

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

FERNANDO BUSTAMANTE

“The case of Clyde Griffiths”: A encenação do Group Theatre e a dramaturgia de Erwin
Piscator nos Estados Unidos

São Paulo
2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

FERNANDO BUSTAMANTE

“The case of Clyde Griffiths”: A encenação do Group Theatre e a dramaturgia de Erwin Piscator nos Estados Unidos

Versão Corrigida

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Orientadora: Profa. Dra. Maria Silvia Betti

São Paulo
2022

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

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

B982" Bustamante, Fernando
"The case of Clyde Griffiths": A encenação do
Group Theatre e a dramaturgia de Erwin Piscator nos
Estados Unidos / Fernando Bustamante; orientadora
Maria Silvia Betti - São Paulo, 2022.
282 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. Teatro Épico. 2. Teatro Político. 3. Teatro
Operário. 4. Dramaturgia. 5. História do Teatro. I.
Betti, Maria Silvia, orient. II. Título.

Título: “The case of Clyde Griffiths”: A encenação do Group Theater e a dramaturgia de Erwin Piscator nos Estados Unidos

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Profa. Dra. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

À Tetê

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

À Maria Silvia Betti, pela fundamental parceria no trabalho, nos debates, nas inquietações e na perseverança.

Aos meus pais.

À Amanda.

Aos amigos que restaram.

“Épocas reacionárias, como a nossa, não apenas corrompem e enfraquecem a classe trabalhadora, isolando sua vanguarda, mas também reduzem o nível ideológico geral do movimento, fazendo retroceder o pensamento político a etapas há muito ultrapassadas. Em tais condições, a tarefa da vanguarda é, em primeiro lugar, não se deixar arrastar pelo fluxo retrógrado geral – é preciso nadar contra a corrente. Se o equilíbrio desfavorável de forças não permite manter as posições políticas anteriormente conquistadas, devemos ao menos nos aferrar às posições ideológicas, pois elas expressam as experiências muito custosas do passado. Para os estúpidos, tal política parece ser ‘sectária’. Na verdade, somente ela prepara um novo salto gigantesco adiante, junto à onda da maré histórica que virá.”

- Leon Trótski, “Stalinismo e bolchevismo”, 1937.

“O teatro existe somente enquanto existe como práxis; e esta práxis tem poucas, mas férreas leis.”

- Erwin Piscator, posfácio ao “Teatro político”, 1966.

RESUMO

BUSTAMANTE, F. **“The case of Clyde Griffiths”**: A encenação do Group Theatre e a dramaturgia de Erwin Piscator nos Estados Unidos. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A tese busca estudar a dramaturgia épica de Erwin Piscator a partir da tradução e análise de uma de suas peças, *The Case of Clyde Griffiths*, uma adaptação do romance de Theodore Dreiser *An American Tragedy*, e da história de sua encenação em 1936 pelo *Group Theatre* na Broadway. Buscando situar a obra de Piscator no contexto de uma tradição dramática que remonta ao naturalismo e ao advento do teatro como ferramenta artística dos trabalhadores e de suas organizações políticas e culturais, culminando com a vaga artística revolucionária surgida em meio às convulsões sociais oriundas da Primeira Guerra Mundial, procura-se pensar como tal tradição dramática, da qual Piscator é um expoente, se choca com as questões históricas do teatro operário nos Estados Unidos a partir da década de 1930, e como isso se expressa na forma que a peça analisada é interpretada pelo diretor Lee Strasberg e o restante da companhia teatral, bem como pela crítica.

Palavras-chave: Erwin Piscator; teatro épico; teatro político; teatro operário; dramaturgia

ABSTRACT

BUSTAMANTE, F. **“The case of Clyde Griffiths”:** **The Group Theatre staging and the playwriting of Erwin Piscator in the United States.** Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The thesis seeks to study the epic dramaturgy of Erwin Piscator based on the translation and analysis of his play *The Case of Clyde Griffiths*, an adaptation of Theodore Dreiser’s novel *An American Tragedy*, and the history of its 1936 staging by the Group Theatre on Broadway. Aiming to contextualize Piscator’s work among a dramaturgic tradition that traces back to naturalism and the advent of theatre as an artistic tool of the working class and its political and cultural organizations, culminating with the revolutionary artistic wave that arose amid the social upheavals that sprang from the First World War, it focuses on discussing how such dramaturgical tradition, of which Piscator is an exponent, clashes with the historical issues concerning the development of working class theatre in the United States from the 1930s onwards, and how this is revealed by the analysis and interpretation of this play by its director, Lee Strasberg, and the other members of Group Theatre, as well as the critics.

Keywords: Erwin Piscator; epic theatre; political theatre; workers’ theatre; playwriting

Sumário

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introdução:..... | 11 |
| Capítulo I: Antecedentes..... | 16 |
| A crise do drama burguês em seu contexto histórico..... | 16 |
| Piscator em meio à guerra e à revolução..... | 34 |
| Capítulo II: Erwin Piscator e o teatro dos trabalhadores no país do Capital..... | 39 |
| O teatro político e operário nos EUA antes de Piscator..... | 39 |
| O <i>Federal Theatre Project</i> e a assimilação do teatro operário independente..... | 48 |
| Os postos avançados do teatro operário, Alemanha e URSS, são derrotados..... | 56 |
| A consolidação da Liga de Teatro dos Trabalhadores e os efeitos da Frente Popular..... | 60 |
| O <i>Federal Theatre Project</i> , entre a utopia e a censura..... | 68 |
| A primeira peça de Piscator nos EUA..... | 73 |
| A adaptação de Piscator: uma tragédia social capitalista..... | 84 |
| A montagem de <i>The case of Clyde Griffiths</i> pelo <i>Group Theatre</i> | 109 |
| Conclusão..... | 128 |
| Referências..... | 149 |
| ANEXO A - Tradução “O caso de Clyde Griffiths” | 158 |
| ANEXO B - O teatro estadunidense (1955)..... | 256 |
| ANEXO C – Posfácio a “O teatro político” (1966)..... | 260 |
| ANEXO D – Cronologia de Erwin Piscator..... | 266 |

Introdução:

Pretende-se aqui retomar um pouco da obra e da história de um dos mais importantes homens de teatro do século XX, a quem cabe parte da responsabilidade pela profunda renovação teatral que foi trazida pela época contemporânea, a época que delinearemos historicamente como a do imperialismo, ou seja, da maturidade e, simultaneamente, da decadência do capitalismo.

A proposta não é oferecer o mito de um “gênio isolado”, tanto mais porque o homem que se quer apresentar, Erwin Piscator, compartilhava da concepção presente neste trabalho de que não existem grandes criações individuais por fora de um contexto histórico, cultural e social que representa o trabalho e o esforço coletivo de milhões de mulheres e homens¹. Em outras palavras, ninguém cria nada sozinho, e nem é solitariamente responsável por grandes obras. No teatro, mais evidentemente do que em outras artes, destaca-se a inevitabilidade do trabalho coletivo para a criação. E, no tipo de teatro que foi construído por Piscator, intencionalmente se coloca ênfase na obra coletiva dos trabalhadores, dentro e fora do palco.

Se o que toma a frente aqui é o processo criativo, de dramaturgo, diretor e teórico teatral que faz de Piscator uma figura de destaque, também compreendemos que não há obra por fora da vida, e que a experiência do indivíduo em seu tempo histórico é a matéria prima fundamental para as concepções e as criações estéticas de um artista. Não apenas porque Piscator defenda isso explicitamente, e tenha afirmado que, em seu caso, a história moldou a arte, mas porque qualquer artista está submetido a ser em alguma medida uma expressão de seu tempo – ainda que o recuse com veemência.

Por isso mesmo algumas das vicissitudes da vida pessoal desse artista estarão presentes neste estudo, sem as quais seriam incompreensíveis seus rumos artísticos, e que na realidade consistem em nada mais do que a materialização em sua trajetória pessoal dos grandes eventos históricos de seu tempo, sendo fundamental, portanto, situar historicamente o ponto de viragem histórica e artística em que coube a Piscator apresentar a inovação de seu trabalho. Veremos um pouco daquilo que Peter Szondi (2001) denominou como “crise do drama” para poder compreender o ponto de partida de nosso autor.

¹ A historiografia oficial das classes dominantes procura a todo custo ocultar sob o nome dos seus heróis aqueles que anonimamente constroem a história, como expressa brilhantemente o poema “Perguntas de um operário que lê”, de Brecht: “E a mais de uma vez destruída Babilônia/ Quem a construiu tantas vezes? Em que casas/ Da ouro-radiante Lima residiam os peões-de-obra?/Para onde foram, na noite em que a muralha da China ficou/ Pronta, os pedreiros? A grande Roma/ Está repleta de arcos de triunfo. Quem os erigiu?” (BRECHT, 2019, p. 297). Por isto, cabe aos historiadores e críticos que se coloquem a perspectiva histórica dos trabalhadores “escovar a história a contrapelo”, nas palavras de Walter Benjamin (2012, p. 245).

Da mesma forma, Piscator, como não poderia deixar de ser, era um dos pontos mais visíveis, pelo alcance de suas criações, de um movimento muito mais amplo e abrangente do que seu fazer artístico individual. Como expressão de uma transformação nas concepções artísticas que era fruto das grandes convulsões sociais e do choque entre as classes, nosso autor se encontra em meio a um turbilhão de uma renovação teatral sem precedentes. Analogamente ao que dizem Marx e Engels a respeito da luta dos trabalhadores representar, pela primeira vez, o surgimento histórico de uma luta feita pela maioria em nome da maioria², vemos o teatro sendo tomado pelas massas trabalhadoras como uma expressão de sua classe, de suas questões fundamentais, e fazendo explodir o invólucro de um teatro feito por e para pequenos círculos restritos de uma classe economicamente dominante.

Seria impossível situar tal autor sem tomar conhecimento da abrangência desse movimento histórico – cujo epicentro político e social não estava na Alemanha de Piscator, mas sim na Rússia, onde encontraremos outros nomes fundamentais para a renovação artística do teatro, tais como Vladímir Maiakóvski, Vsevolod Méierhold, Serguei Eisenstein e Serguei Tretiákov (além dos milhões de “anônimos” que constituíam a robusta espinha dorsal desse movimento).



Maquete de M. I. Golosov reconstruindo um cenário da peça “Mistério-Bufo”, dirigida por Méierhold e escrita por Vladímir Maiakóvski para a comemoração do primeiro aniversário da Revolução de Outubro de 1917.

Foto de V. Kiselev. Fonte: <https://timetable.theatre.ru/theatre-653/perf-17648/>

² “Todos os movimentos históricos têm sido, até hoje, movimentos de minorias ou em proveito de minorias. O movimento proletário é o movimento autônomo da imensa maioria em proveito da imensa maioria”. (MARX; ENGELS, 1998, p. 50)

Da mesma forma que o primeiro momento das grandes criações de Piscator foi marcado pela Primeira Guerra Mundial, pelas revoluções alemã e russa, e pela convulsiva época da República de Weimar; o ascenso do nazismo e o exílio forçado foram o balizador das mudanças em seu fazer artístico. Em uma situação delicada como refugiado nos EUA, Piscator teve de se adaptar às novas condições de seu trabalho e, inevitavelmente, as consequências disso foram imensas. Como afirmou Walter Benjamin, “O teatro da emigração tem de recomeçar desde o início; é preciso reconstruir não apenas seu palco, mas também sua dramaturgia” (2017, p. 43). Ali, nos EUA, constrangido à situação de exilado em um país onde o comunismo era ostensivamente caçado, Piscator também teve uma atuação extremamente importante como diretor do *Dramatic Workshop* ligado à *New School for Social Research*; uma escola e também um teatro profissional (*Studio Theatre*) que foram precursores de uma renovação da cena estadunidense, tendo formado e/ou influenciado nomes do cinema e teatro tais como Tennessee Williams, Judith Malina, Tony Curtis, Harry Belafonte e Marlon Brando, entre milhares de outros que, em muitos casos, deram origem a outros grupos teatrais da constelação da *off-Broadway* e *off-off-Broadway*³.

No entanto, o escopo fundamental desta tese é a análise de uma peça de autoria de Piscator e as vicissitudes de sua encenação antes que o próprio autor pisasse no país. Propomos analisar o texto e resgatar a sua obra *The Case of Clyde Griffiths* (O caso de Clyde Griffiths), bem como procurar compreender os percalços que enfrentou nas duas montagens que ganhou em solo estadunidense – em 1935 e 1936 – alguns anos antes da imigração de Piscator.

Tal como não se pode compreender o salto artístico que Piscator deu rumo ao seu teatro político na Alemanha sem abordarmos a situação política e social na qual este se deu, para compreendermos as mudanças de sua criação nos EUA, precisamos nos situar em meio aos debates artísticos que ocorriam no teatro, no seio dos Partidos Comunistas e da Internacional Comunista, as influências do stalinismo e da sua “doutrina artística” do realismo socialista, etc.

Piscator ficou injustamente consagrado apenas como um grande encenador, o que ele de fato foi, mas foram minimizadas suas realizações como dramaturgo e teórico, deixando reservado a Bertolt Brecht o papel solitário de atuar como pioneiro da dramaturgia e da teorização do teatro épico, e muitas vezes se ocultando que a participação de Brecht como

3 A *off-Broadway* e *off-off-Broadway* é composta por teatros de menor capacidade de público e alcance comercial do que aqueles da Broadway, o famoso núcleo da indústria cultural teatral estadunidense. O próprio *President Theatre*, o teatro adotado pelo *Studio Theatre* de Piscator após sua desvinculação financeira da *New School*, é um exemplo neste sentido.

membro do coletivo teatral de Piscator foi um momento formativo decisivo para que trilhasse, a partir de então, o sentido da escrita épica em suas obras⁴. Tanto é assim que Szondi (2001, p. 127), ao apresentar Piscator em sua fundamental *Teoria do drama moderno [1880-1950]* o faz nos seguintes termos:

[...] a sentença da temática social contra a forma dramática, contida já em *Os tecelões*, é executada nos anos vinte não primeiramente no domínio da criação dramática, mas no âmbito efêmero da encenação. É o que acontece na obra de Erwin Piscator [...]

Também a excelente apresentação da edição brasileira feita por José Antônio Pasta Júnior não deixa de igualmente lhe confinar ao papel de diretor: “[...] são examinados mais de dez autores e um encenador (Piscator) [...]” (PASTA apud SZONDI, 2001, p. 17).

Como último exemplo notável de uma leitura que restringe a Piscator o papel de diretor, cabe apontar a observação de Anatol Rosenfeld (2014, p. 124) em sua obra basilar “O Teatro Épico”, de 1965, onde afirma, ao apontar Claude, Wilder e Brecht como autores plenamente épicos, que “Pondo de lado Piscator, que é um diretor, somente estes três autores fizeram *teatro* épico, na plena acepção da palavra, e não se limitaram a somente escrever peças mais ou menos ‘epicizantes’”.

Contudo, essa convenção não faz juz à produção de Piscator em seu conjunto, que abrange a dramaturgia, bem como a teorização sobre a gênese, o contexto, a necessidade e as características do teatro épico – portanto, reservar a Piscator o papel de pioneiro da forma teatral épica não é nada mais do que restituir a sua obra ao lugar que lhe cabe historicamente. O rico debate entre as diferentes concepções do épico que derivam posteriormente nas obras de Piscator e Brecht – diferenças das quais os dois autores tinham clareza –, ficam, assim, relegadas ao esquecimento, quando deveriam ser o ponto de partida para reflexões profundas

4 Nas palavras de Piscator, em uma entrevista de 1965: “Brecht e eu fomos irmãos. Nossa relação foi possível porque tínhamos fundamentalmente a mesma visão do mundo e esperávamos o mesmo do teatro” (PISCATOR, 2013a, p. 347). Em que pese essa declaração contundente, há importantes diferenças na forma como os dois artistas concebiam o teatro épico e sua os meios pelos quais atingir esses fins políticos comuns, que Piscator sintetiza da seguinte forma: “Mas apesar de que Brecht e eu éramos irmãos, tínhamos uma maneira diferente de apreender a totalidade. Brecht encena os detalhes significativos da vida social, eu tento mostrar mais o conjunto político em sua totalidade. Minha preocupação é apresentar a realidade política em movimento, Brecht tentar atuar por meio de certos episódios a partir dos quais revela as estruturas; eu quis encenar um desenvolvimento contínuo”. (PISCATOR, 2013a, p. 347)

Em relação à questão de “quem inventou o quê”, à qual costuma se atribuir demasiada importância, optamos por não lhe dedicar grande atenção, em consonância com o espírito da seguinte passagem de Piscator, escrita em 1966, no momento derradeiro de sua vida: “Sempre me foi indiferente a determinação de prioridades e ocorre o mesmo com meu amigo Brecht – principalmente porque nunca leva em consideração o fato único e ao mesmo tempo recorrente de que certas coisas, em qualquer período, estão ‘no ambiente’; ou seja, uma descoberta físico-química pode ser realizada simultânea e independentemente em Tóquio e em Nova Iorque. A questão não é: o que fulano adotou (ou seja: roubou) de ciclano? Mas sim com que propósito utilizou este ou aquele elemento, e como o desenvolveu ou mudou em relação com os diferentes problemas, circunstâncias e necessidades?” (PISCATOR, 2013a, p. 296. Tradução minha)

sobre essa tradição teatral, tanto em sua época de origem, como em sua pertinência e atualidade.

Na fase final de sua produção, após o retorno do exílio nos EUA e sua instalação na Alemanha Ocidental, Piscator afirma ter encontrado a dramaturgia que desejava e que não existia nas décadas de 1920, e toma textos de autores como Peter Weiss e Rolf Hochhuth para as produções de seus últimos anos de vida.

Finalmente, todas as intempéries históricas pelas quais passou não apenas o nosso dramaturgo e diretor, mas as suas influências e as de sua obra após sua morte, são fundamentais para compreendermos o que há hoje ligado à vasta produção de mais de meio século de Erwin Piscator. Que caminhos tortuosos percorreu a sua influência e como se lê hoje o legado de Piscator? Por que seu nome é relativamente pouco conhecido e estudado em proporção à relevância histórica e artística de sua obra? São questões não respondidas no escopo deste trabalho, mas esperamos que, a partir das reflexões aqui propostas, possam ao menos ser mais claramente levantadas.

Queremos, portanto, não apenas apresentar a obra de Piscator em si, mas tentar esboçar os laços que sua criação apresenta como expressão artística de uma classe, seus momentos históricos, seus avanços e os imensos obstáculos colocados a partir não apenas da trajetória individual do autor, como também do solo onde conscientemente enraizou sua obra: o solo histórico e da luta de classes. Nosso objetivo é procurar entender o artista tal como ele mesmo entendeu sua obra: como um trabalho inserido em sua época e nas lutas que atravessou.

Capítulo I: Antecedentes

A crise do drama burguês em seu contexto histórico

A poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da Poética, ou até como compreensão equivocada ou como crítica.

- Peter Szondi, *Ensaio sobre o Trágico*

Uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado.

- Raymond Williams, *Tragédia moderna*

A transformação das formas teatrais, que abrangem tanto o texto como as concepções cênicas propriamente, – que vão dos cenários, à direção, forma constitutiva do palco, modo de atuação, propósito social do teatro etc. – constituem uma história que não pode ser compreendida sem levarmos em conta a sua evolução histórica, o material bruto que se pretende tratar com o teatro.

As primeiras teorizações sobre os gêneros literários – entre os quais o gênero dramático – que deitam sua influência sobre autores, teóricos, críticos, encenadores e atores até nossos dias remontam à Grécia Antiga. Conforme aponta Anatol Rosenfeld (2014, p. 15) na República de Platão (427-347 a.C.) já se distinguia entre três tipos de obras poéticas:

[...] a poesia e a mitologia podem constar inteiramente de imitação, tal como se dá na tragédia e na comédia, conforme disseste, ou apenas da exposição do poeta. Os melhores exemplos desse tipo de composição encontrarás nos ditirambos; há uma terceira modalidade, em que se dá a combinação dos dois processos: é o que se verifica na epopéia e em muitas outras formas de poesia [...]. (PLATÃO, 1988, p. 148).

Contudo, muito mais do que a definição de Platão, a de seu discípulo Aristóteles (384-322 a.C.) foi a que se consagrou como “regra de ouro” a partir de sua retomada séculos mais tarde, no Renascimento. Dizia ele, em sua *Poética*:

Com os mesmos meios podem imitar-se os mesmos objectos, ora narrando – seja tomando outra personalidade como faz Homero, seja mantendo a sua identidade sem alteração – ora representando todos em movimento e em

actuação. [...] Daí resulta que alguns dizem que as suas obras se chamam *dramas* por imitarem os homens em acção. (ARISTÓTELES, 2008, p. 40-41)

Com base nas concepções aí apresentadas se dá a evolução da teoria dos gêneros, e chegará a nosso tempo a formulação, ainda hoje tão difundida, dos três gêneros estabelecidos como:

- 1-) Lírico: a exposição feita pela própria personagem que narra, um “eu” que expõe diretamente ao leitor o tema narrado; convencionalmente, apresenta caráter mais “subjetivo”, ou seja, “a fusão da alma que canta com o mundo” (ROSENFELD, 2014, p. 23).
- 2-) Épico: de caráter narrativo, personagens e situações são apresentadas ao leitor, sendo que as próprias personagens podem tomar a palavra em meio à situação exposta pela voz que narra.
- 3-) Dramático: na ausência de uma voz narrativa, apenas as personagens desenvolvem a ação sem que se interponha a exposição ou a explicação externa ao próprio desenrolar da ação que ocorre.

