formal dessa peça com base nas formulações de Peter Szondi, pouco restaria a ser feito a não ser dizer que houve um retrocesso e ponto final. O mesmo aconteceria numa análise de *Street Scene* com perspectiva análoga.

Rice não foi um autor que zigzagueou entre diferentes gêneros de forma errática. Se há um traço importante a ser ressaltado no trabalho dele, esse traço é, por um lado, a afinidade que ele sempre demonstrou ter com o experimentalismo e com a figuração de questões sócio-históricas e políticas por um lado (como em *The Adding Machine*, por exemplo), e por outro, a opção de realizar seu trabalho criador dentro do escopo do teatro profissional de sua época.

Rice participou das mais importantes frentes de trabalho e iniciativas teatrais no âmbito cultural dos Estados Unidos. Desde o início mostrou ter fôlego para romper com expedientes convencionais na representação do tempo e sempre mostrou também afinidade com dramaturgos importantes para a expressão de um pensamento crítico sobre o sistema de vida, trabalho e pensamento dentro do capitalismo. Em outras palavras, sempre mostrou afinidade com a matéria épica. Foi bastante radical nas escolhas formais que fez em peças dos anos 20 (consta que foi o primeiro a utilizar a *reverse chronology* em *On Trial*), teve *Street Scene* rejeitada por Cukor como peça não encenável, viajou à União Soviética e tratou de questões da esfera política e ideológica tensionando forma e conteúdo com grande perspicácia criativa.

Em 1933, após quase vinte anos trabalhando com teatro, Elmer Rice escreveu um texto chamado *Project For a People's Art Theatre*, que foi publicado em 8 de outubro de 1933 no jornal *The New York Times* sob o nome de *The Prospectus For a Theater of the People*. Tivemos acesso à versão datilografada desse texto no inventário de trabalhos de Elmer Rice do Harry Ransom Center, em Austin, nos Estados Unidos, e é essa versão que usaremos de referência. Nesse texto, Rice apresenta a formulação de um projeto de teatro e é importante ressaltar que, para ele, o objetivo do Teatro da Arte do Povo seria trazer arte para o povo e povo para a arte.

Rice afirma que, no contexto em que escreve, a maior parte da população não vai ao teatro, e que este seria uma arte acessível para uma parte muito pequena da população:

[...] *this audience has always been drawn almost exclusively from the relatively small propertied and semi-intellectual classes. The great majority of the population has been ignored and neglected. New York and its immediate environs have a population of approximately 10,000,000. It is safe*

*to assume that at least 4.000.000 of these are persons who are capable of attending and enjoying some form of theatrical entertainment: in other words, who constitute a potential theatre audience. [...] Obviously, there are millions of men and women within the boundaries of the metropolitan district who rarely or never enter a theatre.*⁸⁵

Pensando em como essa realidade poderia ser diferente, Elmer Rice faz algumas propostas para esse teatro para o povo como, por exemplo, os melhores assentos não custando mais de dois dólares e ele envolveria a cooperação da comunidade incluindo, entre outros grupos, escolas, sindicatos e organizações negras:

*The best seats would be no more than two dollars and there would be a considerable number of seats available for fifty cents, seventy-five cents and a dollar. Every effort would be made to enlist the cooperation of schools, colleges, libraries, trade-unions, radical political groups, cultural and professional societies, foreign-language groups and negro organizations.*⁸⁶

Além de pensar no tipo de público e no valor dos ingressos, Rice especifica um ponto essencial sobre o teatro que gostaria de tornar realidade: o tipo de peças que seriam encenadas. Para o autor, o teatro do povo apresentaria apenas peças de significância social e que apontassem para mudanças no sistema social vigente, no qual as injustiças sociais fossem eliminadas:

No play would be presented which, in general sense, does not possess social significance.

[...]

The People's Art Theatre would not be committed to any specific political or economic program, nor would it be animated by any doctrinaire philosophy. It would be an organ of propaganda only insofar as its general policy would favor the establishment of a new social order in which existing economic and social injustice is eliminated and the condition of the masses is vastly improved; it would be revolutionary in the sense that it would challenge

⁸⁵ Texto copiado no arquivo de material do Elmer Rice no Harry Ransom Center. “[...] esse público sempre foi atraído quase que exclusivamente pelas classes de relativamente pequenos de proprietários e semi-intelectuais. A grande maioria da população foi ignorada e negligenciada. Nova Iorque e seus arredores imediatos têm uma população de aproximadamente 10.000.000. É seguro supor que pelo menos 4.000.000 dessas pessoas são capazes de assistir e desfrutar de alguma forma de entretenimento teatral: em outras palavras, que constituem um potencial público de teatro. [...] Obviamente, existem milhões de homens e mulheres dentro dos limites do distrito metropolitano que raramente ou nunca entram em um teatro.”] (tradução nossa)

⁸⁶ Texto copiado no arquivo de material do Elmer Rice no Harry Ransom Center. “[Os melhores lugares não custariam mais de dois dólares e haveria um número considerável de lugares disponíveis por cinquenta centavos, setenta e cinco centavos e um dólar. Todo esforço seria feito para obter a cooperação de escolas, faculdades, bibliotecas, sindicatos, grupos políticos radicais, sociedades culturais e profissionais, grupos de língua estrangeira e organizações negras.”] (tradução nossa)

*abuses in the present social order and would be in the vanguard of the fights for freedom and equity.*⁸⁷

Podemos notar, aqui, que a própria concepção de teatro apresentada por Rice nesse texto é uma concepção épica, uma vez que coloca a perspectiva coletiva e histórica em seu centro e aponta para mudanças do sistema vigente.

Apesar dessa sua concepção de teatro, Rice não escolheu, no entanto, ser um escritor à margem do âmbito profissional do teatro e nem escrever dentro de uma esfera ligada a alguma forma de militância específica. Optou pela viabilidade comercial, desgostou-se com o *Theatre Guild*, mergulhou de cabeça no profissionalismo, comprou o *Belasco Theatre*, fundou a *Playwright's Company* com Behrman, Anderson e Sidney Howard, escreveu roteiros para Hollywood, onde foi claramente identificado como “vermelho”, enfim, percorreu de A a Z toda a escala de perspectivas de trabalho que se apresentavam para um dramaturgo determinado a viver de seu ofício.

No meio de todo esse percurso, *Street Scene* nos parece ser uma peça crucial no sentido de oferecer um ângulo privilegiado pra entendermos que tipo de dramaturgo é Elmer Rice e que dramaturgia ele pôs em prática: capaz de subir ao topo do experimentalismo mais radical e escrever peças em um ato e sem diálogos, e rasgar o espaço cênico para colocar no palco os cortiços nova iorquinos, o proletariado ligado à imigração, as falas impregnadas de sotaques de diversas procedências, o recém inaugurado metrô; mas, também, um autor disposto a praticar os diferentes subgêneros da escritura dramaturgica e de dar matéria prima para a espetacularização musical que Weill faria de sua peça.