Contudo, se podemos remontar a raiz desses gêneros às teorizações de Platão e Aristóteles, também é possível ver a transformação histórica que aí se operou, com a passagem, por exemplo, do gênero “puramente expositivo” ao lírico. De acordo com Marie-Claude Hubert, há uma diferença quanto ao critério que distingue os gêneros e que não havia nos clássicos:

É só a partir do Romantismo que se impõe a tripartição dos gêneros líricos, épicos e dramáticos que adotamos hoje na maior parte das vezes. O critério de diferenciação que os opõe não se situa mais, como na Antiguidade, no modo de enunciação, mas na distância respectiva introduzida entre o eu e a obra (HUBERT, 2013, p. 15).

Já Rosenfeld (2014) aponta uma perspectiva distinta, indicando que o gênero que posteriormente se chamou de “lírico” tinha uma raiz na forma narrativa dos ditirambos. A continuidade e a ruptura expressam tanto a influência decisiva das Poéticas da Antiguidade sobre as concepções da teoria dos gêneros da época burguesa, como também a leitura particular feita daqueles teóricos gregos a partir de um contexto histórico e realidades sociais e culturais distintas.

O propósito aqui não é o de aprofundar o debate sobre a teoria dos gêneros e suas origens, mas sim situar historicamente uma tradição – a do drama burguês a partir de uma leitura particular da Poética aristotélica – para podermos compreender como, em que medida

e por quais motivos Piscator se situa num limiar de continuidade e ruptura dessa concepção artística.

Também cabe aqui a observação de que essa brevíssima retomada da classificação dos gêneros a partir dos teóricos da antiguidade não visa cumprir o papel de desenvolver minuciosamente qual era a visão estética e política, dentro de seu contexto histórico e social, que cabia a esses pensadores, o que demandaria um aprofundamento muito maior. Nesse sentido, nos limitamos a assinalar a convergência em grande medida com a apreciação analítica feita por Augusto Boal (2013), retomando o papel político do teatro para Aristóteles e de seu efeito catártico como portador de uma visão do papel social e iminentemente político do teatro, bem como de que frequentemente a apresentação de aspectos formais parciais de sua *Poética* tendem a suprimir onexo orgânico entre forma poética e conteúdo social e político que subjaz. Boal (2013, p. 50) diz que

Aristóteles [...] escreveu uma *Poética* completamente orgânica, que é o reflexo, no campo da tragédia e da poesia, de toda sua contribuição filosófica; é a aplicação prática e concreta dessa filosofia ao campo específico e restrito da poesia e da tragédia.

E, diferentemente de Platão, desejoso de expulsar os poetas de sua República (o que, por sua vez, também expressa no campo da poesia a sua visão de mundo), Aristóteles vê uma função social e política imperiosa para estes. Ainda que não nos detenhamos aqui no exame dessa concepção poética em seu conjunto, o resgate feito por Boal da concepção política de Aristóteles é fundamental para nosso argumento de que as formas estéticas têm suas raízes fincadas no solo histórico das sociedades onde crescem. Para Boal (2013, p. 67), “Esse Sistema [aristotélico] funciona para diminuir, aplacar, satisfazer e eliminar tudo que possa romper o equilíbrio social; tudo, inclusive os impulsos revolucionários, transformadores.”.

Essa apreciação se torna ainda mais relevante dado que, ainda hoje, são essas concepções, transpostas a outros meios e com fins específicos distintos, que animam grande parte das produções dramáticas nos diferentes meios: “O seu Sistema aparece dissimulado na TV, no cinema, nos circos e nos teatros⁵. Aparece em formas e meios múltiplos e variados. Mas a sua essência não se modifica. Trata-se de frear o indivíduo, de adaptá-lo ao que preexiste.” (BOAL, 2013, p. 68). Claro que se trata, como já argumentamos, de uma leitura particular e historicamente específica desse sistema – ou, mais frequentemente, de aspectos parciais deste – que configuram uma “tradição” própria, ou seja, contextualizada e adequada a

⁵ E, atualmente, na internet e em suas redes sociais, poderíamos acrescentar.

propósitos estético-políticos de nosso tempo, dos aparatos culturais controlados pela classe dominante contemporânea.

Nesse sentido, cabe lembrar que a tão celebrada democracia ateniense consistia em um regime político em que uma pequena casta de aristocratas constituía toda a classe social dos “homens livres”, cuja liberdade se fundava sobre o trabalho escravo; e que Sócrates, mestre de Platão, foi condenado à morte por nada menos do que o crime de corromper a juventude, levando-a a refletir e questionar sobre os valores e ideais da classe dominante. O próprio Aristóteles justifica a existência da escravidão, dizendo que esta deixaria de ser necessária apenas se o trabalho se fizesse por si mesmo:

Se cada instrumento pudesse realizar seu trabalho obedecendo ou antecipando a vontade de outros, como as estátuas feitas por Dédalo, ou tripodes girados de Hefesto, os quais, diz o poeta, “sozinhos entravam na assembleia dos deuses”, se, da mesma maneira, a lançadeira do tear tecesse sozinha e a palheta tocasse a lira, os manufatureiros não precisariam de trabalhos, nem os senhores precisariam de escravos. (ARISTÓTELES, 1999, p. 148-149)

É esclarecedor ler este trecho de Aristóteles à luz das reflexões de Brecht sobre a Antiguidade:

Escrevendo *César* começo a entender que não devo acreditar nem por um momento que as coisas tinham de acontecer como aconteceram. Que, digamos, a escravidão, que tornava a política uma impossibilidade para a plebe, não podia ser abolida. Procurar razões para tudo o que aconteceu torna fatalistas os historiadores. Além disso, a escravidão nessa época já estava impedindo a continuidade do “progresso”. Todo esse papo de que os escravos eram necessários porque não havia máquinas é totalmente superficial e inepto! Afinal outra razão para não terem máquinas era terem escravos. E quem são “eles”? Será que os escravos precisavam da escravidão porque não tinham máquinas? (BRECHT, 2012, p. 4)

O teatro, portanto, é uma peça nessa engrenagem de uma sociedade de classes, e, como aponta Arnold Hauser (apud BOAL, 2013, p. 73), “O Estado e os homens ricos pagavam a produção dos espetáculos, de modo que não permitiriam nunca a encenação de peças cujo conteúdo fosse contrário ao que julgavam conveniente”. Um cenário mais do que familiar para qualquer um que se disponha a fazer teatro atualmente, mostrando que, se há muitas mudanças históricas decisivas que devem ser levadas em consideração, também há permanências fundamentais considerando que a história da humanidade continua sendo até

então a história da luta de classes – e que os meios de produção, incluindo os teatrais, continuam sendo propriedade privada da classe dominante.



Teatro de Epidaurus, construído no século IV a.C.

Foto: eFesenko / Shutterstock Fonte: <https://theculturetrip.com/europe/greece/articles/are-the-legendary-acoustics-of-the-ancient-greek-theatre-a-lie/>

No âmbito das Poéticas da Antiguidade, a classificação não possuía um caráter analítico, ou seja, os autores que teorizavam sobre os gêneros não pretendiam meramente observar e classificar as formas pelas quais se apresentavam as obras poéticas, mas visavam um objetivo prescritivo, procurando afirmar que a cada matéria narrada caberia uma forma adequada de exposição e quais seriam as regras para a boa composição, que incluiria a seleção adequada da matéria de acordo com a forma poética que lhe caberia. Essa noção prescritiva, contudo, não se restringe aos gregos, e sua influência se estende até os dias atuais, sendo, no entanto, de significado distinto, posto que é uma leitura extemporânea, ou seja, a conformação de uma tradição, tal como a define Raymond Williams (2011a): uma leitura e uma interpretação do passado. Mas com o propósito de prescrever à arte do presente – valendo-se da autoridade dos “clássicos”.

Peter Szondi (2001) explica que essas primeiras “doutrinas do drama” tinham como fundamento, para exigir o “cumprimento das leis da forma dramática”, o fato de que concebiam tais formas como eternas e imutáveis, ou seja, que as formas artísticas não dependem de seu contexto histórico e não devem se alterar em consequência deste, cabendo

ao autor, portanto, tomar como regra a ser seguida a forma dada, tal como “sempre fora”, e encontrar uma matéria que fosse própria a ela e a seus preceitos estéticos.

Não existe nesta concepção nem a transformação histórica, nem a dialética entre forma e conteúdo que decorre desta. O drama, portanto, dentro de tal doutrina estética consiste num molde atemporal e deve persistir como uma forma pétrea da poética de qualquer sociedade em qualquer época. Se ele, porventura, aparece como problemático e mal realizado, isso se deverá ao fato de que o autor foi infeliz na escolha da matéria, não conseguindo atribuir um conteúdo adequado a essa forma fixa. Essa concepção está presente nas poéticas clássicas, mas também em autores como Goethe e Schiller, que traçam uma distinção também entre a poesia épica e dramática com vistas a evitar a escolha equivocada da matéria (SZONDI, 2001).

A compreensão histórica das formas artísticas como expressão de uma determinada cultura é apontada por Szondi na obra de Hegel, entendida por ele como o “vértice do pensamento dialético e histórico” (SZONDI, 2001, p. 24). Em sua *Ciência da Lógica*, Hegel (apud SZONDI, 2001, p. 24) aponta para uma “relação absoluta do conteúdo e da forma [...], a conversão de uma na outra, de sorte que o conteúdo não é nada mais que a conversão da forma em conteúdo, e a forma não é nada mais que a conversão do conteúdo em forma”. Para Szondi (2001, p. 24), a consequência da identidade entre forma e conteúdo apontada por Hegel é que ela

(...) aniquila igualmente a oposição de atemporal e histórico, contida na antiga relação, e tem por consequência a historicização do conceito de forma e, em última instância, a historicização da própria poética dos gêneros. A lírica, a épica e a dramática se transformam, de categorias sistemáticas, em categorias históricas.

Filiando-se a essa vertente, Szondi (2001) situa críticos como Walter Benjamin, Theodor Adorno e Georgy Lukács. Adorno, em sua *Filosofia da Nova Música*, dá contornos mais concretos à identidade entre forma e conteúdo artísticos apontada por Hegel ao discutir que a forma é conteúdo sedimentado:

A música não conhece nenhum direito natural e por isso toda psicologia da música é tão discutível. Na tentativa de reduzir a música de qualquer época a uma “compreensão” invariável, supõe-se a constância do sujeito musical. Mas esta está ligada à constância do material natural bem mais estreitamente do que possa pretender a diferenciação psicológica. O que ela descreve gratuita e insuficientemente se busca reconhecendo as leis de movimento do material. Segundo estas, nem tudo é possível em todos os tempos. Naturalmente não se deve atribuir ao material sonoro em si, e nem sequer àquele filtrado através do sistema temperado, um direito ontológico próprio, como ocorre, por exemplo, na argumentação do que pretende deduzir, ora

das relações dos sons harmônicos, ora da psicologia do ouvido, que o acorde perfeito é a condição necessária e universalmente válida de toda a concepção musical possível e que portanto a música deve ater-se a ele. [...] As exigências impostas ao sujeito pelo material provêm antes do fato de que o próprio “material” é espírito sedimentado, algo preformado pela consciência do homem. E esse espírito objetivo do material, entendido como subjetividade primordial esquecida de sua própria natureza, possui suas próprias leis de movimento. Como tem a mesma origem do processo social e como está constantemente penetrado pelos vestígios deste, o que parece puro e simples automovimento do material se desenvolve no mesmo sentido que a sociedade real, mesmo quando estas duas esferas já nada sabem uma da outra e se comportam com recíproca hostilidade. (ADORNO, 1974, p. 35-36).

E ainda:

Todas as formas da música [...] são conteúdos precipitados. Nela sobrevive o que de outra maneira estaria esquecido e que já não pode nos falar diretamente. O que uma vez buscava refúgio na forma permanece anônimo na duração desta. As formas da arte registram a história da humanidade com mais exatidão do que os documentos. E não há endurecimento da forma que não possa ser interpretado como negação do endurecimento da vida. (ADORNO, 1974, p. 42)

Transcrevemos em extensão essas longas passagens de Adorno por sua riqueza em explicar a dialética entre forma e conteúdo, situando não apenas a origem social do conteúdo, mas também sua permanência e a possibilidade do conflito entre o que Szondi (2001, p.25) chama de “enunciado da forma” e “enunciado do conteúdo”.

É importante ressaltarmos que, em Hegel, a “relação absoluta do conteúdo e da forma” ainda apresenta um caráter profundamente idealista, como se fosse o movimento das ideias que regesse o mundo das coisas materiais, e o resultado da história dos homens em todos os seus aspectos fosse apenas a encarnação do “Espírito Absoluto”, no qual se encontraria a origem e causa de todas as coisas. É o materialismo histórico e dialético de Marx e Engels que irá procurar mostrar como isso está “do avesso”, colocando a dialética assentada firmemente sobre uma base materialista, sem o quê seria impossível uma compreensão concreta da transformação das formas artísticas em relação dialética com a vida material da sociedade em que são realizadas⁶.

6 “Meu método dialético é fundamentalmente não só diverso do hegeliano, como seu oposto direto. [...] A mistificação que a dialética sofre nas mãos de Hegel não impede de modo algum que ele tenha exposto suas formas gerais de movimento pela primeira vez de forma abrangente e consciente. Ela está para ele de cabeça para baixo. Deve-se invertê-la [*umstülpen*], para descobrir o carvão [*Kern*] racional no envoltório [*Hülle*] místico.” (MARX apud GRESPAN, 2002, p. 30)

Os homens são os produtores das suas representações, das suas ideias etc. – mas se trata de homens reais e ativos, condicionados por um determinado desenvolvimento das suas forças produtivas e pelo intercâmbio a ele correspondente, inclusive suas formas mais desenvolvidas. A consciência (*das Bewusstsein*) não pode ser nunca outra coisa que o ser consciente (*das bewusste Sein*) e o ser dos homens é o processo real de sua vida. (...) A moral, a religião, a metafísica e qualquer outra forma de ideologia e as formas de consciências que a elas correspondem perdem, assim, a aparência de serem independentes. Não têm história nem desenvolvimento próprios: os homens, que desenvolvem a sua produção e o seu intercâmbio materiais, modificam também, ao modificar a realidade, o seu pensamento e os produtos do seu pensamento. Não é a consciência que determina a vida, mas a vida é que determina a consciência. (MARX; ENGELS, 2010, p. 98-99)

Assim, Marx e Engels, ao se contraporem ao idealismo vigente na filosofia alemã, e simultaneamente introduzindo em seu método a dialética hegeliana invertida, contribuíram decisivamente para a concepção histórica das formas artísticas em relação dialética com a vida material de uma sociedade. Também viam, como apontará Szondi (2001) posteriormente, que, longe de ser uma relação mecânica e automática (como será proposto pelas variantes de um marxismo vulgar, com destaque ao stalinismo e seus tributários), essa relação dialética coloca a perspectiva de possíveis contradições entre as formas ideológicas e artísticas (superestruturais) – que, uma vez consolidadas possuem uma inércia e uma força própria – e o estágio de desenvolvimento das forças produtivas e das relações de produção (base).

Outro aspecto da “inversão” da dialética hegeliana efetivada por Marx é de grande importância para pensarmos as formas artísticas e sua situação histórica; trata-se da relação entre a unidade e a contradição.

Para Hegel, a realidade teria uma figura “múltipla e conflitante” de coisas diversas e só a dialética seria capaz de descobrir, por baixo desse caos aparente, a “unidade perfeita e harmônica” da essência interior. [...] se a dialética devesse descobrir uma “unidade harmônica” e conciliadora para além dos conflitos e diferenças aparentes, ela teria uma função eminentemente apaziguadora – seria tudo menos crítica. O erro principal de Hegel consistiria em “que ele apreende a contradição dos fenômenos como unidade na essência, na Ideia”, enquanto uma verdadeira crítica deveria explicar a “contradição dos fenômenos” através de uma contradição ainda mais rica e profunda, essencial. [...] A “mistificação” idealista, tradicionalmente interpretada como pensar que a base material da sociedade seria produzida pela superestrutura das representações mentais, tem aqui ainda outro sentido, formalmente oposto: a “diferença” seria o externo e aparente, determinada essencialmente, porém, por uma unidade ou “identidade” profunda e oculta que a dialética deveria revelar. Como resultado do procedimento de “inversão” materialista, por outro lado, extrai-se o “caroço racional”, sendo sua figura lógica a descoberta da diferença contraditória e fundante de identidades superficiais. (GRESPLAN, 2002, p. 32-33)

A contradição que se desenvolve historicamente é, em primeiro lugar, entre o desenvolvimento das forças produtivas e as relações de produção que engendraram esse avanço. Em determinado momento, “De formas de desenvolvimento das forças produtivas, estas relações se convertem em suas travas. E assim se abre uma época de revolução social.” (MARX; ENGELS, 2012, p. 97). Assim, sob a aparência de uma unidade social existe a determinação predominante de uma contradição⁷.

Esta tensão entre aparência e essência, unidade e diferença é importante para que se considere a complexa relação entre formas artísticas e sua época de forma dialética e, simultaneamente, não idealista. Não há “resolução” da diferença em definitivo, mas sim uma permanente tensão da unidade dialética entre forma e conteúdo em determinado momento histórico. É em meio a esta tensão concreta – nas palavras de Marx, “o concreto é concreto por ser a síntese de múltiplas determinações” (1973, p. 229) – que os artistas desenvolvem suas obras. E é entremeada por esta tensão que queremos encarar a obra de Piscator – nunca como um todo bem resolvido, mas como uma manifestação das tensões permanentes, cuja análise – em seu contexto histórico e com os impasses de sua realização e dos percalços que enfrenta, tais como os relatados nesta tese – permite apreender as contradições fundamentais que configuram o solo histórico e social sobre o qual essas formas artísticas se apresentam em suas tensões e resoluções provisórias.

A época, aqui, deve ser compreendida em seu sentido amplo, como aquele momento em que, tal como apresentam Marx e Engels, existe uma contradição entre as relações de produção e a possibilidade de avanço das forças produtivas – e, no caso do capitalismo, podemos compreender a época dessa contradição em sua forma mais aguda como a época do imperialismo, que vigora até os dias atuais, em que essa contradição permanente chega a um ponto culminante.

Sobre a revolução que seria gestada pelas contradições, apontam: “Transformando-se a base econômica, transforma-se, mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura erigida sobre ela”. (MARX; ENGELS, 2012, p. 97). Também é importante ressaltar que a noção de *mais ou menos rapidamente* deve ser entendida aqui em termos históricos – e que olhando retrospectivamente, assumiram um caráter mais dilatado do que provavelmente

7 “[...] em Hegel a diferença estaria no lado de fora e a identidade no de dentro; enquanto em Marx, ao contrário, a identidade é que aparece do lado de fora, determinada por uma diferença no lado de dentro. Se para Hegel a identidade é o ‘momento’ preponderante na determinação da diferença, para Marx, ‘inversamente’, é a diferença que predomina sobre a identidade e a determina, mais do que é por ela determinada. [...] o idealismo afirma que é a identidade que constitui o todo maior, englobando a diferença e a resolvendo; enquanto o materialismo pensa, senão a preponderância da diferença, pelo menos que é irreduzível a qualquer unidade identitária e conciliadora.” (GRESPLAN, 2002, p. 33)

poderiam ter antevisto os fundadores do materialismo histórico-dialético em seu momento. O que ressaltam Marx e Engels nesta passagem é que, uma vez liberadas as forças produtivas das cadeias que as restringiam – as velhas relações de produção – estará aberto o caminho para um desenvolvimento social com um novo fôlego, que trará formas de relações sociais muito distintas. Uma nova classe dominante traz consigo a construção de novos valores, novas ideologias, novas formas artísticas. É sobre esse aspecto da transformação revolucionária da sociedade que Leon Trótski chama a atenção no segundo aspecto de sua teoria da revolução permanente:

Ao longo de um período de duração indefinida e de uma luta interna constante todas as relações sociais vão se transformando. A sociedade sofre um processo de metamorfose. E neste processo de transformação cada nova etapa é consequência direta da anterior. Este processo possui forçosamente um caráter político, ou, o que dá na mesma, se desenvolve por meio dos choques dos distintos grupos da sociedade em transformação. Às explosões da guerra civil e das guerras exteriores sucedem os períodos de reformas “pacíficas”. As revoluções da economia, da técnica, da ciência, da família, dos costumes se desenvolvem em uma complexa ação recíproca que não permite à sociedade alcançar o equilíbrio. Nisto consiste o caráter permanente da revolução socialista enquanto tal. (TROTSKY, 2011, pp. 255-256)

O período histórico focado aqui é um em que as contradições latentes do desenvolvimento capitalista que “explodem” com a guerra mundial, e depois com a crise de 1929, fizeram eclodir um processo de intensos choques entre as camadas fundamentais da sociedade. A onda revolucionária que se alastrou pela Europa – cujo epicentro foi a revolução russa de outubro de 1917 – e teve também expressões significativas no continente americano é o maior testemunho desse processo, que, após uma série de derrotas decisivas – entre as quais se destaca a do processo revolucionário na Alemanha – culminou no recuo do protagonismo das grandes massas de trabalhadores e o ascenso de uma camarilha burocrática que se diferencia desta, assume o controle político das organizações sindicais e políticas proletárias e acaba ajudando a colocar limites nas ambições destes mesmos trabalhadores. Este processo é a expressão política de um esgotamento do ímpeto desse momento, que abre o caminho para um retrocesso nas conquistas revolucionárias em todos os âmbitos. Com esse processo já em curso, Leon Trótski analisou extensivamente a dialética de tal recuo, e em 1926 escreveu:

A Revolução de Outubro, em uma extensão maior do que qualquer outra na história, despertou as maiores esperanças e paixões nas massas populares, e acima de tudo nas massas proletárias. Após os imensos sofrimentos de 1917-

1921, as massas proletárias melhoraram consideravelmente seu quinhão. Elas apreciam essa melhora, esperançosos com seu aprofundamento. Mas ao mesmo tempo sua experiência lhes demonstrou a extrema gradualidade dessa melhora, que apenas agora as levou de volta ao patamar de vida anterior à guerra. Essa experiência tem uma significância incalculável para as massas, especialmente para a geração mais velha. Eles se tornaram mais cautelosos, mais céticos, menos responsivos diretamente a slogans revolucionários, menos inclinados a depositar sua confiança em generalizações amplas. (...) Estes são os estados de espírito dos quais o burocratismo – como um elemento da “lei e ordem” e da “tranquilidade” – depende. (TROTSKY, 2014, pp. 215-216. Tradução minha)

Tais conflitos sociais, expressão do processo dialético de contradições e tensões, se fazem presente no fazer artístico. A permanência e a mudança das formas artísticas, os conflitos internos entre o “enunciado da forma” e o “enunciado do conteúdo” são expressões, no campo das ideias, desses conflitos sociais que estão ligados às transformações econômicas, históricas, políticas, nas relações sociais e modos de pensar e sentir. Mas, se é verdade que à base econômica corresponde a determinação *em última instância* da superestrutura, as relações entre estes campos envolvem muitas mediações, e isto implica em que muitas vezes apareçam em contradição, ou como coloca Adorno (1974), o “material” no qual se funda a arte se desenvolve no mesmo sentido que “a sociedade real, mesmo quando estas esferas já nada sabem uma da outra e se comportam com recíproca hostilidade”⁸. Assim, mesmo quando estão em contradição já aparente, esta contradição é em si mesma determinada pelo desenvolvimento material da sociedade real.