Nossa análise de *Street Scene*, não se apoiou, portanto, na percepção de que a forma “avança” quando se direciona ao épico (como em *We, the People*) e “retrocede” quando se inclina ao drama ou a outros subgêneros.

⁸⁷ Texto copiado no arquivo de material do Elmer Rice no Harry Ransom Center. [“Nenhuma peça seria apresentada se, em sentido geral, não possui significado social. / [...] / O Teatro da Arte do Povo não estaria comprometido com nenhum programa político ou econômico específico, nem seria movido por nenhuma filosofia doutrinária. Seria um órgão de propaganda apenas na medida em que sua política geral favorecesse o estabelecimento de uma nova ordem social em que a injustiça econômica e social existente fosse eliminada e a condição das massas fosse amplamente melhorada; seria revolucionário no sentido de que contestaria os abusos na ordem social atual e estaria na vanguarda das lutas por liberdade e equidade.”] (tradução nossa)

Nosso estudo apontou para a necessidade fundamental de distinguir forma e função, traço que nos permitiu identificar a constância e a pertinência que o trabalho do Rice apresenta na sua função de mapear criticamente todos os âmbitos do sistema capitalista. Se quisesse, Rice teria podido continuar a escrever na chave radicalmente experimental de *The Adding Machine*. Mesmo sem ter feito essa escolha, sua dramaturgia passou por um espectro incrivelmente amplo de figurações bastante desafiadoras quando ele trata de questões do mundo do trabalho, das grandes transformações urbanas, da imigração, do sistema vigente de leis e das idealizações diversas que esse sistema produz na consciência de seus personagens.

Constatamos, portanto, que é possível dizer que Rice pôs em prática um trabalho de função épica mesmo quando trabalhou com outras opções formais, e que o fez dentro do contexto do teatro estadunidense, onde o teatro é um setor do mundo do trabalho e não é subsidiado pelo Estado como em alguns países europeus.

Street Scene, à luz dessa constatação, poderia ser cotejada com, por exemplo, *The Subway* e/ou *Counsellor at Law*, e também com peças do projeto da *Playwright's Company*, que foi, aliás, uma tentativa de Rice e de seus outros proponentes, de assegurar uma sobrevivência autoral viável sem que tivessem que submeter-se às demandas impostas aos dramaturgos pelo teatro profissional. Rice aponta em seu discurso do Prêmio Pulitzer, uma extrema clareza e descontentamento sobre a indústria teatral da época e suas condições, no qual poucos lucram muito, ele afirma que o teatro estadunidense caiu nas mãos de especuladores:

The drama is unlike the other arts in that it requires a very elaborate machinery and the collaboration of a great many persons for its presentation. Furthermore, the profits to be derived from a popular success are not only out of all proportion to the capital investment, but far exceed the possible returns from the exploitation of any other art form. For this reason, it is not surprising that the theatre in America has fallen into the hands of a gang of real-estate speculators and ticket speculators who have exercised a stranglehold upon it and have permitted the author and the actor to use their talents only in such a way as has been profitable to their exploiters. There have been, of course, many honorable exceptions among producers, but on the whole our theatre has been dominated by greedy, ignorant and dishonest racketeers.⁸⁸

⁸⁸ Texto copiado no arquivo de material do Elmer Rice no Harry Ransom Center. [“O drama é diferente das outras artes, pois requer uma maquinaria muito elaborada e a colaboração de muitas pessoas para sua apresentação. Além disso, os lucros a serem obtidos com um sucesso popular não são apenas desproporcionais ao investimento de capital, mas excedem em muito os possíveis retornos da exploração de qualquer outra forma de arte. Por esta razão, não é de surpreender que o teatro na América tenha caído nas mãos de uma gangue de especuladores imobiliários e especuladores de ingressos que exerceram um

Como podemos notar nas palavras do autor, para Rice grande parte do teatro era dominado por vigaristas gananciosos e desonestos.

Entendemos assim que nosso estudo nos permitiu corroborar a hipótese que inicialmente apresentamos, apontando como característica marcante do trabalho de Rice o uso de elementos do drama coexistindo com a função épica caracterizada pela representação e questionamento das condições de vida da classe trabalhadora e dos pontos de estrangulamento constatados na sociedade à sua volta.

domínio sobre ele e permitiram que o autor e o ator usem seus talentos apenas de uma maneira que tenha sido lucrativa para seus exploradores. Houve, é claro, muitas exceções honrosas entre os produtores, mas no geral nosso teatro tem sido dominado por vigaristas gananciosos, ignorantes e desonestos.”] (tradução nossa)

ANEXO A

Lista de contêineres consultados no *Harry Ransom Center*. A lista completa de material do inventário de Elmer Rice pode ser consultada no *website* do *Harry Ransom Center*⁸⁹.

Street Scene (1929)

Original handwritten draft [A40-2], circa 1928 - Container 26.1-3, 27.1-2

Carbon copy typescript, no revisions [A40-5], circa 1928 - Container 27.3

Acting script, carbon copy typescript with handwritten revisions, 'Director's Copy' [A40-4], circa 1928 - Container 27.4

Acting script, carbon copy typescript, no revisions [A40-6], circa 1928 - Container 27.5

Acting script, typescript with handwritten revisions, 'Director's Script' [A40-3], circa 1928 - Container 27.6

Typescript [A40-8], circa 1928 - Container 28.1

Prompt book [A40-9], 10 January 1929 - Container 28.2

Film adaptation

Screenplay, carbon copy, 'general approach of scenario' (thoughts on adapting play to film by Rice) [A41-15], 1931 - Container 28.3

Musical adaptation by Rice, Langston Hughes, and Kurt Weill

Synopsis, handwritten and typescript draft [A41-1], 1946 - Container 28.5

Act I, final draft [A41-2], 18 April 1946 - Container 28.6

Typescript copy [A41-11], 1946 - Container 28.7

'Final Pre-Rehearsal' typescript with revisions [A41-13], 1946 - Container 28.8

Final acting version, typescript copy [A41-12], January 1947 - Container 29.1

Final acting version, typescript copy [A41-14], January 1947 - Container 29.2

⁸⁹ <https://norman.hrc.utexas.edu/fasearch/findingAid.cfm?eadid=00656> . Acessado em 10/05/2022

Television adaptations

Television approach by Rice [A41-7], 22 February 1951 - Container 29.3

Teleplay by Peter Lyon [A41-9], 11 April 1951 - Container 29.4

Teleplay by Samuel Carter III [A41-8], 17 April 1951 - Container 29.5

Celanese Theatre adaptation by Samuel Carter III [A41-10], March-April 1952 - Container 29.6

Dans la rue, French translation, [A41-4], undated - Container 29.7

El Carrer, Catalan translation, [A41-6], 19 April 1930 - Container 29.8

Strasse, German translation, [A41-5], 1929 - Container 29.9

Street Scene

Assorted, article drafts [B57-394 to 404], 1929-1961 - Container 73.1

'Brady, William' [B57-405 to 538], 1929-1933 - Container 73.2

'Business Correspondence'

Assorted [F85-1 to 355], 1928-1966 - Container 73.3-5

'Central Europe;' also photographs [B58-67 to 110], 1929-1958 - Container 73.6

'England' [B58-1 to 66], 1929-1932 - Container 73.7

'France' [B58-111 to 130], 1929-1930 - Container 74.1

'Italy' [B58-238 to 243], 1929-1962 - Container 74.2

'Scandinavia' [B58-228 to 237], 1929-1959 - Container 74.3

'Spain' [B58-216 to 227], 1929-1931 - Container 74.4

'Coast production' [B58-146 to 215], 1931 - Container 74.5

'Motion pictures' [B58-248 to 322], 1929-1950 - Container 74.6

'Musical' [B58-507 to 653], 1946-1965 - Container 74.7

'Personal' [B58-323 to 468], 1929-1936 - Container 74.8-10

'Radio and TV,' correspondence and synopses of episodes [F85-356 to 460], 1933-1963 -

Container 75.1-2

'Social worker' [B58-469 to 506], 1928-1931 - Container 75.3

'Stock rights' [B58-131 to 145], 1931-1933 - Container 75.4

Subseries C. Other Works, circa 1928-1964, undated

A Project for a People's Art Theatre (published as Project for a New Theatre in New York Times, 8 October 1933), carbon typescript [F75-26], circa 1933 - Container 45.7

Speech at Pulitzer Prize Dinner, typescript and carbon [F75-30 to 31], circa 1929 - Container 45.7

Os textos escritos por Elmer Rice contidos nos anexos foram consultados nos seguintes contêineres:

A Theme for a Play: 73.1

Speech at Pulitzer Prize Dinner: 45.7

A Project for a People's Art Theatre: 45.7

ANEXO B

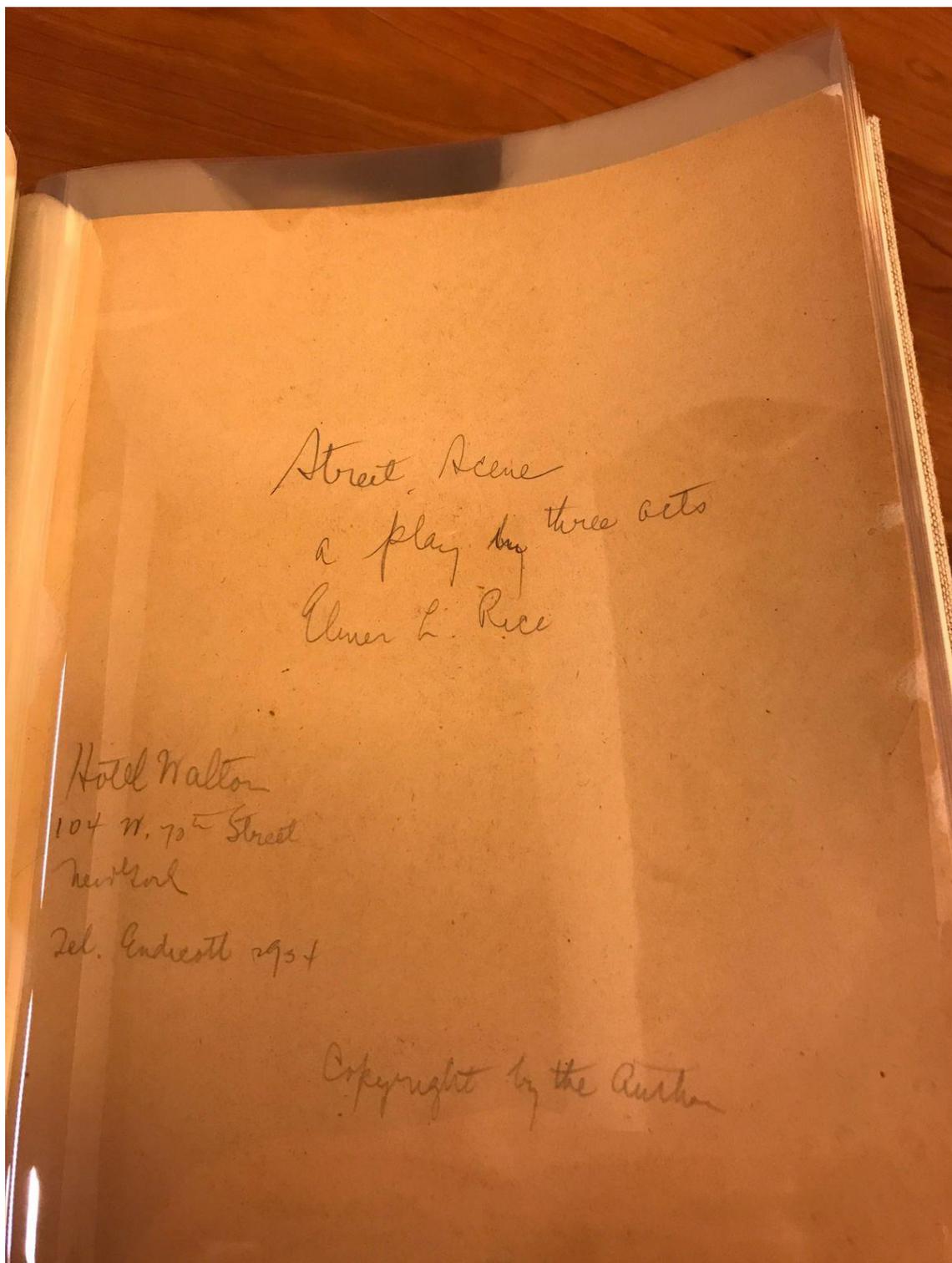
Fotos do *Harry Ransom Center* e alguns materiais consultados. Fotos tiradas em julho de 2017.