Outro autor que nos auxilia a compreender essa intrincada e dialética “determinação” entre base e superestrutura – e como isso se expressa no fazer artístico, que envolve um número maior de, e mais complexas, mediações do que, por exemplo, na política – é Raymond Williams. Este propõe que é necessário resgatar a complexidade dessa relação e

[...] reavaliar a “determinação” para a fixação de limites e o exercício de pressões, afastando-a de um conteúdo previsto, prefigurado e controlado. [...] reavaliar a “superestrutura” em direção a uma gama de práticas culturais relacionadas, afastando-a de um conteúdo refletido, reproduzido ou especificamente dependente. E, fundamentalmente, temos de reavaliar “a base”, afastando-a da noção de uma abstração econômica e tecnológica fixa e aproximando-a das atividades específicas de homens em relações sociais e econômicas reais, atividades que contêm contradições e variações

8 Encontramos nessa carta de Engels a Joseph Bloch de 1890 um dos exemplos de momentos em que ele se contrapõe à concepção mecanicista de determinação automática entre economia e demais aspectos da vida social: “De acordo com a concepção materialista da história, o fator que em *última instância* determina a história é a produção e a reprodução da vida real. Nem Marx nem eu jamais afirmamos mais que isto. Se alguém o tergiversa, fazendo do fator econômico o *único* determinante, converte esta tese numa frase vazia, abstrata, absurda.” (MARX; ENGELS, 2010, pp. 103-104).

fundamentais e, portanto, encontram-se sempre num estado de processo dinâmico. (WILLIAMS, 2011, p. 47)

O teatro e suas distintas formas nas sociedades “ocidentais”, desde a tragédia grega, passando pelos *pageants* medievais, o classicismo, o drama burguês, o teatro épico, o pós-dramático, entre todas as demais variantes da arte dramática, estão direta e indiretamente ligados às transformações sociais, mas é necessário entendê-las em sua complexidade a fim de evitar uma análise superficial e determinista dessa relação.

Assim, partimos de pensar o drama⁹ como a forma mais “bem resolvida” e em consonância com o desenvolvimento da sociedade capitalista enquanto sistema socioeconômico e da burguesia enquanto classe dominante “espiritualmente”. A ideologia do desenvolvimento individual do herói, as características da vida privada familiar burguesa, a valorização do indivíduo como centro nuclear da sociedade, o livre empreendimento como motor da sociedade, entre outras das características sociais “típicas”, são aspectos que casam com as formas que foram progressivamente se consolidando hegemonicamente, tanto na teorização como na prática teatral – da dramaturgia à encenação e à crítica.

É claro que, como procuramos apontar a partir das considerações anteriores acerca da relação entre forma e conteúdo, tal desenvolvimento jamais se dá de forma harmônica e sem contradições, da mesma forma que o desenvolvimento histórico das sociedades em geral. As contradições – como aponta a dialética materialista – são o motor e a base de tal desenvolvimento. Para o período e as transformações que nos cabe focar neste trabalho, partimos de pensar o momento em que se localiza a crise histórica da forma dramática, no limiar do surgimento de uma nova forma teatral que corresponde a novas perspectivas sociais.

Tanto Erwin Piscator quanto Bertolt Brecht reconhecem o ponto de inflexão consolidado em suas obras como o ponto culminante de uma tradição de questionamento aos ditames do drama burguês “clássico” que tem início no naturalismo, quando os temas das classes subalternas e os conflitos sociais decorrentes da desigualdade econômica promovida pelo capitalismo começam a reivindicar seu espaço nos palcos e na dramaturgia – gerando aí uma primeira tensão fundamental com um modelo teatral que se pautava no conflito individual da vida privada. Fato que se associa intimamente ao momento histórico de

9 Entendendo que sob esse rótulo abrangente e “didático” se encontram também uma série de desenvolvimentos e tensões, como veremos aqui com o caso do naturalismo e com a “crise do drama”. Os nomes de movimentos artísticos e a visão destes como um todo coeso são já o resultado de uma história das ideias artísticas escrita *a posteriori* e, portanto, apresentam a ideia de uma “unidade harmônica” sob a qual, segundo o método do materialismo dialético, é necessário encontrar as contradições fundamentais latentes que se ocultam sob essa manifesta “aparência da essência”.

aproximação das classes exploradas que viviam essa luta ao universo do teatro, até então restrito às classes dominantes.

Como aponta Szondi (2001, p. 30), “o domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera”. Isto significa que a exigência do tempo presente e do diálogo como fundamento dramático fazem do drama uma forma artística avessa à matéria histórica bruta, e, portanto, às possibilidades de extrapolar as causas e as consequências das ações da relação intersubjetiva imediata entre as personagens. É a isto que aponta Szondi (2001, p.32) ao afirmar que

O drama é primário: essa é uma das razões pelas quais a peça histórica sempre resulta “não-dramática”. A tentativa de levar “Lutero, o reformador” aos palcos implica a referência à história. Se se conseguisse mostrar, na situação dramática absoluta, Lutero chegando à decisão de reformar a fé, o feito seria o drama da Reforma. Porém surge aqui uma segunda dificuldade: as relações objetivas que motivariam a decisão requereriam um tratamento épico. A fundamentação com base na situação intersubjetiva de Lutero seria a única possível para o drama, mas evidentemente estranha às intenções de uma peça sobre a Reforma.

Assim, quando no naturalismo do século XIX os temas sociais começam a irromper no drama, o teatro passa a se deparar com uma necessária – e muitas vezes não intencional – problematização da forma e com um dos aspectos de sua “crise” que está mais prontamente relacionado ao desenvolvimento presente posteriormente nas obras épicas de Piscator. De acordo com a genealogia de sua criação teatral traçada pelo próprio dramaturgo, “O teatro político tal como se desenvolveu no decorrer de cada um de meus empreendimentos não é nem uma ‘invenção’ pessoal, nem o resultado da reconfiguração social de 1918. Suas raízes remontam às profundezas do século passado [XIX]”¹⁰ (PISCATOR, 1980, p. 30).

Essas raízes estão ligadas ao drama social, e Piscator vê uma convergência entre duas forças que penetraram a sociedade burguesa e a alteraram: “Essas forças vieram de duas direções: da literatura e do proletariado. E no momento em que se encontraram um novo conceito surgiu, o Naturalismo, e uma nova forma de teatro; o *Volksbühne*, um palco para o povo” (PISCATOR, 1980, p. 30).

Para poder representar a vida individual das personagens no tempo e espaço presentes, o dramaturgo social “tem de exhibir os fatores que se enraízam além da situação e da ação individuais e, não obstante, as determinam” (SZONDI, 2001, p. 76). Assim, a ação dramática

10 A tradução do trecho e das demais citações dessa obra é de minha autoria.

se converteria em uma representação – uma ação que presentifica as condições do processo histórico que a condicionam. E essa referencialidade a algo que aponta para além de si fere o caráter absoluto da ação dramática: “o mundo do drama é capaz de tomar o lugar do próprio mundo graças justamente ao seu caráter absoluto” (SZONDI, 2001, p. 76).

Szondi indica como a pretensão à representação de uma situação coletiva, histórica, social contradiz a ideia dramática de um absoluto que não aponta para algo que está referenciado fora de si. No drama social, “as *dramatis personae* representam milhares de pessoas que vivem sob as mesmas condições, sua situação representa uma uniformidade condicionada pelos fatores econômicos”, e “a referência a algo extrínseco a ela não é o princípio formal do drama, mas da épica. Por isso o ‘drama social’ é de essência épica e uma contradição em si.” (SZONDI, 2001, p. 77).

Tomando duas peças de Gerhart Hauptmann que têm como tema os tecelões, Szondi analisa como o dramaturgo trata da matéria, e como essa contradição entre um tema épico e uma forma dramática afloram na peça. A primeira peça se inspira na revolta dos tecelões da Silésia de 1844, um episódio que foi tratado por Marx no jornal radical *Vorwärts!* em dois artigos nos quais, se contrapondo a Arnold Ruge, seu antigo colaborador nos *Anais Franco-Alemães*, Marx exalta a consciência avançada dos tecelões:

Recordemos, em primeiro lugar, a *canção dos tecelões*, esse arrojado *grito* de guerra, na qual o fogão, a fábrica e o distrito nem sequer são mencionados; ao contrário, o proletariado proclama de imediato a sua contrariedade com a sociedade da propriedade privada, e isto de maneira contundente, cortante, resoluta e violenta. A revolta silesiana começa justamente no ponto em que as revoltas dos trabalhadores da França e da Inglaterra terminam, ou seja, consciente da essência do proletariado. A própria ação possui esse caráter *superior*. Não são destruídas apenas as máquinas, essas rivais dos trabalhadores, mas também *os livros contábeis*, os títulos de propriedade, e, ao passo que todos os demais movimentos se voltaram apenas contra o *industrial*, o inimigo visível, este movimento se voltou simultaneamente contra o banqueiro, o inimigo oculto. Por fim, nenhuma revolta de trabalhadores da Inglaterra foi conduzida com tanta bravura, ponderação e persistência. (MARX; ENGELS, 2010a, p. 44)

Assim, vemos que Marx analisa a revolta dos tecelões da Silésia como um movimento altamente avançado quando comparado com outras lutas protagonizadas por trabalhadores na Europa. E aponta indícios desse avanço no fato de que a revolta extrapola as relações imediatas entre tecelões e patrões e assume um caráter mais amplo e social, incluindo o banqueiro no rol dos inimigos de classe. Portanto, quando constatamos que este episódio da batalha de classes inspira não apenas o poema de Heinrich Heine, *Os tecelões da Silésia*, mas

também a magistral peça de Hauptmann, *Os tecelões*, podemos ver como é a estreita ligação do teatro com as questões sociais candentes de sua época que forçam os limites das formas artísticas consolidadas na época anterior. O conteúdo social sedimentado da forma se vê forçado e irrompe de seu invólucro um novo conteúdo social que clama por uma nova forma. Ou, nos termos de Szondi, o enunciado do conteúdo passa a se contrapor cada vez mais ao enunciado da forma.

Não é, portanto, de menor importância que Erwin Piscator dê destaque em seu livro *O teatro político* não apenas à dramaturgia de Hauptmann, mas à sua encenação e à repercussão desta, localizando-as como parte do mesmo movimento artístico que desemboca na sua criação teatral do pós-guerra. Piscator afirma que “no naturalismo alemão o proletariado como classe aparece no teatro pela primeira vez” e que “o naturalismo transformou o teatro numa plataforma política” (PISCATOR, 1980, p. 32-33). Ele transcreve na íntegra a resposta das autoridades em relação ao apelo feito contra a censura da peça de Hauptmann emitido em 4 de fevereiro de 1893. Tal declaração, feita pelo chefe de polícia von Richtofen, é muito eloquente em relação aos efeitos da irrupção do proletariado no palco naturalista:

É desnecessário dizer que uma peça como esta teria efeito inflamatório em uma ampla seção do público metropolitano em tempos como os atuais. O público compararia as condições apresentadas na peça para justificar a revolta com as condições atuais e encontrariam similaridades. A constituição do Estado e a ordenação da sociedade tal como existiam em 1844 existem ainda hoje; a agitação Social-Democrata reforça a convicção que a predominância da assim chamada ordem capitalista da sociedade necessariamente envolve a exploração da classe trabalhadora. A imprensa Social-Democrata já indicou que esta peça é uma poderosa peça de agitação... e é algo a se temer que as classes inferiores da sociedade sejam inflamadas pelo efeito da ação no palco, com seus ecos das palavras de ordem com as quais são diariamente bombardeadas pelos Social-Democratas, e se revoltam contra a ordem existente. (apud. PISCATOR, 1980, p. 33)



Ilustração feita por Emil Orlik para montagem de 1897 de “Os tecelões” em um cartaz para montagem posterior dirigida por Karlheinz Martin. Fonte: <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/emil-orlik-die-weber-1897.html>

Curiosamente, o chefe de polícia apontava em sua resposta não apenas o poder de agitação da peça, mas até mesmo esboçava um elemento do efeito de estranhamento/distanciamento (*Verfremdungseffekt* ou simplesmente *V-effekt*) sobre o qual Brecht teorizaria anos mais tarde – semelhante ao seu aspecto que se refere a apresentar ao público uma situação análoga à sua, porém distanciada no tempo e espaço, em relação à qual possa estabelecer uma compreensão que lhes permita ver com distanciamento crítico a sua situação presente. Piscator também resgata um trecho de um jornal da época descrevendo o efeito da encenação sobre o público de trabalhadores:

... durante o quarto ato, houve tanta agitação no público quanto no palco. As pessoas mal podiam conter sua revolta, a empatia que o autor havia alimentado. Uma tempestade ameaçava irromper, e só podia ser contida com dificuldade. Um tumulto barulhento emergiu no meio do ato e sustou a ação por minutos, reverberando pelo teatro como um grito de fúria contra a miséria da humanidade. (PISCATOR, 1980, p. 34)

Piscator, sempre atento aos aspectos da encenação, indica também como “o momento que trouxe o proletariado à teoria dramática e para dentro da organização teatral também começou a revolucionar o lado técnico da apresentação teatral” (PISCATOR, 1980, p. 34),

apontando como a iluminação de palco elétrica e o palco móvel surgiram respectivamente nos anos oitenta, e no final do século XIX. Vemos aí como as questões do avanço das próprias forças produtivas vinculadas ao fazer teatral se encontram intrincadas com os desenvolvimentos sociais e políticos das formas artísticas. Piscator seria um dos primeiros a tomar esses avanços técnicos como instrumentos artístico-políticos inseridos em um teatro que se apresentasse como ferramenta da revolução social.

A estreita relação entre o avanço político dos trabalhadores e do teatro que colocava suas questões em cena é sempre reforçada por Piscator, que afirma em relação à introdução dos novos elementos no teatro que “Quase parece que o destino ligou este desenvolvimento com a evolução do principal fator político do momento, o Partido Social-Democrata” (PISCATOR, 1980, p. 34).

No entanto, cabe notar – e ressaltar que esse aspecto é fundamental para a tese que será discutida adiante – que os limites políticos da Social-Democracia alemã possuem relações análogas com os limites da revolução teatral que se ligou diretamente a esse movimento político. É também Piscator (1980, p. 34) que aponta isso primeiramente ao escrever:

Houve um crescimento rápido da organização, um processo de desenvolvimento e refinamento formal, seguido rapidamente pela degeneração de sua substância intelectual em simples estereótipos. As forças da oposição ainda estavam enraizadas no mundo da burguesia, mas elas haviam demonstrado sinais de desenvolvimento em novas direções antes de se esgotarem sem desferir um golpe decisivo.

A organização que cresceu, expressando o desenvolvimento desse movimento, foi a *Volksbühne* que – inspirada na iniciativa do *Théâtre Libre* de Antoine na França, e em meio a convergências e dissensos entre intelectuais como Bruno Wille e as iniciativas culturais do Partido Social-Democrata (SPD) – deu corpo à renovação teatral alemã até os limites desta oposição “ainda enraizada no mundo da burguesia”, como aponta Piscator. Como afirma Hugh Rorrison (apud PISCATOR, 1980, p. 28) “O *Volksbühne* perdeu seu sentido de compromisso social na década que antecedeu a Grande Guerra, que foi dominada pelo teatro opulento e sofisticado de Max Reinhardt”. A história do desenvolvimento do teatro político de Piscator ainda viria a cruzar esta organização teatral de massas, na qual atuou como diretor residente, na década de 1920, levando a tensões que culminariam na sua demissão. Piscator se apoiou no imenso aparato do teatro social-democrata para levar até o limite as contradições entre um teatro que se propunha a ser uma arma revolucionária e a política de um partido

operário que cada vez mais era cooptado a ser parte do regime político burguês. Sem deixar de, com esse objetivo, fazer uso pioneiro e criativo dos recursos técnicos avançados que só estariam disponíveis para ele em um teatro com o porte do *Volksbühne*.



Prédio do *Volksbühne* em 1939

Foto: Frankl. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_146-2002-003-33A,_Berlin,_Volksb%C3%BChne.jpg

Foi o início desse movimento de renovação teatral na Alemanha que colocou em cena a obra de Gerhart Hauptmann: o *Freie Bühne* (Cena Livre) de Otto Brahm – o primeiro teatro alemão inspirado diretamente na iniciativa pioneira de Antoine – levou aos palcos a primeira peça dele, *Antes do amanhecer*, em 1889, e depois *Os tecelões*, sendo catalisador para os novos temas e servindo de palco para a crise da forma dramática quando a classe trabalhadora passa a figurar como protagonista da renovação da cena e da dramaturgia. Após a censura de *Os tecelões*, em Berlim, o teatro de Antoine a estreou na França apenas três meses depois em solidariedade (COSTA, 2012).

Piscator em meio à guerra e à revolução

Ao longo das décadas que antecederam o surgimento das inovações teatrais de Piscator, vimos brevemente que a evolução da Social-Democracia alemã enquanto expressão organizada do desenvolvimento político e social da classe trabalhadora cumpriu um papel decisivo nas transformações teatrais. Ainda expressando como as primeiras mudanças deste tipo estiveram ligadas ao surgimento dos trabalhadores na arena artística, apontamos brevemente como o movimento dos teatros livres, capitaneado pela França, mas logo superado em envergadura e capilaridade pela sua contraparte alemã, foi o que marcou esse primeiro período de uma renovação teatral. Um período em que, consonante com um crescimento ainda relativamente “harmônico” do capitalismo – em que pese a ocorrência de crises ocasionais e de proporções limitadas e a crescente organização dos trabalhadores que permitiam entrever as contradições fundantes que eram a base da aparência da unidade harmônica –, as contradições entre o “enunciado do conteúdo” de um teatro voltado aos temas sociais dos trabalhadores e o “enunciado da forma” do drama voltado ao indivíduo burguês ainda não se faziam sentir em toda sua magnitude.

Mas Piscator foi o pioneiro de uma geração seguinte, uma que foi marcada não mais pelo desenvolvimento “harmônico” de um capitalismo que desenvolvia contínua e ininterruptamente as forças produtivas, mas sim por aquele bem descrito por Vladímir Ilitch Lênin, que sintetiza a essência deste período histórico definido como imperialismo como o de “estágio monopolista do capitalismo”¹¹. (LÊNIN, 2021, p. 113) Um capitalismo que, ao atingir sua maturidade, mostra seus primeiros sinais inequívocos de senilidade, com o impasse do esgotamento do projeto colonialista e o choque entre potências imperialistas na disputa por colônias e semicolônias para exportação de capitais, e cuja expressão mais cabal é o eclodir da catastrófica carnificina da Primeira Guerra Mundial. Esse evento, que foi o parteiro dos processos revolucionários que marcariam a face do novo século, foi também o que moldou a subjetividade de Erwin Piscator e o objetivo de sua arte. É ele mesmo quem aponta o

11 Lênin indica cinco traços fundamentais desse “estágio superior” do capitalismo, cuja característica principal dos monopólios ele vê como uma “transição do capitalismo para um sistema mais elevado” (LÊNIN, 2021, p. 113). Esses cinco elementos que definem a época são: “1) a concentração da produção e do capital elevada a um patamar tão elevado de desenvolvimento que criou os monopólios, os quais desempenham um papel decisivo na vida econômica; 2) a fusão do capital bancário com o capital industrial e a criação, baseada nesse ‘capital financeiro’, da oligarquia financeira; 3) a exportação de capital, diferentemente da exportação de mercadorias, adquire um significado particularmente importante; 4) a formação de associações internacionais monopolistas de capitalistas, que dividem o mundo entre si, e 5) o término da partilha territorial do mundo entre as grandes potências capitalistas.” (LÊNIN, 2021, p. 114)

desencadear da guerra imperialista como o evento que é o marco inicial de seu desenvolvimento:

Minha cronologia começa em 4 de agosto de 1914.

A partir desse dia, o barômetro subiu:

13 milhões de mortos

11 milhões de aleijados

50 milhões de soldados em marcha

6 bilhões de armas

50 bilhões de metros cúbicos de gás

Que espaço isso deixa para o “desenvolvimento pessoal”? Ninguém pode se desenvolver “pessoalmente” sob essas condições. Outra coisa o desenvolve. (PISCATOR, 1929, p. 21)

Então um jovem soldado nas trincheiras, o homem de teatro viu sua arte radicalmente questionada: qual o sentido desta frente à barbárie de uma guerra de tais proporções? Uma anedota sobre sua experiência nas trincheiras de Ypres em 1915, que ele repetiu em diversas ocasiões, demonstra as motivações que o levaram ao questionamento do sentido da arte que fazia:

No momento em que, mais uma vez, avançávamos, caíram as primeiras granadas, e recebemos ordem de dispersar-nos e cavar trincheiras. De coração aos saltos, eu, atirado ao chão, procurava, como os outros, cavar o mais rapidamente possível com a minha pá. Mas enquanto os meus companheiros progrediam, eu ficava na mesma. O sargento, praguejando, rastejou até mim:

“Vamos com isso, maldito seja!”