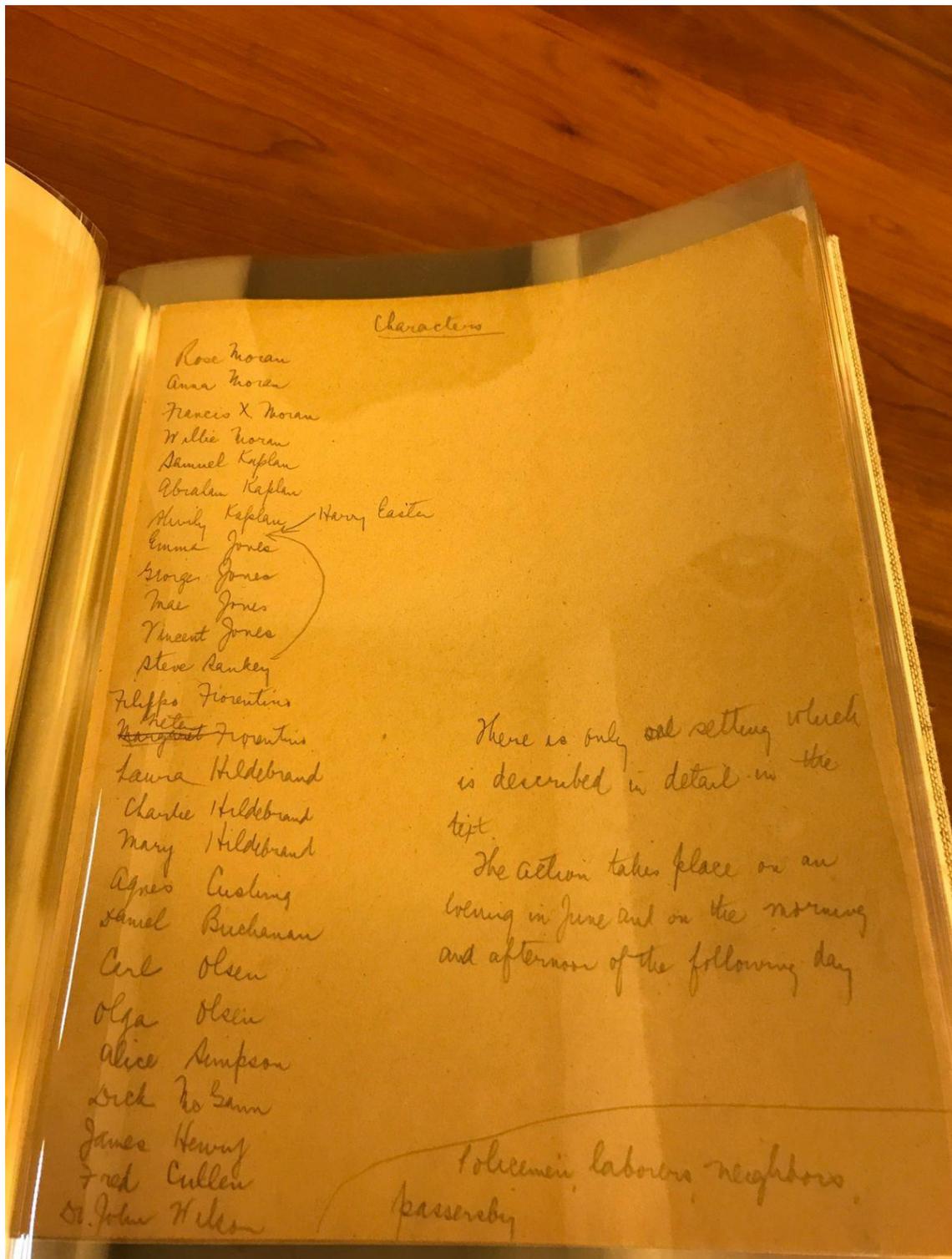
Harry Ransom Center - Fachada



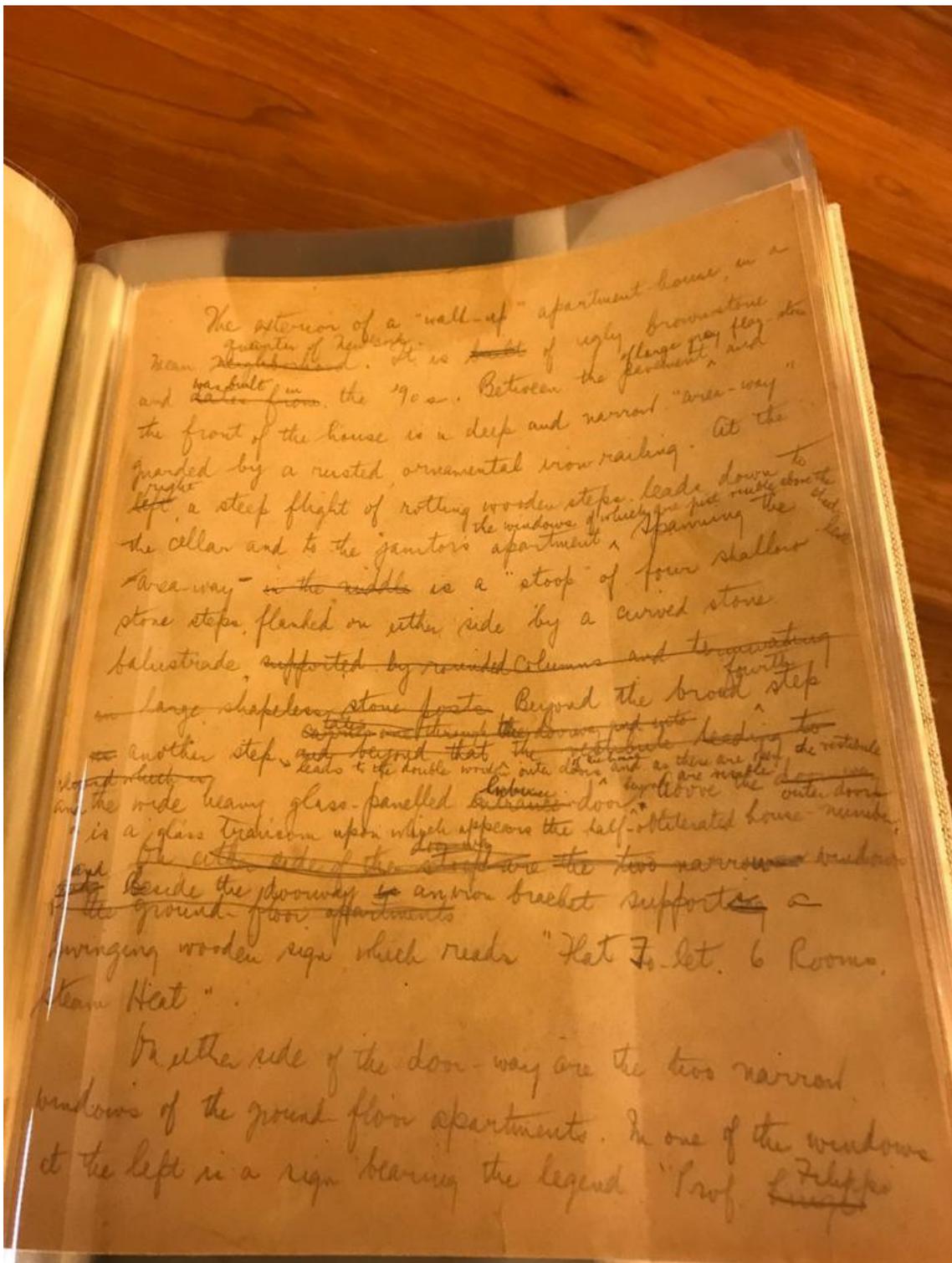
Harry Ransom Center - Edifício



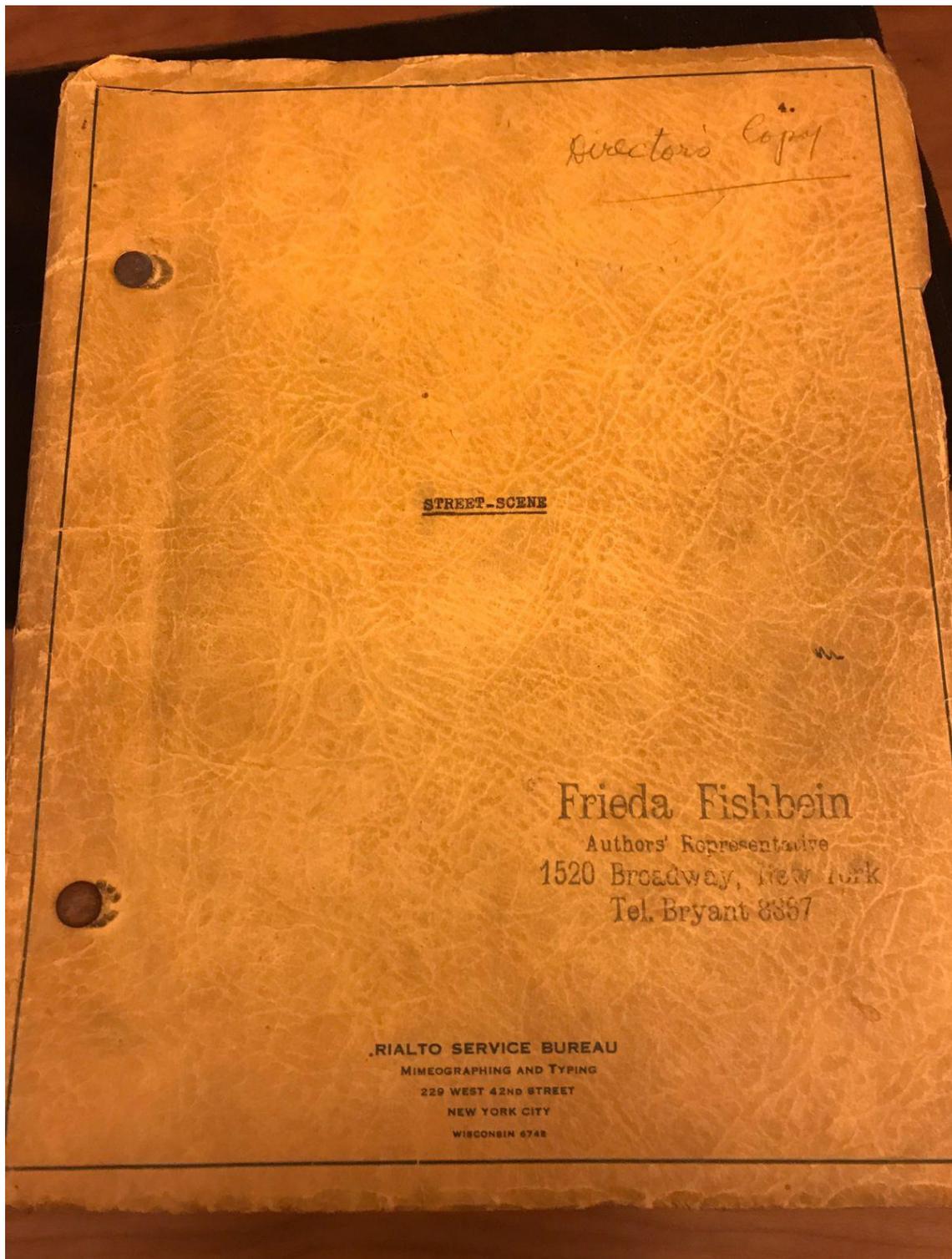
Manuscrito de Street Scene – título da peça



Manuscrito de Street Scene – lista de personagens



Manuscrito de Street Scene – rubrica do início da peça



Street Scene – cópia do diretor

ANEXO C

Street Scene

A Theme for a Play

1-

Hot Summer night. Heat, arising in waves from the pavements. Waves upon waves. Ice-cream cones, a concert in the Park, and the movies. Women out of windows, uncorsetted, with pendulous breasts. The sidewalk - squares of dirty gray. Steps and women upon them. An odor of thick lives, steaming procreation. Stifling smells.

The janitor, with his garbage cans and pipe. Upstairs, a heavy woman, her womb preparing to discharge its load. The speakeasy at the corner. Rotten gin. A sky somewhere, above layers of smoke, of dust, of poisonous gasses and human exhalations. Life, stirring, steaming, teeming. A hundred microcosms in a microcosm. Heat.

The girl, crude, raw, untutored, desiring and desirable, reaching out, something intensely animal but not animal. Desired of men. Sex, her power and her weakness. At once, a quarry and an enslaver. Through sex, to live and grow, to expand outward, spread. Cut through this murk. To walk with clear eyes and steady gait.

Each life an unique, cosmic tragedy, yet a prototype of universal banality, a sordid, commonplace compilation of wretched details. She walks in beauty like the night. Weighing down. The house a charnel-house. Corruption and decay, but life pulsing through, unquenchable.

The seed of gods in her belly. Belly and god, one born of the other, but eternally at war. There is no escape, but one can push through. Rank soil is better than the rarefied laboratory air. Fertility! The intoxicating fecund smell of Spring-turned earth. Black dirt, thick under one's nails, marking every ridge of fingers and hands.

The boy poet is not good enough. Poetry is sterile, negative. Life is better. Thought must end in negation, feeling in affirmation. An adulterous mother, a murderous father. Hot passions that engender life.

2-

Sordid animality produces life, pure thought produces death.

In this air, any flower would choke. The noises of the street. A radio, a little girl practising scales, voices saying nothing, the same nothing, a hundred, thousand maddening times. An old man, dying somewhere, a child clamoring to be born.

Men want her. Her wisdom is the economy of the unborn generations. The family man, who desires the freshness of her body. A strong pull, she likes the taste of his lips. Not virtue, but the will to live, decides. Other men, just to feel the curve of her breasts, the firm softness of her thigh. Again, economy, self-preservation, the hoarding of self.

The boy poet, a Jewish hamlet. She is miles above him, feeling crudely that he thinks he thinks. Only pity could stir her, but she is above pity. Youth is above pity; pity is a disease - decay, decadent. He offers her suicide - physical or spiritual: the death of the body.