“Não consigo ir mais fundo.”

“Por que não?”

“Não consigo.”

Ele, desdenhosamente: “Qual é o seu trabalho?”

“Ator”.

No momento em que proferia a palavra “ator” entre as granadas que explodiam, toda a profissão pela qual lutara tanto e que eu tinha em tão alta conta junto com toda a arte, me parecia tão patética, tão estúpida, tão ridícula, tão grotescamente falsa, em uma palavra, tão inadequada à situação, tão irrelevante para minha vida, para a nossa vida, à vida nesse momento e nessa época que eu tive menos medo das granadas voando do que vergonha da minha profissão. (PISCATOR, 1929, p. 28)

A guerra redimensionara tudo. Em suas palavras, “a guerra havia sugado todas as memórias de tempos anteriores como um aspirador gigante” e, se antes “a literatura havia colocado a vida em foco”, agora a relação havia se invertido, e era “a vida que colocava a literatura em foco”. (PISCATOR, 1929, p. 16).

Podemos dizer que a guerra dera à experiência individual de Piscator uma “dimensão épica” que fazia com que as questões sociais e históricas estivessem em primeiro plano. Da mesma forma que Szondi afirma que seria impossível fazer um drama sobre Lutero que não fosse um drama sobre a Reforma, seria impossível falar da obra de Piscator sem falar da guerra e da revolução. A nova forma artística que passou a buscar não viera como uma necessidade individual, mas como uma necessidade imposta pela vida concreta em sua época. Se a guerra havia sido a ignição decisiva para estilhaçar a velha concepção de Piscator sobre a arte – uma concepção herdada da sociedade burguesa, cuja guerra denunciava a hipocrisia dos valores “elevados” e “humanistas” de sua arte – o novo caminho, na política e na arte, ainda não estava pronto. Era necessário construí-lo. “A mudança nos meus sentimentos ainda precisava ser abarcada por uma nova teoria que formularia claramente tudo aquilo que eu agora percebia vagamente. Para mim, a Revolução produziu essa nova teoria”. (PISCATOR, 1929, p. 17).

A revolução referida por Piscator foi a ocorrida na Rússia em outubro de 1917. A partir disso, Piscator trilha um rumo político e artístico em busca de uma arte revolucionária, ligada aos trabalhadores e à luta pela derrocada da sociedade capitalista que originara a guerra. Em 31 de dezembro de 1918 se filia à recém-fundada Liga Spartacus (*Spartakusbund*), organização comunista liderada por figuras como Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, que daria origem ao Partido Comunista Alemão, fundado em 1919.



Primeira edição, de 9 de novembro de 1918, de *Die rote Fahne* (A bandeira vermelha), jornal da Liga Spartacus

Fonte: <https://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/kalender/auswahl/date/1918-11-09/24352111/>

Com seus parceiros como George Grosz, Wieland Herzfeld e seu irmão Helmut Herzfeld (que mudaria seu nome para John Heartfield depois, em repúdio ao chauvinismo alemão) passou a integrar o movimento dadaísta em Berlim, visceralmente antiguerra, e em 1919 funda seu primeiro teatro, *Das Tribunal* (O Tribunal), em Königsberg. Apesar de ter iniciado aí com a encenação de Ernst Toller e peças de tendência expressionista, a concepção de Piscator foi se radicalizando no sentido de ver a arte como uma ferramenta da luta revolucionária. Procurou transformá-la em “um meio político. Um meio propagandístico. Um meio pedagógico. Não apenas no sentido dos dadaístas, mas em todos os níveis: fora com a arte, acabemos com ela!” (PISCATOR, 1929, p. 23).

Até a consolidação de seu exílio em 1936, Piscator irá desenvolver um fecundo trabalho no teatro revolucionário alemão em estreita ligação com outros artistas cujas concepções e cujos objetivos se aproximavam dos dele. No entanto, Piscator nunca deixa de fazer críticas aos dramaturgos e, mesmo ao tomar textos prontos, suas modificações na encenação eram decisivas para dar o sentido político desejado – levando inclusive a protestos por parte dos autores.

Tal período da obra de Piscator é de fundamental importância, mas deixaremos a sua análise para uma outra ocasião, já que o presente trabalho tem como objetivo examinar detidamente o impacto da dramaturgia épica de Piscator nos Estados Unidos dos anos 1930 por meio da recepção de seu texto *An american tragedy* (Uma tragédia americana) – rebatizado como *The case of Clyde Griffiths* (O caso de Clyde Griffiths).

Contudo, é fundamental compreendermos que o período dos anos 1920 na Alemanha consiste no momento formativo das concepções estético-políticas de Piscator, que serão a base essencial de seu fazer teatral por toda sua vida, e que a escrita da peça aqui enfocada se dá sob as conclusões tiradas desses anos. Em 1929, em um de seus dois textos denominados “Prestação de contas” (*Rechenschaft*), em que apresenta um balanço de seu *Piscatorbühne* (teatro Piscator), encontramos um trecho onde há uma boa síntese de seu objetivo com o teatro político:

O Teatro Piscator [*Piscatorbühne*] tinha um fim social. Seu ponto de partida já não é a valorização resignada, cética ou relativa de todas as aparências (uma peculiaridade de todas as sociedades em decadência), mas sim o conhecimento combativo e, portanto, absoluto e histórico-filosófico: a doutrina marxista.

Com a mudança da função do teatro, também se efetiva uma mudança em seus recursos. É superficial e ridículo querer minimizar a importância deste processo com o conceito de sensação. Simplesmente ninguém compreendeu

quão necessária era a aplicação de seus recursos para poder expressar a *visão de mundo*. No lugar do privado, se expressa o *geral*; no lugar do especial, o *típico*; no lugar do casual, o *causal*. E, além disso, no lugar do decorativo, se expressa o *construtivo*; no lugar de apenas o emocional, intuitivo, o *racional*, o *ajustado à razão*; no lugar do sensual, o *pedagógico*, e no lugar do fantástico, a *realidade*, o *documento*. (PISCATOR, 2013a, p. 101-102)

Capítulo II: Erwin Piscator e o teatro dos trabalhadores no país do Capital

O teatro político e operário nos EUA antes de Piscator

*America is not going in Piscator's direction*¹²

- Clifford Odets

*though theatre is a great art, it's a rotten business.*¹³

- Judith Malina, *The Piscator Notebook*

Em 1939, Erwin Piscator chega aos EUA na condição de refugiado político. Contudo, seu teatro e sua influência já haviam chegado ao país muito antes. Na verdade, a própria gênese do teatro de *agitprop* e do teatro político de trabalhadores nos EUA possui sólidos fios de ligação com o trabalho de Piscator.

Dentre os inúmeros laços do teatro com o movimento operário no país, podemos citar como um marco fundador – por sua importância histórica, tanto do ponto de vista político como artístico – a montagem do *Paterson Strike Pageant*¹⁴, em 1913. Essa peça, uma montagem de imensas proporções com cerca de mil operários protagonizando-a, foi idealizada como uma medida de apoio à greve dos trabalhadores têxteis da cidade de Paterson, que, dirigidos pela central sindical IWW (*Industrial Workers of the World*), enfrentavam uma dura luta contra os patrões há meses. Participaram de sua concepção e organização nomes como John Reed, Walter Lippman, Robert Edmond Jones, Hutchins Hapgood e Ernest Poole, além do financiamento da milionária Mabel Dodge¹⁵ O público foi

12 “A America não está indo na direção de Piscator”

13 “Ainda que o teatro seja uma grande arte, é um negócio podre”

14 *Pageant* era o nome dado às representações teatrais religiosas no período medieval na Inglaterra. Eram episódios dos Mistérios, encenados em palcos a céu aberto. Possuíam caráter processional, e podiam ser compostos de vários episódios em diferentes palcos, entre os quais os atores e os públicos circulavam por meio de palcos móveis. A palavra *pageant* vem do Latim, significando página, pois cada episódio compunha parte do todo do Mistério, que em seu conjunto era chamado *play*. Eventualmente, o nome de todo o ciclo do Mistério passou a ser *pageant*. No século XX, essa forma teatral com características muito mais épicas do que dramáticas foi retomada para encenações de caráter político, como o caso do *Paterson Strike Pageant*.

15 John Reed (1887-1920) foi um jornalista que passou a atuar no movimento político dos trabalhadores a partir do contato com a IWW na greve de Paterson. Foi testemunha e escreveu sobre a Revolução mexicana (*México Insurgente*. São Paulo: Boitempo, 2010) e sobre a Revolução Russa (*Dez Dias que Abalaram o Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras/ Penguin Classics, 2010); ao retornar aos EUA participou da fundação do Partido Comunista. Foi delegado ao Segundo Congresso da Internacional Comunista e morreu de tifo na Rússia em 1920. Walter Lippmann (1889-1974), jornalista extremamente influente nos EUA, foi um dos primeiros a discutir o papel da mídia para a formação da visão do público sobre a realidade; posteriormente, tornou-se um conservador. Robert Edmond Jones (1887-1954) foi um

estimado em quinze mil pessoas, e a encenação ocorreu no *Madison Square Garden*. O que foi apresentado ali foi uma encenação da própria greve, de seus momentos decisivos, como o assassinato do operário Modestino. Seu programa dizia: “O Pageant representa uma batalha entre a classe trabalhadora e a classe capitalista conduzida pelos Industrial Workers of the World (I.W.W.), fazendo uso da Greve Geral como principal arma. É um conflito entre duas forças sociais – a força do trabalho e a força do capital”. (BUSTAMANTE, 2019a, p. 126)



Cena do piquete nas fábricas do *Paterson Strike Pageant*.

Fonte: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo.31924106547437&view=1up&seq=1859>

Não há dúvidas de que essa grandiosa montagem se insere na tradição integrada por Piscator de um teatro que se coloca a serviço da luta dos trabalhadores, e em muitos aspectos antecede recursos que seriam utilizados por Piscator e Brecht e incorporados como basilares no repertório do teatro épico. O *Pageant* da greve de Paterson é uma dentre tantas demonstrações de que as novas concepções estéticas e políticas que surgiram na obra de Piscator, Méierhold, Brecht, Eisenstein, entre outros, não eram produto de uma mera

dos cenógrafos mais importantes do teatro estadunidense, tendo trabalhado com a *Theatre Guild*. Hutchins Hapgood (1869- 1944), jornalista e anarquista, foi autor de diversos livros e trabalhou para jornais como o *New York Commercial Advertiser* e *New York Evening Post*. Ernest Poole (1880-1950), jornalista e escritor, também relatou em primeira mão os acontecimentos da Rússia revolucionária em 1905 e 1917, tendo publicado dois livros sobre o tema: *"The Dark People": Russia's Crisis*, e *The Village: Russian Impressions*, ambos publicados em 1918. Mabel Dodge (1879-1962), milionária patrona das artes, foi uma das organizadoras da célebre exposição modernista *Armory Show* em Nova Iorque em 1913.

“genialidade de gabinete” de diretores que elaboravam solitariamente novas fórmulas para o teatro, mas sim o fruto de uma profunda confluência entre uma vanguarda artística e uma vanguarda operária, que no calor da luta de classes forjavam uma aliança da qual surgiriam as novas formas artísticas.

Nesse período, começava a se esboçar também uma alternativa à Broadway, mas ainda sem uma visão política de esquerda e uma ligação com os trabalhadores. Trata-se do movimento que ficou conhecido como dos *Little Theatres* (pequenos teatros), e que expressava algo novo no cenário teatral americano. Como expressa Elmer Rice, a situação das artes cênicas nos EUA apresentava particularidades em relação à Europa:

Um fato extremamente importante deve ser salientado no início de qualquer estudo sobre o teatro americano: não teve origens eclesiásticas, palacianas ou estatais; é inteiramente produto do empreendimento comercial e, durante os dois séculos de sua existência, tem sido dominado pelo empreendimento comercial. Não quero diminuir a importância das contribuições de grupos e indivíduos animados tão somente pelo amor ao teatro. [...] Mas estão subordinados ao fato central do controle dos negócios. (RICE, 1962, p. 107)

Frente a esse caráter marcadamente capitalista e empresarial do teatro estadunidense desde seu berço, o movimento dos *Little Theaters* foi a primeira tentativa de romper com isso, o que deu um novo fôlego para a dramaturgia americana e, não à toa, o seu primeiro nome consagrado, Eugene O’Neill, viria daí, começando sua carreira no *Provincetown Players*. Mas a própria lógica de mercado que regia o teatro no país seria a contradição que rapidamente esgotaria o fôlego renovador do movimento. Como aponta Ben Blake¹⁶, referindo-se aos *Little Theatres*:

Its early pioneers, revolted by the triviality and cheapness of the comercial theatre, had labored heroically to give America a theatre worthy of the name. [...] They wrought marvels of the stagecraft with the most limited means, shunning the deadly conventions of the comercial theatre and incorporating the principles of the new movements in painting, lightning and design that had been blossoming across the Atlantic. Inspired by the achievements of the European dramatic renaissance – notably of the Theatre Libre of Paris, the Freie Buehne of Berlim, the Moscow Art Theatre, and the Abbey Theatre of Dublin – American artists set out to build a theatre that would both present the best works of foreign dramatists and encourage the rise of talented native dramatists. [...]

Yet scarcely a dozen years later the early idealism of the little theatre movement had largely given way to a “sucess” complex. “Broadway hits” had begun to dominate its repertory, often despite the preferences of the

16 Ben Blake também utilizava o pseudônimo de Bernard Reies. Daqui em diante, utilizaremos os dois nomes para nos referirmos a ele, de acordo com as fontes consultadas.

directors of the theatres, who submitted to it as a “necessary” evil. For little theatres found it increasingly difficult to finance themselves with a highly artistic repertoire which had an appeal to a very limited middle class audience, to much of whom the little theatre movement was a fashionable fad of the moment¹⁷. (BLAKE, 1935, pp. 5-6)

A essa crise de identidade por fruto das pressões financeiras indicadas por Blake, se somou a crise de 1929 – que, atingindo duramente até a Broadway, diminuindo pela metade suas produções (BLAKE, 1935, p. 8), sem dúvida foi muito mais implacável com esses teatros que lutavam pela sobrevivência econômica.

Paralelamente, e até antes do surgimento dos *Little Theatres*, gestava-se o teatro operário nos EUA, cuja história está ligada intimamente à dos trabalhadores imigrantes (na própria greve de Paterson uma quantidade imensa – provavelmente a maioria – dos trabalhadores eram imigrantes). Em 1925, trabalhadores imigrantes alemães fundam o *Prolet Buehne*, um grupo de teatro amador. Dos grupos de teatro operário que se tornaram conhecidos, apenas o Artef (*Arbeiter Theater Verband*), da comunidade judaica, o precedia. Durante seus primeiros anos, como a sessão dramática de um clube de operários alemães, o grupo apresentava de modo convencional produções típicas de pequenos teatros amadores.

Mas, em 1928, John Bonn, que havia conhecido o trabalho de Piscator na Alemanha (GARCIA, 1990, p. 52) e foi fundador do Partido Comunista dos EUA, introduz no *Prolet Buehne* as concepções do teatro político de agitprop desenvolvidas no continente europeu, e eles passam a encenar peças próprias para audiências operárias e fora dos teatros, em locais como assembleias de trabalhadores ou manifestações de desempregados. Eles apresentavam uma ou duas peças de agitprop em cerca de vinte minutos, utilizando como palco o tablado dos oradores ou se apresentando no chão mesmo. (BLAKE, 1935, p. 17) Utilizavam a técnica do coro recitativo (*Sprechchore*) como elemento central de trabalho, bem como outras técnicas pautadas na concepção política e na realização de um teatro por e para os trabalhadores, aos moldes do que já ocorrera no movimento auto-ativo do teatro operário na

17 “Seus pioneiros, revoltados pela trivialidade e mesquinhez do teatro comercial, trabalharam heroicamente para dar aos EUA um teatro digno de ser chamado assim. (...) Eles elaboraram maravilhas da encenação com os meios mais limitados, fugindo das convenções mortais do teatro comercial e incorporando os princípios dos novos movimentos da pintura, iluminação e cenário que estavam florescendo do outro lado do Atlântico. Inspirados pelas conquistas da renascença dramática europeia – particularmente do *Théâtre-Libre* de Paris, do *Prolet Buehne* de Berlim, do Teatro de Arte de Moscou e do *Abbey Theatre* de Dublin – os artistas americanos partiram rumo à criação de um teatro que apresentaria tanto o melhor trabalho dos dramaturgos estrangeiros, quanto encorajaria a ascensão de dramaturgos nativos talentosos. (...) Contudo, pouco mais de doze anos depois, o idealismo do movimento dos little theatres havia cedido seu lugar a um complexo de ‘sucesso’. ‘Sucessos da Broadway’ haviam começado a dominar seu repertório, frequentemente a despeito das preferências dos diretores dos teatros, que se submetiam a isso como um mal ‘necessário’. Pois os *little theatres* tinham cada vez mais dificuldade de se financiar com um repertório altamente artístico que tinha um apelo para um público muito restrito de classe média, que em grande parte considerava o movimento dos *little theatres* como uma moda passageira do momento”.

Rússia e na Europa, sobretudo na Alemanha. Bonn utilizava, por exemplo, recursos rítmicos e rimas que davam grande força às encenações, mesmo para públicos que não compreendiam o idioma alemão. Rompiam com a quarta parede, encenando em espaços não convencionais nos quais os atores surgiam de todas as partes do público. (BLAKE, 1935, p. 16; BUSTAMANTE, 2019a, p. 128).

Contudo, antes que o *Prolet Buehne* tivesse sua virada rumo ao *agitprop*, outra experiência fugaz havia ocorrido: o *Workers Drama League* fora fundado em 1926, inspirado por dois elementos. Por um lado, Huntley Carter e seu relato sobre o movimento do teatro e cinema na Rússia soviética¹⁸; e, por outro, os relatos que chegavam da Alemanha sobre as peças revolucionárias de Piscator. Tendo durado apenas até 1928, o *Workers Drama League* representava a inovação de pensar em peças com temas operários, e não apenas representadas pelos operários. Jasper Deeter, que dirigiria a primeira peça de Piscator nos EUA, fez parte desse grupo. (BLAKE, 1935, p. 10; BUSTAMANTE, 2019, p. 6)

Outro grupo que participou da fundação do *Workers Drama League*, mas logo abandonou o projeto fundou em 1927 o *New Playwrights Theatre*, encenando peças como *Singing Jailbird*, de Upton Sinclair, sobre a prisão de um líder da organização sindical IWW (*Industrial Workers of the World*); ou *The International*, de John Howard Lawson¹⁹, uma denúncia do imperialismo americano que trata de uma guerra fictícia no oriente levada adiante devido aos interesses por petróleo por parte dos EUA, e que desencadeia uma revolução internacional contra o capitalismo. Além da temática revolucionária e operária, o *New Playwrights* trazia inovações formais como os cenários expressionistas e construtivistas, atuações massivas no palco e por meio de coro. Vale ressaltar que além de Jasper Deeter, que também participou desse grupo, outro nome importante foi o de Mordecai Gorelik, que seria posteriormente cenógrafo do *Group Theatre* e que, apesar de não ter chegado a trabalhar com a montagem da peça de Piscator, influenciou-a com algumas de suas ideias, como veremos posteriormente. O *New Playwrights*, financiado por uma doação de US\$ 100.000 por parte de Otto Kahn, teve uma vida de três temporadas. (BLAKE, 1935, p. 10-12)

Algumas das peças do *Prolet Buehne* dos EUA chegaram a ser muito influentes no movimento de *agitprop* mundialmente, com destaque para *Scottsboro*, de 1932, em que

18 Um dos primeiros a trazer aos Estados Unidos um relato em primeira mão das experiências artísticas que ocorriam na Rússia revolucionária, Huntley Carter publica, em 1924, *New Theatre and Cinema of Soviet Russia (The Literature of the Cinema)* e, em 1929, *New Spirit in the Russian Theatre, 1917-1928: And a Sketch of the Russian Kinema and Radio, 1919-1928*.

19 Lawson, como veremos posteriormente, será um dos que defenderá a reformulação estética proposta a partir do estabelecimento do realismo socialista na URSS e que nos EUA tomará a forma de uma adesão ao “realismo psicológico”. Ele também será um dos “dez de Hollywood” presos por se recusar a depor nas investigações do Comitê de Atividades Anti-Americanas do Congresso.

denunciavam o famoso caso da condenação injusta de nove rapazes negros no estado do Alabama por supostamente terem estuprado duas mulheres brancas. O professor de direito em Harvard, Michael J. Klarman, classificou o julgamento dos nove jovens como “One of America’s most infamous legal episodes”²⁰ (KLARMAN, 2009, p. 379). Após a condenação em primeira instância, o Partido Comunista dos EUA (CPUSA) tomou a defesa política e legal dos garotos de Scottsboro, que se tornou uma causa política dos trabalhadores mundialmente. Além de protestos massivos principalmente no norte do país, os Partidos Comunistas organizaram manifestações em diversas partes do mundo, com embaixadas americanas apedrejadas contra “o sangrento linchamento de nossos companheiros trabalhadores negros”, como em Dresden, na Alemanha. (KLARMAN, 2009, p. 388-389)



Os nove jovens de Scottsboro.

Fonte: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/scottsboro-boys-o-mais-insano-caso-de-racismo-no-juri-americano.phtml>

Hawkings, o juiz do caso, chegou a confessar para o advogado de defesa Roddy que ele “[didn’t] really think the boys should be put to death, but... the Communists are more of an issue than are the FACTS of the case”²¹. (KLARMAN, 2009, p. 389) Esse é apenas um dentre tantos exemplos que poderiam ser citados para demonstrar que o caso de Scottsboro havia se tornado exemplar tanto do imenso e explícito racismo nos EUA, – o texto de Klarman deixa

²⁰ “Um dos episódios legais mais infames da América”

²¹ “[Não] achava realmente que os garotos deveriam ser condenados à morte, mas... os Comunistas são uma questão mais importante do que os FATOS do caso”

isso muito bem demonstrado – como de que o julgamento havia ganhado decididamente a marca de uma batalha de classe e de um ataque contra os comunistas no país.

A peça do *Prolet Buehne* sobre o caso foi representada por diversos grupos de *agitprop* nos EUA, Polônia, França, Alemanha e inclusive pelo grupo francês Outubro durante a Primeira Olimpíada de Teatro Operário em Moscou (de cujo presidium Piscator foi membro, propondo a mudança de nome do evento para “Moscoviada”), em maio de 1933, como parte do repertório que lhe rendeu a primeira colocação no evento. (GARCIA, 1990, p. 52; DAWSON, 1999, p. 76; MALLY, 2003, p. 332) Além da peça do *Prolet Buehne*, Langston Hughes, que travou contato com o grupo, também tratou o tema em *Scottsboro, Limited*, escrita ainda em 1931 e que também retratava a injusta condenação a partir dos recursos do *agitprop*. A peça de Hughes foi apresentada em Paris e Moscou e traduzida para o russo.

Eles também tiveram importante influência sobre o *Workers' Laboratory Theatre* (WLT – Laboratório Teatral Operário, em tradução livre), surgido em 1929 organizado por alguns dos antigos membros da *Workers Drama League* (Liga Dramática Operária) e que foi o principal grupo de *agitprop* nos EUA no período inicial da década de 1930, que levou adiante a fundação da *League of Workers Theatre* (Liga dos Teatros Operários) que editou a *Workers Theatre Magazine* (Revista dos Teatros Operários), a revista de maior relevância sobre o *agitprop* nos EUA e que será responsável por divulgar no país os trabalhos que se desenvolviam na Europa e na Rússia, como o dos Blusas Azuis²². (CHERNE, 2014; GARCIA, 1990, p. 53) Assim, a criação do principal grupo de *agitprop* em solo americano remonta, por esse caminho, à influência do trabalho de Piscator ainda na Alemanha.

22 Os Blusas Azuis (Синяя блуза) eram, inicialmente, um coletivo de teatro de *agitprop* surgido em 1923 na Rússia, o qual deu origem a milhares de outros grupos inspirados nele, chegando a 5.000 grupos com mais de 100 mil membros em 1927. Nesse mesmo ano, realizaram uma turnê de 4 meses na Alemanha, durante a qual se apresentaram no teatro de Piscator, em Berlim, e exerceram grande influência, fomentando a expansão do teatro auto-ativo de *agitprop* na Alemanha. Também influenciaram diretamente grupos nos EUA, como os *Chicago Blue Blouses* ou os *Scandinavian Blue Blouses*. A guinada que condenou as formas de *agitprop* também foi responsável pelo desmantelamento dos blusas azuis no início de 1933. (MALLY, 2003)



Capa de edição da *Worker's Theatre Magazine* de julho/agosto de 1933

Fonte: <https://www.marxists.org/history/usa/pubs/workers-theatre/v3n7-n8-jul-aug-1933-Workers-Theatre-yale-mf.pdf>

Desde o início, o WLT tinha como princípio de seu trabalho fomentar a criação de grupos semelhantes em organizações operárias, e, portanto, passou a enviar membros para fazer isso quando recebia solicitações em Nova Iorque ou nas regiões próximas. Também estabeleceu uma troca de correspondência com grupos e indivíduos em regiões mais afastadas, e logo se tornou um grupo de referência nacionalmente. (BLAKE, 1935, p. 20-21) Em abril de 1931, lançam a primeira edição da *Worker's Theatre*. Ben Blake transmite um pouco da viva discussão política e estética que ocorria nas páginas da revista publicada mensalmente, bem como nos debates presenciais:

The “Relationship between Form and Content” was argued back and forth in print with great heat, paralleling the fierce midnight verbal discussions that took place, after rehearsals, over cups of black coffee in smoke-filled cafeterias. Some writers championed expressionism, others pressed for realism, while still other favored vaudeville as “the” only native popular form. One writer advocated the adoption of a single uniform technique by all the workers theatre groups in the country, for the maximum effectiveness in putting over the particular message of each important play.

Another declared: “The workers theatre cannot adopt a fixed form. It is continuously changing, together with the revolutionary movement. The workers theatre is only at the beginning. At this stage we have to experiment with each form we know of, and can use any form as long as it fulfills its

purpose....” “To find the form we must study the content.” This was the view that soon prevailed, though individual groups and individuals within groups long continued to favor one or another particular form²³. (BLAKE, 1935, pp. 21-22)

Em 1932, é criada a Liga dos Teatros Operários (*League of Workers Theatre*) nos EUA, sob a liderança do WLT, que organiza um festival de *agitprop* sob o nome de Espartaquíada. A conferência ocorrida nessa ocasião reuniu representantes de 53 grupos de diversas localidades, alguns dos quais viajaram de carona para conseguir chegar ao evento. (BLAKE, 1935, p. 25) O grupo premiado na primeira Espartaquíada é o *Prolet Buehne*, com sua peça *Revista Vermelha de 15 minutos*, título no qual se verifica imediatamente a referência à *Revue Roter Rummel* de Piscator, produzida no ano de 1924. Em 1934, o grupo premiado é o WLT, por sua *Newsboy*, baseada no poema de V. J. Jerome²⁴. Em 1935 ocorre a última Espartaquíada, mostrando que já tinha início no país um processo de esgotamento dos grupos operários de teatro, movimento que Garcia define nesse momento como “praticamente extinto, acossado pelas técnicas realistas e sem poder contar com o estímulo soviético (consolidação paulatina do realismo socialista) ou alemão (expansão do nazifascismo)”. (GARCIA, 1990, p. 53) Mais adiante retomaremos esse processo de esgotamento e suas causas.

O *Prolet Buehne* teve também uma ligação estreita com o Partido Comunista, que não apenas o ajudou a se manter economicamente, mas teve uma vinculação militante com o grupo, que participou ativamente de sua campanha eleitoral do início dos anos 1930 sob o mote de “Vote comunista”.

23 “A ‘Relação entre Forma e Conteúdo’ foi discutida insistentemente nas páginas impressas de forma acalorada, em paralelo com as intensas discussões verbais tarde da noite após os ensaios, acompanhadas por xícaras de café preto em cafeterias tomadas por fumaça de cigarro. Alguns escritores defendiam o expressionismo, outros pressionavam pelo realismo, e ainda havia quem privilegiasse o *vaudeville* como ‘a’ única forma popular nativa. Um escritor argumentava pela adoção de uma única técnica uniforme por todos os grupos de teatro operário do país, para atingir a máxima eficácia para transmitir a mensagem específica de cada peça importante. Outro declarou: ‘O teatro dos trabalhadores não pode adotar uma forma fixa. Ele está em constante mudança, em conjunto com o movimento revolucionário. O teatro dos trabalhadores está apenas começando. Nessa etapa, nós temos que experimentar com cada forma que conhecemos, e podemos usar qualquer forma contanto que atinja seu propósito [...]’ ‘Para encontrar a forma nós precisamos estudar o conteúdo’. Essa era a visão que logo prevaleceu, ainda que grupos individualmente, e indivíduos dentro de cada grupo continuassem a favorecer uma ou outra forma em particular”.

24 Eduardo Campos Lima retrata o pioneirismo de *Newsboy* nos seguintes termos: “A peça que se tornaria a mais famosa entre as encenadas pela *Shock Troupe* (divisão do WLT formada por artistas que se dedicavam inteiramente ao teatro, não tendo outros empregos), *Newsboy*, de 1933, radicalizou o procedimento [de *agitprop*], constituindo-se como uma das primeiras manifestações de jornal vivo nos Estados Unidos. Lançando mão de canto e dança corais, narrador, personagens que representavam camadas da sociedade e temática não-dramática, a peça contrastava notícias sobre repressão a grevistas e violência racial (o caso do linchamento de um afrodescendente era não só declamado verbalmente, mas também encenado) com frivolidades sobre celebridades e esportes. Ao unir denúncias e crítica à grande imprensa, *Newsboy* deu um salto em relação aos jornais vivos soviéticos, que apenas incluíam os fatos noticiados pelos veículos de comunicação como dados da realidade”. (LIMA, 2013)

Em todo o processo de expansão dos grupos de teatro operário no território americano, a crise de 1929 atuou como um grande fermento, levando à politização e à organização dos trabalhadores tanto no plano sindical e político, quanto no plano artístico. Até o final de 1933, já existiam mais de 400 grupos de teatro operário no país, um número que, segundo Iná Camargo Costa (2001, p. 36), só encontra um paralelo na Alemanha dos anos 1920, onde se desenvolveu o trabalho de Piscator. (GARCIA, 1990. p. 50)

O *Federal Theatre Project* e a assimilação do teatro operário independente

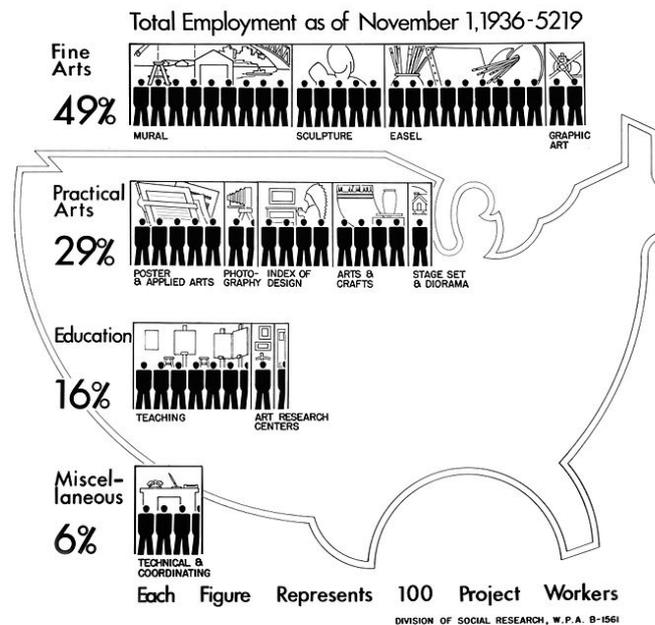
Não é coincidência que o declínio do teatro operário americano independente se dê em paralelo ao surgimento do *Federal Theatre Project* (FTP). Para destrincharmos essa relação, é necessário compreender o caráter do FTP, remontando sua origem e intenções. O FTP era uma divisão do *Works Progress Administration* (WPA), o programa do governo de Roosevelt que era o núcleo da segunda fase do *New Deal*, ou seja, a principal medida econômica utilizada pelo governo federal dos EUA para tentar contrapor os efeitos da crise de 1929 que continuavam devastando a economia do país.

O WPA tinha como meta instituir frentes públicas de trabalho que empregassem, por meio do Estado, milhões de trabalhadores americanos. O objetivo era dar trabalho à maior parte dos que estavam desempregados devido à crise até o restabelecimento da economia. Harry Hopkins, um dos responsáveis pela criação do WPA, estabeleceu perante o Congresso americano a meta de 3,5 milhões de trabalhadores a serem empregados no programa, e em novembro de 1938, no seu auge, o número de trabalhadores ativos nele chegou a 3.334.594. (WIKIPEDIA, 2022)

O WPA se dividia em projetos, sendo um deles o *Federal Project Number One*, voltado às artes e cultura, e que, por sua vez, contava com cinco partes: *Federal Art Project*, *Federal Music Project*, *Federal Writers Project*, *Historic Records Survey* e *Federal Theatre Project*. Em um ano, 40.000 trabalhadores culturais e artistas haviam sido empregados por essas divisões. (ADAMS; GOLDBARD, 1995)

Employment & Activities F E D E R A L ART PROJECT

Works Progress Administration



Cartaz de novembro de 1936 apresenta a distribuição dos 5.219 empregados no *Federal Art Project* naquele mês.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Federal_Art_Project_artists

Para dirigir o FTP, Harry Hopkins convidou Hallie Flanagan. Os números demonstram a imensa abrangência que ele teve em sua breve existência de quatro anos:

[...] the Theatre Project employed 12,700 theater workers at its peak. State units were established in 31 states and New York City, with most states in turn creating more than one company or unit within their own jurisdictions. Federal Theatre units presented more than 1,000 performances each month before nearly one million people -- 78% of these audience members were admitted free of charge, many seeing live theater for the first time. The Federal Theatre Project produced over 1,200 plays in its four-year history, introducing 100 new playwrights.

In addition to its production units, the Federal Theatre Project reached an estimated 10 million listeners with its "Federal Theatre of the Air," broadcast over all the major networks. The FTP's National Service Bureau provided research, consultation and play-reading services to all the units. The Federal

Theatre Magazine united the disparate FTP components, describing and criticizing the work of units nationwide²⁵. (ADAMS; GOLDBARD, 1995)

Flanagan, diretora do FTP, fora profundamente influenciada pelo teatro revolucionário europeu e russo. Ela estava à frente do teatro experimental de *Vassar College*, onde havia dirigido peças de diversos dos grupos de esquerda; frequentou encontros nos quais teve a oportunidade de assistir uma apresentação do *Prolet Buehne*. (MCDERMOTT apud DAWSON, 1999, p. 77) Em 1927, realizou uma viagem financiada por uma bolsa Guggenheim durante a qual passou por locais onde o mais inovador do teatro operário fervilhava, como a URSS, Alemanha e Inglaterra²⁶. Na Rússia, teve contato direto com Méierhold e também com o trabalho dos Blusas Azuis. Em seu livro em que relata essas viagens, como relembra Campos Lima, Flanagan mostra seu entusiasmo diante das experiências do teatro promovido pelo Estado operário russo:

As tarefas desses atores, trazidos de várias províncias e diversos campos de trabalho, é construir um teatro que deve treinar um público amplo, não acostumado a frequentar o teatro, nos princípios do comunismo. A luta que a Rússia está empreendendo por uma cultura universal é maior do que qualquer coisa que a arte possa dizer sobre isso. A arte deve servir essa coisa maior do que ela mesma. De quarenta a sessenta por cento de todas as cadeiras de teatro são vendidas por taxas baixas para sindicatos e repassadas

25 “[...] o Projeto de Teatro empregou 12.700 trabalhadores teatrais em seu auge. Unidades estaduais foram estabelecidas em 31 estados e na cidade de Nova Iorque, com a maior parte dos estados, por sua vez, criando mais de uma companhia ou unidade dentro de sua própria jurisdição. As unidades do Federal Theatre realizaram mais de 1.000 apresentações todo mês diante de 1 milhão de pessoas – 78% dessa audiência era admitida gratuitamente, muitos deles vendo teatro ao vivo pela primeira vez. O Federal Theatre Project produziu mais de 1.200 peças em sua história de quatro anos, introduzindo 100 novos dramaturgos.

Além de suas unidades de produção, o Federal Theatre Project alcançava um público estimado em 10 milhões de ouvintes com seu programa “Federal Theatre of the Air”, transmitido por todas as grandes emissoras. O Escritório Nacional do FTP fornecia serviços de pesquisa, consulta e leituras de peças para todas as unidades. A Federal Theatre Magazine [Revista do FTP] unia os componentes dispersos do FTP, descrevendo e criticando o trabalho das unidades nacionalmente.”

26 Na Inglaterra, após a derrota da poderosa greve geral de 1926, havia despontado o movimento do teatro operário, ainda que muito menos contundente do que na Alemanha ou Rússia. Como sintetiza corretamente um artigo do site *Encyclopedia.com*: “Ainda que o Movimento do Teatro de Trabalhadores (WTM) na Grã-Bretanha tenha se baseado numa longa tradição de teatro radical, a classe trabalhadora urbana na Grã-Bretanha possuía uma estrutura social muito diferente e menos comunitária do que seus equivalentes proletários na Alemanha. Ao contrário da Alemanha, a Grã-Bretanha não possuía nem uma liderança revolucionária proeminente no entre guerras, nem uma forte tradição de política revolucionária. Isso teve certas consequências criativas. O Movimento do Teatro de Trabalhadores alemão, particularmente depois de 1927, desenvolveu versões sofisticadas das apresentações dos Blusas Azuis, se desenvolvendo conforme aumentava o número de escritores e diretores profissionais que eram atraídos pelo movimento, e conforme a crise política na Alemanha se intensificava.” Acrescente-se a isso o papel cumprido diretamente pela direção do Partido Comunista da Grã-Bretanha com a política das Frentes Populares, que, como em apontaremos adiante, cumpriu um papel decisivo em outros países para acabar com o teatro operário, e que também é apontado no referido artigo: “O Movimento do Teatro de Trabalhadores na Grã-Bretanha é dissolvido em 1936. Isso se deu predominantemente devido ao desenvolvimento da política, pela Internacional Comunista, da revolução pela Frente Popular [...]” <https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/workers-theatre-movement>.

a um preço nominal aos trabalhadores. É duro que a *intelligentsia* e a antiga burguesia tenha que pagar mais do que o trabalhador? Sim, mas a necessidade maior deve ser atendida primeiro. O Estado deve acomodar primeiro aqueles que, no passado, foram impedidos de ir ao teatro. (FLANAGAN apud LIMA, 2013, p. 31)



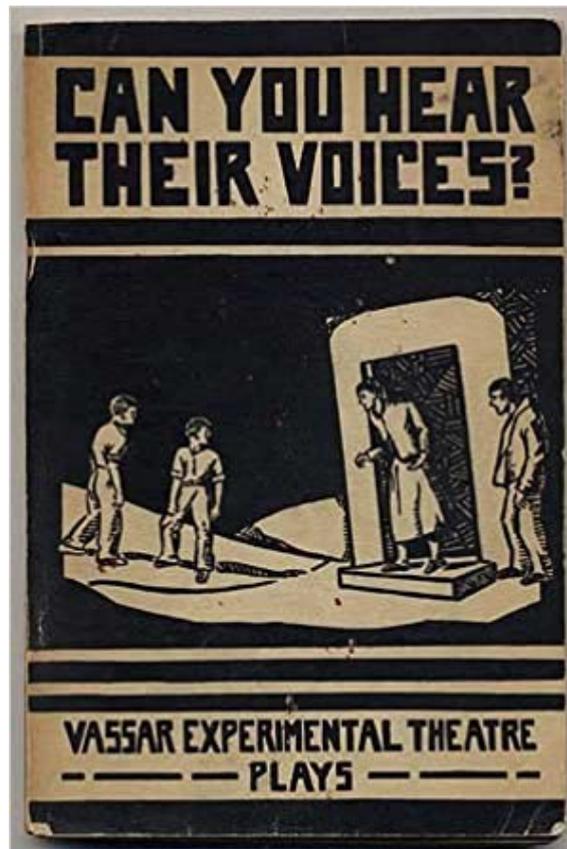
Apresentação dos Blusas Azuis em 1929 na Rússia

Fonte: <http://library.krasno.ru/Pages/Kraevedenie/Blue%20Blouse.htm>

Portanto, foi inspirada por sua admiração pelo teatro operário financiado pelo Estado soviético que Flanagan se voltou para a construção do FTP. De fato, antes da criação do projeto governamental, ela, como professora no *Vassar College* e diretora de teatro, colocou em prática nas suas próprias produções o que havia aprendido com o mais avançado do teatro operário mundial.

Em 1931 produz a peça *Can you hear their voices?* que trata da situação dos pequenos agricultores do Arizona atingidos duramente pelos efeitos da seca e da crise de 1929. Aí surgem os recursos do teatro político, documental e histórico que era feito pelos grupos operários na Rússia, por Méierhold e Piscator. Utiliza a projeção de artigos de jornal, incorporando os recursos documentais com caráter narrativo que haviam sido utilizados pelas peças do diretor alemão; encena debates ocorridos no Congresso dos EUA tratando da destinação das verbas públicas e subsídios aos agricultores; utiliza a justaposição não dramática de cenas para contrapor a situação de crise dos camponeses a episódios da vida

cotidiana da burguesia, como o de um extravagante baile de debutantes que foi o centro das atenções em Washington. Todos os ingredientes fundamentais do *Living Newspaper*, que seria o carro-chefe do teatro político do FTP, já estavam colocados por Flanagan em sua produção. *Can you hear their voices?* foi encenada por teatros operários de esquerda por todo o país, e traduzida e levada a outros países pelo movimento internacional. (COSTA, 2001, p. 101-102)



Cartaz de “*Can you hear their voices?*” de 1931

Fonte: <https://www.amazon.com/Hear-Their-Voices-Play-Time/dp/B000OTE0VM>

Ela também já possuía contato muito próximo com o teatro revolucionário de trabalhadores nos EUA, tendo participado da conferência organizada pelo WLT e pelo *John Reed Club* de Nova Iorque em junho de 1931. A conferência reuniu delegados de 130 organizações, incluindo 19 companhias de teatro, e foi dela que se originou a *League of Workers Theatres* (LWT). Flanagan tornou público seu entusiasmo com esse encontro por meio de um artigo, “A Theater is born”, na mais importante publicação de teatro do país no período, a *Theatre Arts Monthly*, no qual falava de “um teatro que quer criar uma nova ordem social”. (CHERNE, 2014, p. 7-8)

Esse artigo será muito utilizado para acusar Flanagan quando é chamada para depor diante da *House of Un-American Activities Committee* (HUAC - Comitê de Atividades Anti-

americanas) do parlamento americano. Retomaremos isso mais adiante, ao tratarmos da relação do FTP com a censura e o governo, mas vejamos trechos do artigo de Flanagan que demonstram como via o teatro dos trabalhadores que começava a se organizar em grande escala nos EUA, e dão uma ideia do imenso potencial desse movimento, visto aos olhos da futura diretora do FTP, bem como do pavor que isso causava aos representantes políticos da classe dominante (todos os trechos a seguir são extraídos de citações feitas por congressistas americanos durante o depoimento de Flanagan à HUAC):

The theater being born in America today is a theater of workers. Its object is to create a national culture by and for the working class of America. Admittedly a weapon in the class struggle, this theater is being forged in the factories and the mines. Its mouthpiece is the Workers' Theatre, a magazine mimeographed monthly by the workers' Laboratory Theatre of New York.