Each person, one life, many lives. To reduce each life to a pattern is falsification, yet essential truth. Symbols make life coherent, articulate. A middle-aged woman, seen in terms of a dying mother. The lives mingle, interplay. There is no real contact, no significant contact, yet all the lives can be seen and understood, only through contacts. An isolated life is unimaginable, but it is only the isolation, the uniqueness, the aloneness that is significant.

Art has not done this - essentially it is of the body, derives from the body, but its essence is not body. It is a body that stands square, solid, three-dimensional, four-dimensional, but without blood, bone or sinew.

She moves through it all, an automaton really, pushed by what is undecipherable, inscrutable. Everything impinges, pushing in, pressing down. Hot thick air, the grime and sour scurf, discordant voices and the

3-

dismal clank of tin, crying babies and pickle-rinds, the smell of stale sweat and the urine of cats. Good morning, good evening, and how are you, mumble-bumble, is it hot enough for you. Shoddy clothes and food thick with rancid grease. But sudden yearnings, a note of music. I wish I had a ring. Silk stockings and dirty drawers.

The policeman on the block. Mother loves the milk-collector, gas-collector, a

fellow in a cap. The cellar, dark and dank, where the janitor lives. Tumbled bed-clothes and a woman drying her hair. Yellow hair, in the Summer sun, thick, yellow hair. A canary high up, a canary in a cage. The men with square, rough fingers, broken nails.

The Jew boy's sister, Shirley, with the gold teeth, a sallow virgin who masturbates. The father a Communist, Lenin and Trotzky, workers of the world unite, the Internationale, down with capitalism, long live the social revolution, the dictatorship of the proletariat, production for use and not for profit, if you don't like America why in hell don't you go back where you came from.

Flower in the crannied wall. The small brother a savage lout. Fallen angels.

The murder. The man-hunt. Shots and the rattle of a night-stick. Blood-lust.

(Author's Note: This is the germ from which Street Scene was developed)

ANEXO D

Speech at Pulitzer Prize Dinner

Like every other form of commercial enterprise, the theatre has suffered severely as a result of the economic crisis. More than half of New York's seventy first-class theatres have been closed all season and most of those that have been open, have not been making their expenses. The same condition prevails throughout the country. The road is practically dead. Many large cities have had only two or three plays all season. When you want to rent a theatre these days, you do not go to a theatre manager, but to the president of a bank. Most of the managers are either penniless or bankrupt. Thousands of actors and stage-hands are out of work.

While this situation is distressing to those who are interested primarily in the theatre as a business, it is not without its redeeming aspects to those for whom the theatre is a medium for artistic expression. In other words, there is the hope that the death of the theatre as a business may be followed by its rebirth as an art.

The drama is unlike the other arts in that it requires a very elaborate machinery and the collaboration of a great many persons for its presentation. Furthermore, the profits to be derived from a popular success are not only out of all proportion to the capital investment, but far exceed the possible returns from the exploitation of any other art form. For this reason, it is not surprising that the theatre in America has fallen into the hands of a gang of real-estate speculators and ticket speculators who have exercised a stranglehold upon it and have permitted the author and the actor to use their talents only in such a way as has been profitable to their exploiters. There have been, of course, many honorable exceptions among producers, but on the whole our theatre has been dominated by greedy, ignorant and dishonest racketeers.

I am hopeful that the deflation of the theatre will result in the expropriation of the profiteers and that its control will go back into the hands of those to whom it belongs, that is to say, the authors, the actors, the directors and the designers. These are the people who are in the theatre because they love it and because they have something to express and it is only through their control that the theatre can function as an art. No sensible person

despises money-making or is averse to exploiting his talents as advantageously as possible, but it must be obvious that art can proceed only from artists and that there can be no art in any real cultural sense unless those who create it are animated by something more than the desire to make money.

What form this rebirth in the theatre will take, it is difficult to predict. It is my belief that it will come gradually through the formation of repertory companies and other producing organizations by the voluntary cooperation of groups composed of the various workers in the theatre. Along with this will go the organization of audiences and the effort to awaken or recapture the interest of the millions of potential theatre-goers for whom the present commercial theatre holds no meaning. The America of today is rich in dramatic material and full of talented people. All that is needed is to vitalize the drama and to substitute enthusiasm for the commercialization of the people backstage and the boredom of the people out front. If we can succeed in doing this, we may get somewhere with the theatre.

ANEXO E

Project for a People's Art Theatre

by Elmer Rice

Published in NYT, Oct. 8, 1933

As one who, for nearly twenty years now, has walked up and down the street called Broadway--(the cheapest street in the world, perhaps) - and whose own minor success had been won entirely within the precincts of what is called the commercial theatre, I have had all too ample opportunity to study and to appraise both the strengths and the weaknesses of the American drama and the machinery of its public presentation. The substance of my findings, however, does not differ radically from that of more erudite commentators, and I merit a hearing only because I have attempted to formulate a project, which, I think, supports a sound theory with a realizable program.

To the already long list of fairly well-recognized short-comings of the contemporary American theatre, I must add three, which are seldom stressed, but which to my mind are basic. They are:

1. That no intelligent and planned attempt has ever been made to organize the potential theatre-going audience.

2. That there is no unity of interest among the various workers in the theatre and no machinery exists for their effective and harmonious cooperation.

3. That there is in America no established and important producing organization which has any definable policy or whose activities are predicated upon any sound social, cultural, educational or esthetic theory.

It will be seen, upon analysis, that these three points differ radically from the generally accepted criticisms of our theatre in that they deal not so much with the accidental, mechanical and material aspects of theatrical production as with the theatre itself as a social institution and its organic relationship to society as a whole. The trained and conscientious physician does not believe that he can cure a deep-seated illness by treating symptoms; nor can the serious student of the theatre believe that the correction

of this or that superficial abuse can remedy a condition which has its roots in an essentially unsound constitution.

I believe that this basic unsoundness can be attacked and cured. It is with this objective, that I have drafted a tentative but fairly well-defined program for a People's Art Theatre.

The designation, People's Art Theatre, contains two words whose misuse in America has battered them almost beyond recognition. The word "people" has become one of the ugliest and most shop-worn clichés of the demagogue, entrepreneur and careerist: a cheap and vulgar device for playing upon and capitalizing the most unenlightened credulities and crass stupidities of our democracy. The word "art" is perhaps even unhappier. At one extreme it had become the sordid tool of the Hollywood press-agent and the fancy advertising man with something shoddy and meretricious to sell, and at the other it is self-consciously intoned by feeble snobs and immured estheticians.

But I believe that the time has come when it is not only possible, but necessary to revitalize these words and to use them soberly and honestly and with, perhaps, a new meaning. The present economic crisis is ample proof that, despite the traditional American philosophy of individualism, the complicated and delicate machinery of our industrialized society depends for its successful operation upon the establishment of a social order which concerns itself primarily with the needs and aspirations of the great masses of the population. In such a world, the people must eventually rule. I use the phrase not in the empty demagogic sense, but in the sense that a sweet and healthy functioning of our society cannot be hoped for unless provision is made for the satisfaction of the conscious or unconscious physical and emotional demand of the millions who are at once the sinews of industry and the consumers of its products.

Art, too, is a concept which must be restored to dignity and reendowed with vital significance. Not the art of the cloistered few, the art of a handful of specialists that smells of the lamp and bears the thumb-prints of the academy, but art that is informed with humanity and that answers the spiritual and emotional hungers of the multitude of mankind. In other words, art that rediscovers its essentially religious origin and that by its insistence upon human dignity and social idealism will perform its classical function of elevating the spirit and purging the emotions.

I believe that so-called revealed religion has collapsed: science has knocked the props from under it. The church continues, and will continue for a long time, to carry on its routine; but for millions it offers no satisfaction for the craving for catharsis. Such a satisfaction art can be made to offer. The poetry that has drained away from priest-craft can be made to flow into the channels of an art that will enrich the soil of humanity and make the spirit of man flower again. That is why I have chosen the name People's Art Theatre. The two concepts are inextricably inter-related. In a deep sense, neither can exist without the other.

In explaining the title, I have explained much. For what the People's Art Theatre would attempt to do, would be to bring art to the people and to bring the people to art. It would attempt not only to set the leaven of art at work in the masses, but to drag the artist into the forum, face to face with his times.

The first and most important problem which presents itself is the organization of an audience. As I have pointed out, no one has ever essayed such an organization.

Certain producers have succeeded in building up a subscription audience, but this audience has always been drawn almost exclusively from the relatively small propertied and semi-intellectual classes. The great majority of the population has been ignored and neglected. New York and its immediate environs have a population of approximately 10,000,000. It is safe to assume that at least 4,000,000 of these are persons who are capable of attending and enjoying some form of theatrical entertainment: in other words, who constitute a potential theatre audience. A play which is performed 500 times in New York is seen by 500,000 persons at the very most - a figure which includes many thousands of visitors from other cities. In the entire history of the New York stage, only about thirty plays have run as many as 500 times, so that it will readily be seen that only a few outstanding successes have been able to entice to the theatre as much as 10% of their theoretical audience. What keeps the remaining 90% away? Obviously, there are millions of men and women within the boundaries of the metropolitan district who rarely or never enter a theatre. Apparently, something more is needed to entice them than the ordinary devices of the press-agent or the kind of fare which the average Broadway theatre offers them.

The plain fact is that our present theatre caters almost exclusively to the denizens of Broadway and Park Avenue and to the fringe which takes its standards of taste from

those two thoroughfares. Little or no amount is taken of the millions upon millions who work in factories and shops and offices; no attempt is made to learn what they are thinking and feeling and to what sort of stimuli they respond. The great majority of managers address themselves sedulously to that crass and shallow worldly wisdom, which calls itself sophistication, but which masks an incredibly naïve and banal sentimentality, and to the snobbishness and callous flippancy of the nouveaux-riches, to whom the theatre represents merely a temporary refuge from boredom and an arena for sartorial exhibitionism and the display of bad manners.

The People's Art Theatre would turn its back upon Broadway and Park Avenue. It would make no attempt to coax or flatter that "carriage trade" of which the Broadway manager speaks with moist lips and sycophantic reverence. Tails and ermine coats would be received with indifference, if not with downright disfavor; and the merry dinner-party sailing in at a quarter past nine with a cargo of cocktails would find itself quarantined in the lobby until the curtain has fallen upon the first act. First nights, with their unsavory assemblage of bootleggers, Hollywood scouts, stockbrokers and kept women, would be abolished. Instead, there would be a repetition generale, to which admission would be by invitation only and whose audience would consist of critics of the English and foreign-language press and periodicals, of leaders in the artistic, educational, scientific and civic life of the community and of a goodly number of teachers, students, clerks and factory-workers. All tickets would be on sale at the box-office, where the prospective patron would be assured courteous and considerate attention. The best seats would not be more than two dollars and there would be a considerable number of seats available for fifty cents, seventy-five cents and a dollar. Every effort would be made to enlist the cooperation of schools, colleges, libraries, trade-unions, radical political groups, cultural and professional societies, foreign-language groups and negro organizations. Organized groups or persons having a community of interest would be encouraged to attend performances en masse and representatives of the theatre would be available to visit such groups and to explain and discuss its work.

But in order to attract any considerable part of these millions, the People's Art Theatre must offer them something that would interest them. And this, of course, is precisely what it would aim to do. Every play to be presented would be judged not only according to its dramatic and literary merits, but also according to its social values. No

play would be presented which, in a general sense, does not possess social significance.

This, perhaps, requires some elaboration.

The People's Art Theatre would not be committed to any specific political or economic program, nor would it be animated by any doctrinaire philosophy. It would be an organ of propaganda only insofar as its general policy would favor the establishment of a new social order in which existing economic and social injustice is eliminated and the condition of the masses is vastly improved; it would be revolutionary in the sense that it would challenge abuses in the present social order and would be in the vanguard of the fights for freedom and equity.

By way of illustrating the objectives and the range of interest of the People's Art Theatre, I may suggest that its program could conceivably contain such plays as *The Weavers*, *Major Barbara*, *Waste*, *Justice*, *The Awakening of Spring*, *Riders to the Sea*, *Robert Frank*, *The Trojan Women*, *The Hairy Ape* and *Gods of the Lightning*; it might seek to discover modern implications in the works of the Greeks and the Elizabethans; it would hope to receive new plays of social significance from Eugene O'Neill, Maxwell Anderson, Sidney Howard, Paul Green, Marc Connelly, George S. Kaufman, John Dos Passos, John Howard Lawson and other American writers of proven talent, as well as to introduce interesting works by young or unknown writers. Its emphasis would be upon the production of new American plays, in order that it might help to create and perpetuate a native dramatic literature.

Supplementary to this main work would be an attempt to establish a theater for children and adolescents. It would be governed by the principles which I have already set forth, but the productions, of course, would be attuned to the immature mentality and emotions of young people. There would be none of the patronizing affability and heavy playfulness which usually characterize theatres for children; nor would there be any larding out of innocuous pap of unimaginative reiteration of Sunday school morality. Instead, the child would be met soberly and respectfully upon his own level and through an honest appeal to his awakening curiosity and feeling, he would be led to an awareness of the world in which he lives and his social sense would be sharpened and developed. In short, recognition would be taken of the importance of the formative years in the development of adult standards of taste and social ideals.