(...) Strong he must be, however, for the theater, if it is to be of use to the worker, must be divorced from the nonessentials which have [have] become synonymous with it — divorced from expensive buildings, stage equipment, painted sets, elaborate costumes and properties, made up plays; above all, divorced from actors who want to show off or make money. If the theater can throw all these things into the discard it may perhaps become [become], as it has been at certain great moments of its history, a place where an idea is so ardently enacted that it becomes the belief of actors and audiences alike.

(...) The power of these theaters springing up everywhere throughout the country lies in the fact that they know [know] what they want. Their purpose — restricted, some will call it, though it is open to question whether any theater which attempts to create a class culture can be called restricted — is clear. This is important because there are only two theaters in the country today that are clear as to aim: one is the commercial theatre which wants to make money; the other is the workers' theater which wants to make a new social order.

The workers' theaters are neither infirm nor divided in purpose. Unlike any art form existing in America today, the workers' theaters intend to shape the life of this country, socially, politically, and industrially. They intend to remake a social structure without the help of money — and this ambition

alone invests their undertaking with a certain Marlowesque madness²⁷.
(FLANAGAN, 1938, pp. 27-28)

Assim, quando foi encarregada de estruturar o FTP, foi ativa em trazer para o programa alguns dos principais diretores e dramaturgos do teatro político de vanguarda, bem como os mais importantes líderes do movimento operário independente. Entre eles, John Bonn, que foi o vínculo decisivo entre a produção europeia de Piscator e a virada do *Prolet Buehne* rumo ao *agitprop*, e que é alocado por Flanagan como diretor da sessão alemã do FTP.

A assimilação de expoentes do teatro operário americano pelo FTP é um processo paradoxal, pois, se, por um lado, denota a importância e a influência da organização do teatro operário americano e, num primeiro momento, potencializa as possibilidades criativas por meio do financiamento governamental, por outro significa o fim da independência e, portanto, a submissão política e estética desse movimento; o que em última instância significaria seu desaparecimento, como veremos.

A primeira diferença fundamental que deve ser apontada e que Flanagan passa por alto é que, enquanto na URSS o apoio e financiamento direto do Estado ao movimento teatral operário é mediado por uma revolução socialista, nos EUA o Estado dirigido por Roosevelt tem como objetivo, ao financiar o teatro por meio do FTP, nada menos do que salvar o capitalismo em crise no coração do imperialismo mundial. (BUSTAMANTE, 2019b, p. 88) Isso significa, evidentemente, que nenhum “teatro como arma” contra esse sistema econômico poderá ser admitido aí.

O caráter do Estado soviético era, no breve período pré-stalinista, o de um Estado dirigido diretamente pelos trabalhadores por meio de seus conselhos operários (soviets). O interesse na organização cultural e artística era ditado pela própria classe proletária, que, por meio dos distintos organismos culturais que iam se criando, fomentava o movimento

27 “O teatro que está nascendo hoje nos EUA é um teatro de trabalhadores. Seu objetivo é criar uma cultura nacional pela e para a classe trabalhadora americana. Declaradamente uma arma na luta de classes, esse teatro está sendo forjado nas fábricas e minas. Seu porta-voz é a Worker’s Theatre, uma revista mimeografada mensalmente pelo Worker’s Laboratory Theatre de Nova Iorque. [...] Ele deve ser forte, contudo, pois o teatro, se quer ser útil para o trabalhador, deve se divorciar dos supérfluos que se tornaram sinônimos dele – se divorciar de prédios caros, equipamento de palco, cenários pintados, figurinos e adereços elaborados, peças inventadas; acima de tudo, divorciar-se de atores que queiram se exibir ou enriquecer. Se o teatro puder jogar tudo isso fora ele talvez possa se tornar, como ele foi em certos grandes momentos de sua história, um lugar no qual uma ideia é tão ardentemente encenada que ela se torna a crença comum de atores e público. O poder desses teatros brotando em todas as partes do país reside no fato de que eles sabem o que querem. Seu propósito – limitado, alguns dirão, ainda que seja questionável se um teatro que tenta criar uma cultura de classe pode ser chamado de limitado – é claro. Isso é importante porque há apenas dois teatros no país hoje que têm seu objetivo claro: um é o teatro comercial, que quer fazer dinheiro; o outro é o teatro dos trabalhadores, que quer criar uma nova ordem social. Os teatros de trabalhadores não são vacilantes nem divididos em seu propósito. Ao contrário de qualquer forma de arte existente nos EUA hoje, os teatros de trabalhadores pretendem moldar a vida desse país, socialmente, politicamente e industrialmente. Eles pretendem recriar uma estrutura social sem auxílio financeiro – e essa ambição por si só reveste seu empreendimento de uma certa loucura Marlowesca”

independente dessa classe rumo à sua luta por uma “cultura universal”, para usar as palavras da própria Flanagan. Ou seja, inversamente ao que ocorria nos EUA, o interesse direto do Estado soviético – pelo menos antes que este se tornasse um disforme e paquidérmico aparato burocrático e totalitário nas mãos do stalinismo – era o de fomentar uma arma capaz de fortalecer a luta revolucionária dentro e fora de suas fronteiras. O teatro de *agitprop* era um dos principais instrumentos de educação das massas em um país miserável, de proporções continentais, com a imensa maioria da população rural e onde prevalecia o analfabetismo. Assim, as primeiras formas de *agitprop*, como o jornal vivo russo (*живая газета*), foram fruto direto da necessidade de informar e propagandear a revolução no interior do país.



Foto do Jornal Vivo "Сигнал" (Sinal) que foi exibido em fábricas e colcozes na década de 1930

Fonte: <https://kativas.livejournal.com/329085.html>

Essas contradições serão de grande importância para entendermos o desenvolvimento, as contradições e o fim do FTP. Retomaremos estas mais adiante, mas antes vejamos um pouco como o panorama do teatro operário internacional – do qual Piscator fora um dos principais expoentes – afetou o desenvolvimento do americano; e também como as políticas culturais da Internacional Comunista, em estreita relação com o processo de degeneração stalinista e a criação da tática das Frentes Populares, também farão parte das transformações no modo de fazer teatro dos grupos operários nos EUA.

Os postos avançados do teatro operário, Alemanha e URSS, são derrotados

Nós não terminamos de construir nem ao menos as fundações da economia socialista e os poderes hostis do capitalismo moribundo ainda podem nos privar disso.

- Lênin, 1922

A contradição do teatro operário americano não estava apenas no poderoso movimento de cooptação realizado pelo Estado. Como apontou Garcia (1990) ao falar sobre o ano de 1935, os pontos de apoio externos, o verdadeiro alimento revolucionário que havia sido a inspiração e o combustível para o teatro operário mundialmente, que eram os movimentos do teatro operário nos países onde a revolução estava em plena ebulição – Alemanha e URSS – entraram em um período de refluxo e, logo, desapareceram.

Na Alemanha esse processo era muito mais devastador e nítido, e os próprios percalços de Piscator são uma expressão direta deste. As derrotas das revoluções e tentativas revolucionárias de 1919, 1921 e 1923 abriram caminho para que o nazismo se transformasse em um movimento de massas, arrastando atrás de si não apenas os setores das classes médias arruinadas que viam no antissemitismo e na retórica nacionalista de Hitler uma “luz no fim do túnel” à direita para a profunda crise da República de Weimar, mas também começa a seduzir a própria classe trabalhadora em seu desespero de não encontrar uma resposta à altura em nenhum dos dois tradicionais partidos que a dirigiam.

Por um lado, o Partido Social-Democrata (SPD), que fora diretamente responsável por esmagar os conselhos operários e assassinar os dirigentes comunistas Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo em 1919, já havia há muito tempo abandonado a perspectiva da luta de classes e, em seu caminho de décadas em uma política que era “nada mais que parlamentarismo” (*nichtalsparlamentarismus*), como já havia definido Rosa Luxemburgo em sua polêmica de 1910 contra Kautsky, se tornara impotente para impedir o avanço do nazismo.

Por outro lado, o Partido Comunista (KPD), que em 1923 havia perdido a oportunidade revolucionária que se apresentara a partir de sua localização privilegiada nos governos da Saxônia e Turíngia, dera um giro insensato ao ultraesquerdismo do chamado “Terceiro Período” a partir do VI Congresso da Comintern em 1928, no qual passam a denominar a Social-Democracia como “social-fascismo” e se negam resolutamente a ter qualquer política para colocar de pé uma ferramenta política com potencial de deter o avanço de Hitler: a frente única operária entre os milhões de trabalhadores que constituíam a base de ambos os partidos para poder criar suas milícias de combate e enfrentar a ameaça nazista que crescia ininterruptamente. Assim, assegura-se a vitória de Hitler em 1933 sem se impor diante

dele nenhum obstáculo sério por parte dos dois partidos de massas da classe trabalhadora alemã. Evidentemente, a destruição do teatro operário é apenas uma consequência dessa tragédia de proporções históricas.

Na URSS, por sua vez, será o processo de burocratização e degeneração da revolução que colocará na ordem do dia o ataque decisivo do Estado contra o teatro operário. A análise do processo de consolidação do stalinismo, de importância fundamental para a compreensão dos problemas da revolução socialista, decerto está muito além dos limites desta pesquisa. Contudo, é fundamental ressaltar que entre suas causas fundamentais estão o isolamento da revolução russa, consequência direta da derrota de processos revolucionários europeus, com destaque para a Alemanha que, desde o início, fora a grande aposta dos dirigentes bolcheviques para alentar o movimento revolucionário dos trabalhadores internacionalmente.

A miséria da Rússia, um país de desenvolvimento capitalista tardio e dependente, foi um ninho onde a burocracia stalinista se alimentou para expropriar politicamente os trabalhadores e se consolidar como uma casta separada da classe, e que a partir de então decidiria como gerir o Estado de acordo com seus interesses particulares – ainda que mantendo as bases sociais da revolução, como o fim da propriedade privada capitalista. Uma análise mais completa, do ponto de vista do materialismo dialético, em relação às contradições presentes na revolução russa que permitiram o surgimento e fortalecimento da burocracia stalinista foi elaborada por um dos principais dirigentes da revolução de outubro de 1917, Leon Trótski. Em fevereiro de 1935, em um dos textos que trata do tema, diz:

O burocratismo soviético (seria mais correto dizer anti-soviético) é o produto das contradições sociais entre a cidade e a aldeia, entre o proletariado e o campesinato (essas duas classes de contradições não são idênticas), entre as repúblicas e os distritos nacionais, entre os diferentes grupos do campesinato, entre as distintas camadas da classe operária, entre os diversos grupos de consumidores e, finalmente, entre o Estado soviético de conjunto e seu entorno capitalista. Hoje, quando todas as relações se traduzem na linguagem do cálculo monetário, as contradições econômicas são ressaltadas com agudeza excepcional.

Se elevando por cima das massas trabalhadoras, a burocracia regula essas contradições. Utiliza essa função para fortalecer seu próprio domínio. Com seu governo sem nenhum controle, sujeito unicamente à sua vontade, em relação à qual ninguém pode recorrer, a burocracia acumula novas contradições. Explorando-as, cria o regime do absolutismo burocrático.

As contradições internas da burocracia em si deram lugar a um sistema de designação a dedo pelo comando principal. A necessidade de disciplina dentro de uma ordem exclusivista conduziu ao governo de uma só pessoa e ao culto do líder infalível. O mesmo sistema predomina na fábrica, no colcoz [fazendas coletivas estatais], na universidade e no governo: um líder está a

frente de sua tropa fiel, os demais seguem o líder. Stálin nunca foi, e por sua natureza não poderia ser, um dirigente de massas; é o líder dos “líderes” burocráticos, sua consumação, sua personificação.

Quanto mais complexas se tornam as tarefas econômicas, quanto maiores são as reivindicações e os interesses da população, mais se agudiza a contradição entre o regime burocrático e as necessidades do desenvolvimento socialista, mais brutalmente a burocracia luta para manter suas posições, mais cinicamente recorre à violência, à fraude e ao roubo. (TROTSKY, 2014, p. 322, tradução minha)

Na sua escalada repressiva contra todo o tipo de dissidência política, o dirigismo na arte e a castração de qualquer tipo de independência intelectual, cultural, artística e científica tiveram um papel de relevância. Em poucos anos, toda a liberdade e o ímpeto criativo impulsionados pela maior revolução da história foram sufocados com a mão de ferro da polícia stalinista. Silvana Garcia (1990, p. 19) sintetiza assim esse processo no que se refere ao teatro:

À medida que vai avançando a ditadura stalinista, vão escasseando as informações a respeito dos remanescentes do teatro de agitprop no seio do movimento auto-ativo. O mais provável é que, de fato, após 1932, nada do que existe nesse campo mereça qualquer registro. A história, a partir daí, é uma sucessão de perdas e retrocessos, prenunciados pelo suicídio de Maiakóvski, em maio de 1930, passando pelo discurso de Zdanov [Jdánov] oficializando a tese do *realismo socialista*, durante o I Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, e culminando com a condenação do teatro de Meyerhold durante a assembleia dos diretores de cena e a posterior prisão e execução do encenador em 1936. Ao fundo, emoldurando o culto a Stalin, o cenário das retratações as ondas de depurações dos *Grandes Processos* (1936-1938)²⁸.

28 Na verdade, o suicídio de Maiakóvski, longe de ser um prenúncio, pode ser apontado como um sintoma de que o processo de “perdas e retrocessos” já se encontrava avançado, tendo como marco inicial as batalhas de Lênin contra o processo de burocratização já detectável em 1922, e se consolidando com a assunção de Stálin ao posto de dirigente praticamente incontestado e a expulsão e desgraça dos opositores.

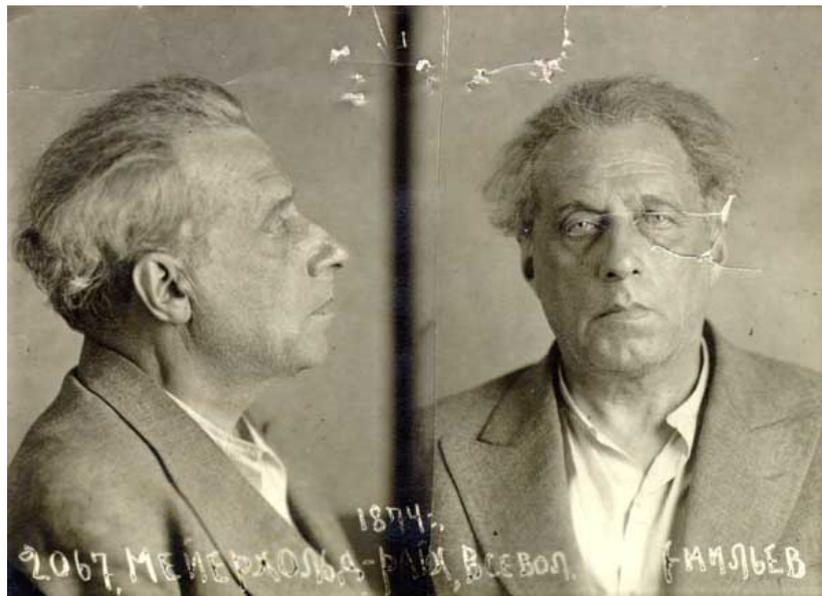


Foto de Méierhold tirada pela polícia soviética após sua prisão

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Meyerhold#/media/File:MeyerholdMug.jpg

Piscator, que entre 1931 e 1936 residiu na URSS, participando ativamente da MORT – na sigla em russo – (международное объединение революционных театров – Associação Internacional de Teatros Revolucionários), período no qual participou com destaque na Olimpíada Internacional de Teatro Operário de 1933, sentiu na pele as consequências desse fechamento político e artístico do regime soviético. Temendo sofrer o destino de muitos artistas que passaram a ser presos, torturados e executados, em 1936, ao realizar uma viagem à França como presidente da MORT, segue o conselho de Bernard Reich, que lhe envia um sucinto mas expressivo telegrama no dia 3 de outubro: “*nicht abreisen*” (não retorne)²⁹. (WILLET, 1986, p. 141; MALINA, 2017, p. 28) Piscator faz de Paris seu novo local de exílio até a ida para os EUA em 1939.

A Olimpíada de 1933 em Moscou foi o evento que marcou o anúncio oficial da guinada frentepopulista no âmbito do teatro. Esta, que se deu logo após a dissolução forçada dos Blusas Azuis, foi marcada pela condenação das formas teatrais de agitação e propaganda como “esquemáticas” e incapazes de atrair amplas audiências. A profissionalização dos grupos teatrais era defendida em paralelo à adoção de formas teatrais “elaboradas”, que indicavam o caminho da adoção de formas mais dramáticas – na URSS isso significava a reconsagração de Stanislávski, por exemplo. Conforme aponta Lynn Mally, (2003, p. 338) “the

²⁹ Também Wilhelm Pieck diz a Piscator em uma cautelosa carta de 8 de outubro – no qual assina como “W”, risca o nome de seu filho de três lugares onde aparecia e omite seu endereço – considera que seria um desperdício do tempo e dos talentos de Piscator continuar se dedicando à MORT, e afirma que ele deveria “se devotar exclusivamente às atividades artísticas novamente”. (WILLET, 1986, p. 143)

arguments of MORT leaders anticipated the strategies of the Popular Front era, officially initiated two years after the Moscow Olympiad”³⁰.

Politicamente, a inconsistência teórica, estratégica e programática da burocracia stalinista e a sua necessidade de se manter no poder levam a zigue-zagues bruscos à direita e à esquerda em sua orientação tanto para o Partido Comunista da URSS como para a Komintern e, por essa via, para os aparatos burocráticos dos partidos stalinistas de todo o mundo. Assim, após as trágicas derrotas fomentadas pela política sectária e ultra-esquerdista do Terceiro Período, a burocracia moscovita irá implementar um giro análogo à direita, caindo numa política oportunista e de conciliação de classes, que se consolida no VII Congresso da Komintern em 1935: a política das Frentes Populares.

A consolidação da Liga de Teatro dos Trabalhadores e os efeitos da Frente Popular

Por meio da Komintern, a predominância de Stálin e de suas concepções políticas se espalhava por toda a política dos Partidos Comunistas mundo afora. Nos EUA, a pressão pela integração das forças políticas de esquerda ao regime político-institucional exercida pela presidência de Franklin Roosevelt levou a que os comunistas estadunidenses estivessem na vanguarda da política de Frente Popular. Até que, em 1935, no sétimo Congresso da Internacional Comunista, se consolida oficialmente a nova guinada política ditada pelo Krêmlin, dessa vez à direita, instaurando-se oficialmente a política das Frentes Populares como o dogma doutrinário a ser seguido pelas burocracias de todos os PCs. Sumariamente, as Frentes Populares consistiam na busca por alianças entre os comunistas e os setores considerados “progressistas” e “democráticos” das burguesias em cada país com o alegado objetivo de enfrentar o nazi-fascismo.

A primeira experiência profunda dessa política foi a conformação do governo de Frente Popular de Léon Blum na França, em 1936, com a participação do Partido Socialista, do Partido Comunista e do Partido Radical (inserido, neste momento, no espectro político de uma “burguesia de esquerda”). Nesse país também a MORT foi responsável por orientar o giro frente populista no âmbito do teatro. Eles advertiram Maurice Thorez, dirigente do Partido Comunista francês, que era necessária uma transformação nas atividades culturais da organização. Em 1936, ano da chegada da Frente Popular ao governo, foi dissolvida a

30 “os argumentos dos líderes da MORT antecipavam as estratégias da era da Frente Popular, iniciada oficialmente dois anos após a Olimpíada de Moscou”

Federação Francesa de Teatros de Trabalhadores, sendo recriada como a União dos Teatros Independentes, e seu slogan incorporava o espírito da nova política cultural: “Por um teatro melhor! Pela união de amadores e profissionais!” (MALLY, 2003, p. 341, tradução minha)

Nos EUA, a guinada terá consequências imediatas, que se desdobram tanto no campo político como no artístico e cultural. O Partido Comunista declara abertamente seu apoio ao governo de Franklin Delano Roosevelt, servindo como instrumento para sua política de cooptação do movimento operário, chegando mesmo a apoiar a aprovação do *Smith Act*, lei que definia como crimes ensinar, defender ou incitar a derrubada do governo americano, e que no período macarthista será usada contra o próprio partido. (COSTA, 2001, p. 92)

Internacionalmente, o I Congresso de Escritores Soviéticos de 1934, sob a liderança de Andrei Jdánov, havia estabelecido com as mãos de ferro da burocracia a doutrina do “realismo socialista” como a única forma de arte “aceitável” entre os membros dos PCs; nos EUA, essa guinada será debatida no I *American Writer’s Congress*, em 1935; contudo, mais do que consolidar a doutrina jdanovista, o peso primordial do evento estadunidense será estabelecer o enfoque frente populista da produção artística (a política oficial de Frente Popular seria estabelecida pela Komintern dois meses depois do congresso), avançando para uma diluição do conteúdo classista e revolucionário presente nas obras por meio da adoção das concepções predominantes de antifascismo e defesa da democracia em geral. Foi deliberado ali, em nome de tentar atrair escritores não-comunistas para a nova “frente cultural” que se gestava, a dissolução dos antigos *John Reed Clubs* e a criação da *League of American Writers* (LAW). Essa, desde o início, já colocou a mordaca em seus escritores em relação às críticas a Roosevelt:

The LAW and the Congress even officially muted their criticisms of FDR [Franklin Delano Roosevelt], as the proceedings make clear: "I think the Communist Party had reached the point of being neutral on the New Deal but dead against Fascism," noted Granville Hicks. "It was on those grounds that the Congress stood"³¹ (GEORGE; SELZER, 2003, p. 52)

31 “A LAW e o Congresso silenciaram suas críticas ao FDR [Franklin Delano Roosevelt] até mesmo oficialmente, como os registros deixam claro: “Eu acho que o Partido Comunista havia chegado ao ponto de ser neutro em relação ao New Deal, mas mortal em relação ao fascismo,” observou Granville Hicks. “Foi sobre esses fundamentos que o Congresso se posicionou”



O American Writers' Congress de 1935

Fonte: <https://activistnewyork.mcny.org/exhibition/economic-rights/proletarian-literature>

Um dos discursos mais polêmicos do Congresso, e que expressava mais claramente a tendência à diluição dos artistas na Frente Popular da cultura, foi o de Kenneth Burke, “Revolutionary Symbolism in America”. Ele advogava a ampliação dos temas e dos valores buscados pela literatura de esquerda, afirmando que escritores que:

focus all their imaginative range within this orbit [of]... strikes, lockouts, unemployment, unsavory working conditions, organized resistance to the police, etc., ... must produce an oversimplified and impoverished art, which would defeat its own purposes, failing even as propaganda since it did not invigorate audiences.... One cannot extend the doctrine of revolutionary thought among the lower middle class without using middle-class values³². (GEORGE; SELZER, 2003, p. 56)

Defendia, no mesmo sentido, a substituição de termos ou conceitos, como “proletário” ou “trabalhador”, por “povo”:

I believe the symbol of 'the people' makes more naturally for propaganda by inclusion than does the strictly proletarian symbol [of the worker], ... which makes naturally for a propaganda by exclusion, a tendency to eliminate from one's work all that does not deal specifically with the realities of the workers' oppression-and which, by my thesis, cannot for this reason engage even the

32 “Focam todo seu escopo imaginativo no interior dessa órbita [de] [...] greves, locautes, desemprego, condições insalubres de trabalho, resistência organizada à polícia, etc., [...]deve produzir uma arte demasiadamente simplista e empobrecida, que leva a derrota seus próprios propósitos, falhando inclusive como propaganda, já que não vitaliza sua audiência [...] Não é possível alguém expandir a doutrina do pensamento revolucionário entre a camada baixa da classe média sem utilizar valores da casse média.”

full allegiance of the workers themselves³³. (GEORGE; SELZER, 2003, p. 56)

A política cultural do realismo socialista como doutrina oficial havia se postado contra a tradição do agitprop, e nos EUA isso se refletia em crescentes críticas a essa forma teatral, que passou a ser acusada por intelectuais e artistas ligados ao partido como demasiadamente “esquemática” (BUSTAMANTE, 2019a). Retornaremos a esse ponto adiante, mas primeiro vejamos um pouco da história da Liga.

Originalmente, a *League of Workers Theatres* fora fundada com base nos princípios debatidos e aprovados no encontro da *International Workers Dramatic Union* (IWDU), associação internacional de teatros de trabalhadores que se reuniu em junho de 1931 em Moscou³⁴. Bernard Reies, que atuou como um dos protagonistas da fundação da Liga, foi o representante estadunidense no evento, que congregou membros de sete países e discutiu os objetivos do teatro de trabalhadores mundialmente, bem como a constituição da IWDU³⁵. Essa discussão foi apresentada no artigo de Reies na *Workers Theatre Magazine* de dezembro de 1931. Entre os princípios adotados estava a ênfase no teatro móvel, para ser encenado nas fábricas, nas ruas, sindicatos, piquetes, em oposição ao “teatro estacionário” (*stationary theatre*); produzir um teatro “vital, simples e compreensível”, fundado em uma sólida formação política marxista que fosse “o centro de gravidade de todo esse trabalho” para que as peças pudessem transmitir corretamente os conceitos políticos; os teatros deviam “se voltar para as fábricas” (*Face towards the factories*), e ao mesmo tempo encorajar a “juventude camponesa” (*farm youth*) a participar da agitação, bem como procurar atrair “artistas e intelectuais pequeno-burgueses e simpatizantes”. (CHERNE, 2014, p. 22-23)

33 “Eu acredito que o símbolo do ‘povo’ se adequa mais naturalmente à propaganda por inclusão do que o símbolo estritamente proletário [do trabalhador]. (...) que se adequa mais naturalmente a uma propaganda por exclusão, uma tendência a eliminar da obra do autor tudo aquilo que não lide especificamente com as realidades da opressão dos trabalhadores e que, de acordo com minha tese, não pode por essa razão se engajar plenamente nem na aliança dos próprios trabalhadores.”

34 A nomenclatura de IWDU segue a estabelecida no trabalho de Margaret Cherne (2014). No entanto, o artigo de Lynn Mally torna claro que se trata da mesma MORT que citada anteriormente. Segundo a autora, o nome da organização sofreu modificações ao longo do tempo de acordo com a mesma lógica que permeava a mudança de orientação política e a mudança de nome das organizações nacionais de teatro operário: a retirada do termo “trabalhadores” do nome sinaliza a diluição do conteúdo de classe em nome da busca pela frente popular. Ainda segundo Mally, a organização foi fundada em junho de 1930 em Moscou, e não em 1931, conforme afirmado por Cherne. (MALLY, 2003, p. 327, 329)

35 Reies escreveu um resumo da reunião em Moscou delineando seis objetivos centrais para o teatro dos trabalhadores nos EUA. Estes eram: “1- Adotar formas curtas de performance teatral, que podem facilmente ‘ir às massas’. Apresentar nas greves e auxiliar o levantamento de fundos de greve sempre que possível. 2- Focar nas questões específicas da luta nos EUA, com a perspectiva mais ampla da luta soviética como pano de fundo. 3- Estabelecer uma União Dramática dos Operários nos EUA. 4- Atrair escritores e artistas e colaborar com outras organizações culturais de trabalhadores, tais como coros de trabalhadores. 5- Estabelecer uma educação artística e política sistemática focada na literatura Marxista. 6- Enviar relatórios para a *Workers Theatre Magazine*”. (CHERNE, 20014., p. 24-25).

A edição da *Workers Theatre Magazine* de maio de 1932 (a primeira a ser impressa e não mimeografada) trouxe consigo a Constituição da Liga³⁶. Nela se definia sua forma organizacional e se estabelecia como seu objetivo “to make the workers theatre movement an efficient cultural weapon for the toiling masses in the class struggle”³⁷. Eram estabelecidos seis departamentos: Departamento de Repertório; Departamento de Produção (ou Agendamento); Departamento de Afiliados; Departamento de Publicações; Departamento Administrativo; e, por fim, uma Escola, a *New Theatre School*, fundada em 1935. Esses departamentos, na prática, funcionavam de forma sempre deficitária, com membros tendo que suprir funções diversas em mais de um deles e sempre operando com problemas financeiros. (CHERNE, 2014, pp. 25-28)

O financiamento era pensado em termos de contribuições dos grupos afiliados, em pagamentos de direitos autorais pela realização das peças, e por meio de produções em eventos para organizações como sindicatos ou em outras ocasiões, como eventos beneficentes de arrecadação de fundos.

Do ponto de vista de suas concepções artísticas, o WLT, que havia desde o início capitaneado a criação da Liga, fora um severo crítico das concepções realistas de teatro, se apoiando nas técnicas do *agitprop* que muitas vezes estavam em sintonia com as principais vanguardas estéticas. Sua crítica tinha como fundamento a visão de que o realismo tinha como centro o indivíduo burguês e seus conflitos, e não conseguia focar nas causas sistêmicas das desgraças econômicas. As formas não realistas, por sua vez, incluíam recursos mais adequados para expressar ideias e conceitos sociais como as classes e a teoria econômica. Estas formas foram tomadas diretamente de seus referenciais europeus, ainda que tenham sido aprimoradas e retrabalhadas de acordo com as necessidades e o contexto americano. (CHERNE, 2014, p. 12)

Entre as atividades que realizavam estavam arrecadação para fundos de greve, criação de eventos de massas para educar e motivar os trabalhadores e a divulgação mútua dos eventos dos grupos associados. A sua revista *Workers Theatre Magazine* procurava difundir a ideia do teatro de trabalhadores entre os trabalhadores que ainda não estavam envolvidos em questões culturais e teatrais por meio da “exposição do caráter de classe do teatro burguês”, da crítica à Broadway e a Hollywood como escapistas e da descrição das produções teatrais esquerdistas como excitantes e cruciais para a classe trabalhadora. (CHERNE, 2014, p. 32)

36 Disponível em: <https://www.marxists.org/history/usa/pubs/workers-theatre/v2n2-may-1932-Workers-Theatre-NYPL-mfilm.pdf>

37 “fazer do movimento do teatro operário uma arma cultural eficiente na luta de classes para as massas trabalhadoras”

Seu principal sucesso foi a peça *Waiting for Lefty*, de Clifford Odets, encenada centenas de vezes pelos teatros associados à Liga por todo o país, e que foi aos palcos da Broadway encenada pelo *Group Theatre*, sob direção de Harold Clurman, em 1935. Contudo, as dificuldades para manter a Liga foram uma constante em sua existência de dez anos. As tentativas de se ligar aos sindicatos foram, via de regra, frustradas, dificultando a criação de laços orgânicos entre o movimento operário organizado e a Liga. Mesmo o Partido Comunista, que possuía vínculo direto com a Liga, não contribuiu para que essa ganhasse outro patamar. Até o sucesso de *Waiting for Lefty* foi recebido friamente e sem nenhum entusiasmo, com uma crítica na sétima página do jornal do Partido Comunista, o *Daily Worker*, apenas seis dias após a estreia. O artigo, intitulado *Cheers Greet New Revolutionary Play* e assinado por Nathan Buchwald, um diretor da Artef, criticava duramente a peça, ainda que louvasse o esforço. Entre os defeitos apontados estava a “woeful looseness of play structure [...] strident overtones which all but vitiate his [Odets’] message. [...] Odets will learn [...] technique and sober reasoning will come with practice³⁸” (CHERNE, 2014, p. 34)



Encenação de *Waiting for Lefty*, em 1935, pelo Group Theatre.

Fonte: https://www.berkshirefinearts.com/04-25-2015_waiting-for-lefty-by-clifford-odets.htm

O apoio material e político mais sólido dos sindicatos e do PC, sem dúvida, poderiam ter sido decisivos para um novo ímpeto no trabalho da Liga, tal como fora fundamental o

38 “Lamentável frouxidão da estrutura da peça [...] tons estridentes que apenas prejudicam a sua [de Odets] mensagem. [...] Odets vai aprender [...] a técnica e o raciocínio sóbrio virão com a prática.”

apoio do movimento operário organizado, por meio de seus sindicatos e partidos, para o desenvolvimento do *agitprop* europeu e russo. Apesar do entusiasmo de seus organizadores, faltavam os meios políticos e materiais decisivos para que a Liga se tornasse um patrimônio orgânico da luta dos trabalhadores americanos.

A política da Frente Popular foi levada adiante também na Liga: a diretriz de reduzir o enfoque na luta de classes e transformar o tom do partido, tirando o enfoque da luta de classes e colocando no combate entre “democracia” e “fascismo”, aliando-se aos setores burgueses “progressistas” se viu rapidamente traduzida na política cultural. Assim, a *League of Workers Theatre* foi rebatizada como *New Theatre League* (Liga do Novo Teatro) e, conseqüentemente, tanto sua revista como suas apresentações para levantar fundos sofreram mudanças de nome análogas: a *Workers Theatre Magazine* tornou-se *New Theatre Magazine*³⁹, e as apresentações de arrecadação, antes denominadas *Red Riot Nights* (noites da revolta vermelha) passaram a ser *New Theatre Nights*.



Capa da primeira edição da revista após a mudança de nome.

Fonte: <https://www.marxists.org/history/usa/pubs/workers-theatre/v1n01-sep-oct-1933-New-Theatre-NYPL-mfilm.pdf>

³⁹ A mudança do nome ocorreu pouco após a Olimpíada de teatro em Moscou em 1933, onde as formas de *agitprop* foram duramente condenadas como “esquemáticas” pela direção do MORT, que reivindica as novas nomenclaturas nos EUA como responsabilidade sua (MALLY, 2003)

De acordo com o autor Jay Williams, as mudanças advindas com a Frente Popular tinham o intuito de “abranger e amalgamar as múltiplas forças” do teatro profissional e amador, com a profissionalização e institucionalização de diversos coletivos que passaram a buscar maior sucesso comercial em “palcos mais vultuosos” e “públicos maiores e menos paroquiais”. (LIMA, 2013, p. 30) A partir desse depoimento, como aponta Eduardo Campos Lima, torna-se nítido que “tratava-se, claramente, de tirar o foco exclusivamente do operariado” (LIMA, 2013, p. 30), em consonância com os objetivos propostos pela tática de Frente Popular.

No campo estético, uma mudança semelhante era operada, com o *agitprop* sendo visto como demasiadamente “esquemático”; passa a predominar a concepção artística do *Group Theatre*, grupo teatral de esquerda que, sem fazer parte do movimento do teatro operário, mas sim se integrando aos palcos da Broadway, rejeita as fórmulas do teatro operário europeu ligado aos processos revolucionários em nome de um retorno, em alguma medida, às concepções do individualismo psicologizante oriundo do realismo clássico. Uma variante própria das concepções de Stanislávski, denominada “o método” e desenvolvida por Lee Strasberg⁴⁰ passou a dar a tônica desse enfoque do *Group Theatre*, desbancando as antigas práticas do *agitprop* operário.

Para além dessa rejeição, que será parte da própria herança das concepções artísticas advindas da frente cultural e da “americanização” do teatro operário de esquerda e sua assimilação ao *show business* estadunidense, outro componente contribuirá para jogar “para baixo do tapete” a importante história da influência do teatro revolucionário europeu nos EUA; trata-se do apagamento dessas memórias devido ao medo da perseguição política implacável contra os comunistas que o governo americano sempre teve como política, em particular durante o período macarthista. Um exemplo disso, trazido à tona por Herbert Kline⁴¹, é a decisão de Harold Clurman de retirar de seu livro sobre a história do *Group Theatre*, “*The Fervent Years*” um capítulo inteiro no qual relatava seu trabalho com a Liga. De

40 Lee Strasberg (1901-1982) foi fundador do *Group Theatre*, junto a Harold Clurman e Stella Adler, em 1931, no qual exerceu o papel de diretor. Ele ficou conhecido por sua atuação no *Actor's Studio* e por ter sido mentor de diversas gerações de conhecidos nomes entre atores e atrizes de Hollywood. Strasberg ficou famoso por utilizar o “método” de Stanislávski e ser seu grande difusor nos EUA, mas, como discutiremos mais a frente, trata-se de uma interpretação própria de Strasberg, baseada fundamentalmente em um momento da obra do diretor russo que foi transmitido por Maria Ouspenskaya e Richard Boleslavsky no *American Laboratory Theatre*, e que ganhou certa autonomia diante do que seria o trabalho desenvolvido posteriormente pelo famoso diretor russo Konstantin Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou. De toda forma, sua influência no teatro e no cinema estadunidense, e, por essa via, em todo o mundo, é decisiva.

41 Herbert Kline (1909-1999) foi editor da revista *Left Front* em Chicago, e depois da revista *New Theatre* (sucessora da *Workers' Theatre Magazine* após a guinada para a política de Frente Popular), foi um dos primeiros estadunidenses a chegar à Espanha durante a guerra civil em meio ao processo revolucionário, onde filmou o documentário *Heart of Spain*. Também fez o documentário *Crisis* sobre a ascensão do nazismo, entre outros.

acordo com Kline, os editores de Clurman o aconselharam a não se aventurar com essa “isca vermelha” (*red baiting*) e ele excluiu o capítulo. O poder do medo imposto pela perseguição macarthista fica ainda mais nítido se pensarmos que o livro de Clurman foi publicado em 1961, após o fim das ostensivas perseguições do Congresso americano aos comunistas. (CHERNE, 2014)

O *Federal Theatre Project*, entre a utopia e a censura

Como apontamos anteriormente, o FTP foi um projeto de financiamento governamental do teatro sem precedentes. John Houseman, que dirigiu a sessão de teatro negro em Nova Iorque da FTP, escreveu no prefácio de um livro sobre o tema: “foi uma das raras ocasiões em que o teatro participou do *mainstream* de seu tempo”. Uma organização que promovesse o teatro em escala nacional, conferindo autonomia e recursos para apresentações em locais onde a indústria cultural não tinha nenhum interesse material em promover espetáculos, era provavelmente o mais próximo que um país capitalista podia chegar do audacioso empreendimento teatral que ocorria no país dos soviets.

Flanagan, que havia visto ao vivo a realização magnânima de uma economia planificada sob controle operário, tinha agora a seu dispor uma ínfima cifra – menos de 1% - dos mais de 4 bilhões de dólares de recursos destinados ao WPA. Era, contudo, uma fortuna jamais vista para colocar de pé um empreendimento semelhante, em um país que, mesmo arruinado pela crise, ainda era o coração do imperialismo mundial, e dispunha de recursos muito superiores aos da URSS.

Ao falar dos objetivos do FTP, Flanagan disse “Our function is to extend the boundaries of theatre-going, to create a vigorous new audience to make the theatre of value to more people” (FLANAGAN, 1940, p. 40 apud MCCONACHIE; FRIEDMAN, 1985, p. 171). Experiências impressionantes foram realizadas, como a estreia de *It can't happen here*, peça baseada em romance de 1935 de autoria de Sinclair Lewis sobre uma fictícia ditadura fascista nos EUA. A peça entrou em cartaz simultaneamente, em 27 de outubro de 1936, em Los Angeles, Boston, San Francisco, Tampa, Birmingham, Bridgepoint, Chicago, Cleveland, Denver, Detroit, Yonkers, Indianapolis, Omaha, Miami, Newark, Seattle, Tacoma e dois teatros em Nova Iorque, com lotação máxima em todos estes locais. (COSTA, 2001, p. 104)



Cartaz de “It can’t happen here” do Federal Theatre de Detroit

Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Eso_no_puede_pasar_aqu%C3%AD#/media/Archivo:Sinclair_Lewis_It_Can't_Happen_Here_1936_theater_poster.jpg

Não cabe aqui debater os feitos atingidos pelo FTP, mas consideramos fundamental, para contextualizar a chegada do teatro de Piscator e dele próprio ao país, citar as contradições e os limites impostos ao teatro radical de esquerda ligado a essa experiência. Ao lançar o FTP, Roosevelt havia declarado que seria um teatro “livre, adulto e sem censura”. Mas, como apontamos anteriormente, era evidente que um governo imperialista não permitiria que grupos operários fizessem de um programa cultural de enorme envergadura um palco para uma plataforma política anticapitalista. Se o primeiro passo nesse sentido já havia sido dado pelo próprio stalinismo com a política da Frente Popular, caberia a Roosevelt o segundo, no sentido de apertar a mordaça dos artistas do FTP.

Como seria de se esperar, o primeiro conflito surge na divisão de teatro mais radicalmente política: a do *Living Newspaper*. Esse setor do FTP havia sido proposto por Flanagan inspirado imediatamente nas experiências dos jornais vivos do período revolucionário russo, que levavam pelo país as notícias por meio das trupes teatrais de agitprop, tais como os Blusas Azuis. À frente da divisão, a diretora do FTP colocou alguns dos principais nomes do teatro operário radical dos EUA, como Elmer Rice – um dos primeiros dramaturgos de esquerda do país; Joseph Losey (do *Theatre Collective*); Nicholas Ray e Alfred Saxe (ambos da *Shock Troupe* do WLT). (LIMA, 2013, p. 30) A forma de

trabalho era totalmente avessa às dos teatros tradicionais, assemelhando-se à redação de um jornal: entrevistas e fatos eram reunidos por repórteres; redatores os organizavam em textos, que, enfim, eram finalizados por editores-chefe. (FLANAGAN, 1940 apud LIMA, 2013)

Elmer Rice, que desde o início manifestou a Flanagan seu ceticismo a respeito da liberdade artística e política que seria concedida ao FTP, esteve envolvido no primeiro caso de censura: a divisão de Nova Iorque do *Living Newspaper* produziria a peça *Ethiopia*, com a participação direta de um grupo de teatro africano que estava na cidade. A produção contaria a história da invasão da Etiópia por Mussolini. Um dos recursos documentais que utilizaria era um discurso gravado de Roosevelt, cuja autorização para transmissão na peça foi negada pelo governo. Assim, não apenas Rice se demite de seu cargo no FTP, denunciando a censura tão precocemente revelada, mas também Roosevelt contra-ataca estabelecendo um *index prohibitorum* de assuntos que não poderiam ser abordados pelas produções do programa. Estes eram: a ascensão do III Reich, a Guerra Civil na Espanha, a invasão do Japão ao território chinês e o crescimento econômico na União Soviética. Também eram proibidas personificações de quaisquer Chefes de Estado, estando liberadas apenas citações de palavras públicas suas por outras personagens. (COSTA, 2001, pp. 104-105)

Ou seja, em relação a todos os temas de política internacional em que os comunistas (ou qualquer um com um posicionamento à esquerda do governo imperialista “democrático” de Roosevelt) pudessem ter uma opinião dissidente dos mandatários de Washington, estava proibida qualquer tipo de expressão. Se nos temas nacionais não ocorreu o mesmo, não foi por nenhum ímpeto democrático, mas sim porque, com a Frente Popular, Roosevelt sabia que a mordaza às críticas ao governo já haviam sido colocadas pelo Krêmlin.