Furthermore, the People's Art Theatre would not limit its activities to the drama

but would offer hospitality to workers in all the arts. Its program would include not only the presentation of examples of such related theatrical forms as puppetry, the dance and the motion-picture, but concerts of modern music, exhibitions of painting, sculpture and architectural projects and readings of poetry. In addition, there would be lectures, both popular and technical, upon the various arts; meetings for the discussion of artistic problems and conferences of professional organizations of workers in the arts. In other words, advantage would be taken of the fact that a theatre building, which stands dark and idle for all but a very few hours in the day, can be readily utilized for a great variety of activities and that the scores of thousands of men and women who visit a given theatre in the course of a year constitute a ready-made audience whose artistic interest is by no means confined exclusively to the drama.

Not only would the People's Art Theatre hope to become the cultural center of the community, but it would aim to widen the artist's audience and to establish a new and more intimate relationship between him and the public. I believe that the relative unimportance of painting, sculpture, music and poetry in contemporary society is due largely to the fact that these arts have ceased to be functional. With few exceptions, the great artist of every age has been a man of his times who lived fully and intensely in the world in which he found himself and whose work not only expressed in some manner the spirit of the day, but bore a vital relationship to it. The artist of today does not share this kinship with his times. In America, the poet, the painter, the sculptor, the composer finds himself cut off from the main stream of society and to his bewilderment and chagrin is forced to exercise his creative gifts in a secluded and stagnant backwater. The painter and the sculptor, still obsessed by the horrors of the "literary" plastic art of the nineteenth century, carefully avoids any stress upon his subject-matter, forgetting or ignoring the importance which subject-matter plays in the works of the great masters; the composer, too, in his preoccupation with form tends to lapse into a dry pedantry; and the poet repelled by the confused brawl of the market-place, turns inward and expends his talents upon aimless and unintelligible introspective research.

It is to be hoped that if the artist can be liberated from the little specialized cliques (which are at once his retainers and his jailers) and can be thrust rudely into the crowd and exposed to the vulgar and sceptical gaze of the illiterate, he may not only awaken in some of his beholders an appreciation of his art, but may himself learn to listen to the

rhythm of the arena and to imbue his work with a deeper humanity. (I should like to state clearly that I have no illusion about democracy or about the intelligence or sensitivity of the general run of mankind. But I do believe that there are many thousands whose latent tastes and powers of appreciation can be fostered and developed; and I believe that an opportunity for becoming acquainted with unfamiliar art-forms would stimulate in many people an enthusiasm for them).

I turn now from the program of the People's Art Theatre to the machinery of its organization. It would center about a permanent playhouse and would engage the services of a permanent staff of fifty or more persons, including an acting company of twenty-five or thirty, stage-hands, designers and technicians, business and publicity representatives and specialists in the various arts. At least five productions would be made each year and a repertory policy would be strictly adhered to, regardless of the success of any individual production. The year's work would be planned as a whole so that each member of the organization would know at the beginning of the season exactly what the nature and extent of his activities would be.

The Theatre would offer an experiment in social organization based upon the three-fold principle that every member of the staff would be guaranteed security of employment, a voice in the management of the activities and a share in the profits. A season of thirty weeks would be used as an operating norm and every member of the organization would be guaranteed employment for that period. To the practical mind, the question of expense immediately arises, for it is obvious that to engage so large a number of good actors at ordinary Broadway salaries would make the venture prohibitively costly. I believe, however, that there are numerous actors of great talent who would eagerly barter a temporary engagement at a high salary with all the hazards, uncertainties and disappointments that go with it for a permanent job at a modest salary in a theatre that offered the freedom from anxiety and humiliation, an opportunity to play a variety of rôles in plays of quality, cooperation in the development of the theatre and the solution of its artistic problems, and finally the prospect of participating in the profits if the venture should prove a success.

Every member of the organization would be invited to participate in the discussion of all its problems. As I have indicated, productions would be planned far in advance so that a much longer period of preparation would be possible than the ordinary method of

production permits. This would allow for thorough study and discussion of the plays, careful rehearsing and the evolution of a rounded and finished production. Suggestions and criticisms from every member of the organization would be carefully analyzed. Opportunities would be afforded for experimentation in acting, direction and production methods.

In addition, the People's Art Theatre would serve as a training-school for authors, actors, directors and designers. It would establish contacts with universities, professional schools and little-theatre groups. Young people of talent would be given an opportunity to acquaint themselves with the practical side of their craft. They would be invited to attend rehearsal, to participate in discussions and to hear technical lectures by specialists. Young actors would be permitted to play minor rôles and to understudy; young authors, to read their plays to the members of the staff; young artists, to submit designs; young directors, to superintend an occasional rehearsal.

It will be seen that what all this comes down to is nothing more than an attempt to rid the drama of all its accidental excrescences and to restore it to the status of an art form. It seeks to realize the possibilities of the theatre without ignoring its practical limitations; to rely for its success upon high artistic quality and broad social vision; to recreate in the worker in the theatre an enthusiasm which will spur him to greater excellence; and finally and chiefly to kindle in the spectator a new kind of religious excitement by bringing him into contact with vital ideas, with cleansing emotion and with a humane idealism.

I must still answer the inevitable question: "Yes, but who is to pay for it all?". My answer is that I believe that the theatre-going public will pay for it. I believe that to such an adventure either a government subsidy with its concomitants of politics and bureaucracy, or the timid and patronizing bounty of millionaires would be fatal. People's Art Theatre must stand upon its own feet, free from pecuniary obligations and counsels of caution. It is a program which I believe can and will be realized.

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

COGGIOLA, O. L. A. “À beira do abismo”.
http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/a_beira_do_abismo_imprimir.html.
Acessado em 28/12/2011.

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

CARLSON, M. *Teorias do Teatro: Estudo Histórico-crítico, dos Gregos à Atualidade*.
São Paulo: Editora da Unesp, 1995. Trad. Gilson César Cardoso de Souza.

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

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

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

_____. “Inventários da Barbárie”. Disponível em
http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao_10/artigo_116/Inventarios_da_barbarie.aspx.
Acessado em 15/11/2010.

DENNING, M. *The Cultural Front*. London: Verso, 1997.

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

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

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

EAGLETON, T. *Marx Estava Certo*. Disponível em
http://vk.com/doc-73731004_313070148?dl=38b6c0b8b8a4aec38d
Acessado em 15/01/2015.

EAGLETON, T. *Why Marx Was Right*. New Haven: Yale University Press, 2011

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

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

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

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

GOMBRICH, E.H. *História da Arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1972. Trad. Orlando Cabral.

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

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

HARRY RANSOM CENTER. *Elmer Rice: An Inventory of His Papers at the Harry Ransom Center*. Disponível em:

<https://norman.hrc.utexas.edu/fasearch/findingAid.cfm?eadid=00656> .

Acesso em: 10/05/2022

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

WILMETH, D. [edited by] *The Cambridge Guide to American Theater*. Providence: Brown University, 2007.

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

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