Mas, caso ocorresse alguma exceção nesse âmbito – e ela ocorreu – a censura estava pronta a intervir. Foi o que determinou o impedimento da representação da peça *The Cradde Will Rock*, um autêntico exemplar de *agitprop* dirigido por Orson Welles e John Houseman que tratava de uma importante greve de metalúrgicos que vinha sendo duramente reprimida pela polícia e sufocada pela burocracia sindical da AFL (*American Federation of Labor*). Não era possível ao governo permitir que um setor tão poderoso da indústria nacional fosse deliberadamente atacado nos palcos de Nova Iorque. Assim, a forma mais “sutil” de tentar proibir a peça foi a suspensão por parte do governo de todas as estreias do FTP no período alegando um problema de destinação de verbas; contudo, a única peça afetada pela medida era a de Welles e Houseman, que decidiram lutar pela produção. Flanagan, no fogo cruzado, tentou convencer os diretores de que seria apenas um adiamento. Contudo, contra a censura, o grupo também se retirou do FTP e fundou o *Mercury Theatre*. (COSTA, 2001)

Se nem mesmo o governo federal que havia criado o FTP o poupava de censuras, nos locais mais remotos a que o programa chegou as proibições se repetiram a cargo dos governos locais, atingindo sobretudo os *Living Newspapers*. Outro caso de censura política foi o de *Injunction Granted*, peça do *Living Newspaper* que, por trazer questões demasiadamente incômodas e tratadas de forma demasiadamente radicais⁴², sofreu ataques da imprensa, políticos e governo até ser retirada prematuramente de cartaz. O episódio levou ao pedido de demissão de seu diretor, Joseph Losey. Esse afirmou posteriormente que era pressionado por Flanagan, que achava sua militância política “cada vez mais inconveniente”. (LIMA, 2013. p. 61)

Mas não apenas a censura explícita serviu ao fim de domesticar o teatro operário e de esquerda sob as asas do FTP: a cooptação cumpriu um papel decisivo. Como apontamos anteriormente, as dificuldades financeiras – que tinham raízes sobretudo políticas, na falta de um vínculo orgânico com o movimento operário que pudesse amenizá-las – pressionavam os grupos que há anos desenvolviam o teatro dos trabalhadores nos EUA. O “abrandamento” de sua produção cultural revolucionária com centro na luta de classes com a entrada da Frente Popular e a diluição do *agitprop* em meio a um teatro de tom mais realista e psicologizante também fazia parte do cenário. E, por fim, a possibilidade de ter no FTP uma estrutura material e econômica com que nunca sonhariam ao realizar o teatro independente, sem dúvida foi o fiel da balança para muitos. Como define Campos Lima, muitos dos grupos foram “fagocitados” pelo FTP, dissolvendo sua estrutura e mudando seu nome, como no caso expressivo do WLT, que, já totalmente impregnado pela concepção da Frente Popular, tornou-se o *Theatre of Action* no interior do programa federal. Os nomes já citados que Flanagan trouxe ao projeto também deixavam, assim, de trabalhar de forma independente para se subordinar ao teatro “sem censura” a serviço do governo.

O resultado é um amálgama, tanto estético quanto político, entre a tradição trazida pelos anos de trabalho dos teatros operários e de esquerda, e aquilo que era esperado – ou exigido – por seu novo patrocinador: o governo Roosevelt. Fundamentalmente, o apoio ao governo significava que as peças mais políticas dos *Living Newspapers* não tinham como foco a denúncia do capitalismo e das suas consequências para os trabalhadores, mas sim a defesa do *New Deal* de Roosevelt frente a seus opositores. Aqui, a política da Frente Popular agia em toda a linha: o “teatro como uma arma” dos anos anteriores deixava de ser apontado contra os inimigos da classe trabalhadora para ser uma arma em defesa da “burguesia democrática” do Partido Democrata contra o avanço do fascismo. A política dos “campos” democrático e

42 Para uma análise de *Injunction Granted* ver: LIMA, 2013.

fascista em luta havia definitivamente suplantado a concepção marxista de uma sociedade dividida em classes e à beira de uma nova guerra interimperialista para seguir decidindo qual potência capitalista hegemonizaria o mundo.

Esteticamente também, mesmo nas peças de *agitprop*, o elemento dramático volta a encontrar seu lugar nesse esquema. Como aponta Campos Lima:

Formalmente, ressaltava-se a combinação com aspectos dramáticos, observáveis no destaque conferido à ação individual (principalmente dos vilões, ou seja, os opositores do New Deal) e na tentativa de fazer o público identificar-se com as personagens cujos problemas eram expostos no palco. Com a crescente pressão exercida sobre o FTP, essas tendências seriam aprofundadas e aspectos naturalistas, como cenários e figurinos ilusionistas, seriam progressivamente mais utilizados. (LIMA, 2013, p. 31)

Assim, o FTP era mais uma forma, dentre tantas, para que o governo americano mantivesse a seu serviço os comunistas, também no fronte cultural, contando sempre com a boa vontade da direção do Partido Comunista que lhe apoiava. Ainda assim, o programa teatral do governo foi visto pelos opositores de Roosevelt como uma manifestação de “comunismo” por parte do governo, e atraiu a atenção do *House Comittee to Investigate Un-American Activites* (Comitê do Congresso para Investigar Atividades Anti-americanas).

Hallie Flanagan, chamada a depor diante dos congressistas americanos, foi vítima de um extenso interrogatório persecutório no qual se tentou “provar” sua simpatia em relação ao comunismo e os “propósitos subversivos” do FTP. Não por acaso, os elementos mais utilizados para isso foram os *Living Newspapers*, o livro de Flanagan sobre sua visita à Rússia e sua apreciação do teatro dos trabalhadores soviéticos, e seu artigo a respeito do teatro de trabalhadores nos EUA.

Chama a atenção, por um lado, a profunda ignorância a respeito do tema do teatro por parte de seus interrogadores, expressos em questionamentos como os de Joe Starnes, que pergunta a Flanagan se Christopher Marlowe e Eurípedes eram comunistas, acusando inclusive o dramaturgo grego de “ensinar a consciência de classe” (FLANAGAN, 1938). Por outro lado, para além da perseguição política contra os comunistas que caracterizava a atividade da comissão, os arguidores também questionavam aspectos da moralidade, da competência e da honestidade dos interrogados. No caso de Flanagan, baseado em depoimento de Seymour Revzin, o congressista John Parnell Thomas acusou o FTP de ser “ineficiente, extravagante e corrupto”⁴³ (FLANAGAN, 1938, p. 64).

43 Thomas acusou Roosevelt de “sabotar o capitalismo” e afirmou, sobre o FTP, que “praticamente todas as peças apresentadas sob o auspício do projeto são pura propaganda para o Comunismo ou o New Deal” (KANFER, 2011. p. 90.) Em 1947 se tornou o presidente do HUAC e passou a perseguir os “subversivos” de

Flanagan também foi acusada de “vulgaridade” e “profanação” pelo teor das peças, incorrendo em “crimes” como “the frequent use of the Lord’s name in a profane way”⁴⁴. (FLANAGAN, 1938, p. 83)

Esse processo de perseguição culminaria com o fechamento do FTP por parte do Congresso americano, em junho de 1939.

O período em que grande parte das pessoas que haviam sido responsáveis pelo florescimento do teatro operário nos EUA ficou sob a tutela do FTP representou um abalo não apenas em suas possibilidades artísticas e políticas, mas reforçou os vínculos de dependência com o financiamento estatal. Toda a estrutura que havia sido criada anteriormente e a muito custo para procurar realizar de forma independente o seu trabalho – como vimos no caso da *League of Workers’ Theatre* – havia sido abandonada. Não à toa, pouco se fez no teatro de *agitprop* após esse período. Eram os estertores da arte operária motivada nos EUA pelos grandes sucessos revolucionários do velho continente.

A primeira peça de Piscator nos EUA

Podemos, a partir do panorama delineado acima, dividir esquematicamente em três momentos o movimento do teatro operário desse período nos EUA. Entre 1925-1928, ocorre um período inicial, com a criação de grupos como o *Artef* e o *Prolet Buhne*, com teatro feito por trabalhadores imigrantes, mas ainda sem uma estética e concepção política que apontassem para o rompimento com o drama burguês. Entre 1928-1935 há um enorme florescimento desse teatro, com a implementação de muitos grupos de *agitprop*, a chegada da influência de Piscator, Méierhold e outros nomes da vanguarda europeia por meio do contato direto que haviam estabelecido com eles figuras como John Bonn – diretor do *Prolet Buehne* – e Hallie Flanagan, a criação da Liga de Teatro de Trabalhadores a partir de uma integração orgânica como o movimento de teatro operário internacionalmente, a criação da *Workers Theatre Magazine* e a bem-sucedida montagem de *Waiting for Lefty* (que estreou em 6 de janeiro de 1935 no *Civic Repertory Theatre*, em Nova Iorque), entre outros fatores.

O momento que se abre por volta de 1935, cujo marco podemos considerar a adoção da política da Frente Popular na cultura e a criação do FTP (ainda que, como demonstramos, já em 1933, com a política ditada pela MORT, começa a transformação frente populista no

Hollywood, o que levou à prisão dos “dez de Hollywood” que se recusaram a depor diante da HUAC, entre eles, John Howard Lawson. Thomas foi preso em 1950 por corrupção.

44 “O uso frequente do nome do Senhor de uma forma profana”

teatro), é aquele em que começam a surgir as principais contradições do movimento; se, em termos de produção, o impulso dado pelo FTP eleva a um patamar inédito o alcance do teatro radical de esquerda, vimos como desde o primeiro momento esse avanço é mediado por um controle ideológico que permeia a relação desses grupos com o governo Roosevelt.

Em 1939, com o fim do FTP, o cenário já é muito distinto e podemos considerar que já se encontra em decadência franca o teatro operário revolucionário.

Durante todo esse período, Erwin Piscator está distante dos EUA. Contudo, não é apenas por meio das influências de Bonn e Flanagan que sua produção encontra eco no país. Será com sua adaptação dramaturgica de um romance americano, *An american tragedy*, de Theodore Dreiser, que pela primeira vez uma peça escrita por Piscator será encenada no país. O caminho percorrido por essa obra é muito ilustrativo da relação contraditória que se dará entre Piscator e os EUA ao longo de sua vida.

Lançado em 1925, o livro de Dreiser foi baseado em um caso real, o assassinato de Grace Brown por seu namorado Chester Gillete, em 1906, que levou à condenação à morte de Gillete, executado na cadeira elétrica em 1908. Sua primeira adaptação aos palcos foi imediata, com o texto feito por Patrick Kearney estreando na Broadway em 11 de outubro de 1926.

O romance de Dreiser, com mais de 800 páginas, traz como personagem central o jovem Clyde Griffiths – o autor deu a seu personagem um nome com as mesmas iniciais de Chester Gillete, que inspirou o protagonista. Partindo de sua infância em uma família de missionários cristãos bastante pobres, o autor desenvolve uma minuciosa saga da vida do jovem Griffiths, sufocado pelos modos extravagantes e as exigências de uma fé familiar da qual não compartilha, e ambicionando escapar daquele ambiente para viver o “sonho americano” da prosperidade e do enriquecimento pessoal. A luta de Clyde por um caminho para ascender e transcender a condição em que é criado traça uma verdadeira odisseia do homem comum americano em busca da realização do sonho do enriquecimento e da prosperidade individual por meio do esforço, da sorte e da perseverança – o mito do *self-made man* tão profundamente enraizado na cultura dos EUA.

Assim, seguindo os passos de uma característica “epopeia burguesa moderna”, acompanhamos durante mais de 800 páginas os percalços de Griffiths, suas ambições e desejos, suas privações e sucessos. Se Dreiser efetivamente consegue dar a seu personagem o contorno e os traços sociais de um jovem ambicioso tão exemplar da figura do americano em busca de seu sonho, ele, contudo, não deixa de procurar desenvolver as minúcias psicológicas desse protagonista, dando-lhe uma identidade individual que captura e cria empatia com o

leitor. Efetivamente, é uma “tragédia moderna”, no sentido que lhe confere Raymond Williams. (2011a)

As peripécias do romance surgem como obstáculos entre Clyde e seus sonhos. Dilemas o colocam no conflito entre ajudar a família ou procurar sua prosperidade individual, tal como quando sua irmã foge de casa para se casar, e acaba grávida e abandonada por seu namorado. As ambições de Clyde estão recorrentemente encarnadas em seus desejos sexuais e na vontade de conseguir prosperar para ter sucesso com as mulheres. Mais do que isso, as relações com as garotas surgem como um verdadeiro negócio, em que concessões amorosas e sexuais são feitas com base na barganha de presentes de valor elevado de modo quase explícito.

Assim, entre os conflitos de Clyde com sua própria consciência, desde o primeiro instante, o dinheiro aparece como o mediador decisivo de suas relações sociais, e aquilo que é capaz de estabelecer o crivo das suas ações, voltadas a si ou aos demais. Mas são fatores de ordem psicológica e individual que desempenham o papel fundamental nas decisões de Clyde, e o narrador o ressalta em diversos momentos, por exemplo, como os impulsos sexuais do protagonista são o motor que o leva a atuar de determinada maneira.

Ao jovem Clyde atormenta a vergonha que sente ao ver a família atolada em uma situação financeira sofrível e guiada por sua devoção cristã, da qual se envergonha e que considera um obstáculo para atingir seus objetivos. Em seu íntimo, almeja a fuga, busca seus empregos para tentar uma saída independente, mente à mãe para conseguir juntar dinheiro e gastar com roupas e outras coisas que possam lhe garantir sucesso com as garotas e outros desejos pessoais. De atendente em loja (*soda jerk*) a carregador em um hotel, Griffiths vai vendo em seus dólares a possibilidade de ir atingindo aos poucos seus pequenos sonhos de consumo, uma via para ir construindo sua liberdade e uma vida distante e distinta daquela que leva junto a seus familiares. Nessa primeira parte do romance, Hortense Briggs surge como a mulher que incita as fantasias sexuais de Clyde e barganha com ele seu amor em troca de presentes caros (uma jaqueta surge como pivô da negociação). Até que um acidente automobilístico fatal, enquanto um amigo embriagado dirigia, o leva a fugir de sua cidade e procurar uma nova vida sob um nome falso.

O encontro fortuito com um tio distante e dono de uma fábrica de roupas na cidade de Lycurgus coloca Clyde diante de uma chance única para atingir o sucesso pessoal. Em sua jornada de ascensão como empregado do seu tio, Clyde acaba se deixando levar mais uma vez por seus desejos sexuais e se envolve com Roberta Alden, uma das trabalhadoras da fábrica.

Contudo, o surgimento de uma chance de estabelecer relações com Sondra Finchley, uma rica herdeira, o faz mais uma vez colocar suas ambições de ascender socialmente como parâmetro para suas ações. Roberta, grávida, após se recusar a fazer um aborto, é enganada por Clyde, que a manda para fora da cidade prometendo se casar com ela em breve. Por fim, Clyde decide matar Roberta para conseguir livrar seu caminho com o fim de estabelecer uma nova vida com Sondra. Preso, Clyde é julgado culpado, abandonado por seus parentes ricos e enfrenta a pena de morte.

O romance atingiu grande sucesso, apresentando ao público americano a história de Clyde Griffiths como uma atualização para o cenário americano moderno da estrutura da tragédia clássica. A empatia com o protagonista e seu sonho; sua luta pelas suas ambições pessoais; a forma como ele é presa de desejos íntimos que o levam a decisões erradas, com grande destaque para seus desejos sexuais e de ascensão social; esses são os ingredientes fundamentais de um romance que apresenta ao leitor a tragédia de Clyde Griffiths que o conduzem a se tornar o assassino de Roberta Alden e cair em desgraça. A seguir, veremos como os caminhos distintos percorridos pelas adaptações de *An American Tragedy*, as formas radicalmente diversas com que foi interpretada e apresentada ao público, são emblemáticas dos elementos do teatro épico de Piscator e indicam o caminho que este trilharia nos EUA⁴⁵.

A adaptação feita por Piscator percorreu uma tortuosa trilha. A primeira iniciativa para transformar o livro de Dreiser em uma peça em alemão foi de Lina Goldschmidt⁴⁶, escritora alemã e tradutora das obras de Dreiser para esse idioma. Contudo, já com uma primeira versão da peça, ela não obteve apoio da empresa que havia previamente produzido uma peça de Dreiser na Alemanha. Em abril de 1929, teria então recorrido a Piscator, que concordou em participar do projeto desde que revisasse a peça escrita por Goldschmidt⁴⁷. Um acordo entre eles deixou Piscator encarregado da dramatização, enquanto Goldschmidt seria agente do projeto e representante de Dreiser. A editora teatral de Felix Bloch Erben financiaria o projeto. (X, 1984; WENTZ, 1961) De acordo com Ilka Saal e John Willet, Felix Gasbarra também estava envolvido na escrita da peça no período de 1929/30. (SAAL, 2007)

O projeto inicial era apresentar a peça na Alemanha em 1930, e o primeiro contato de Bloch Erben com Piscator afirmava que a produção ocorreria, no mais tardar, em meados de janeiro daquele ano (WENTZ, 1961). O cenário extremamente conturbado da República de Weimar, com uma Alemanha economicamente arruinada, colocou muitos obstáculos para a

45 O romance de Dreiser foi traduzido ao alemão com o título de *Eine amerikanische tragodie roman*, por Marianne Schön e publicado em 1927 pela editora Berlin P. Zsolnay.

46 A grafia do nome é encontrada como “Lina” ou “Lena” a depender da fonte.

47 Um associado de Piscator, em carta a Dreiser de 23 de março de 1929, afirma que ele considera a versão de Goldschmidt promissora, mas que era “sehr einfaches Theater” (um teatro muito simples). (WENTZ, 1961, p. 365-376).

produção da peça. Sem conseguir cumprir o cronograma inicial, Piscator chega a um acordo de postergar para janeiro de 1931 o prazo final, e depois para março. Contudo, novas dificuldades surgem: em fevereiro Piscator é preso por uma dívida fiscal, e, apesar de ser solto em pouco tempo, sua detenção compromete mais uma vez o cronograma; também a saída da atriz Kaete Dorsch do projeto, que interpretaria Roberta, inviabiliza a estreia em março. A segunda opção de Piscator para o papel, a atriz Grete Mosheim, só estaria disponível posteriormente e, assim, um adiamento para novembro foi acordado. Contudo, na correspondência entre Goldschmidt e Piscator já se evidencia que os sucessivos adiamentos eram objeto de discussão⁴⁸.

Em outubro, novo adiamento posterga a peça para abril de 1932. Estreias simultâneas foram marcadas para Berlim e Viena para o dia 16. Em Berlim, a peça foi mais uma vez cancelada, Piscator viajaria à URSS para trabalhar no filme “Revolta dos pescadores” (Восстание рыбаков – *vostanie ribakov*), o que acabaria se consolidando em um exílio político com a ascensão de Hitler. (WILLET, 1986) Quanto a Viena, a estreia ocorreu, mas aparentemente, a julgar pelas características que nos chegaram da montagem e pela falta de créditos a Goldschmidt e Piscator no programa da peça, o diretor Rudolf Beer descartou sua versão em favor da de Patrick Kearney que havia sido montada em 1926 na Broadway⁴⁹. Muitos, como o próprio Dreiser, permaneceram com a certeza de que a peça de Piscator havia sido montada em Viena. (X, 1984, p. 62; WENTZ, 1961, p. 370)

Enquanto a versão piscatoriana enfrentava seus percalços, os EUA abraçavam com entusiasmo a sua própria interpretação do romance de Dreiser. Em 1931, *An American Tragedy* chega a Hollywood, dirigido por Josef Von Sternberg e com roteiro de Samuel Hoffenstein. O filme se pautava fortemente na adaptação de 1926 de Kearney que figurou nos palcos da Broadway. A adaptação de Kearney tinha desde o início a marca indelével da produção “caça-níqueis” da indústria cultural americana, e nada ilustra melhor qual era a preocupação de seus produtores do que uma anedota sobre sua estreia. A peça havia sido uma iniciativa de Horace Liveright, editor de Dreiser e que queria “capitalizar” seu sucesso. Com a autoria de Kearney e a direção de Edward T. Goodman, a estreia ocorreu em 11 de outubro de 1926. Louis Cline, empresário de Liveright, estava preocupado com a reação da crítica, pois no mesmo dia haveria a estreia da peça do *Theater Guild*, “Juarez and Maximilian”⁵⁰. Assim,

48 Em 16 de abril de 1931 Goldschmidt escreve a Dreiser: “I did everything possible to avoid the postponement, at the expense of getting into a serious and permanent disagreement with Piscator”. (Eu fiz tudo o possível para evitar o adiamento, sob o custo de entrar em um sério e permanente desentendimento com Piscator). (WENTZ, 1961, p. 369)

49 Contudo, no programa da peça, entre as personagens figura a do Reverendo Sr. McMillan, que não existia nem nas duas versões de Piscator enviadas a Dreiser, nem na de Kearney. (WENTZ, 1961, p. 370)

50 Criada em 1918 a partir do *Washington Square Players* a Theater Guild é uma das mais antigas e bem sucedidas companhias teatrais da Broadway, tendo sido uma das primeiras a levar aos palcos dos grandes

sua solução foi contratar 75 pessoas, que, após a peça, tinham a função de aplaudir entusiasticamente e gritar “Bravo, Dreiser!”. A ridícula cena não passou incólume por críticos, que teceram comentários descrevendo a cena tais como “an ovation the like of which is seldom seen in a theater” (*Herald Tribune*), ou “They went mad. They yelled” (Crítica do jornal *Graphic*)⁵¹. (NEWLIN, 2003, p. 4) A peça, como era de se esperar, foi um grande sucesso comercial, com 216 apresentações na Broadway antes de sair em turnê pelo país. Em 1931, foi reencenada em mais 137 apresentações.



Sylvia Sidney (Roberta) e Phillip Holmes (Clyde) em cena do filme *An american tragedy* (1931)

Fonte: <https://en.kinorium.com/20298/?photo=38990160>

Mas a claque contratada por Cline, evidentemente, era apenas um detalhe em uma produção feita sob medida para gerar aquilo que move o teatro da Broadway: lucro. A adaptação de Kearney, para atingir o sucesso comercial, reproduzia as fórmulas consagradas pelo *show business*. Ao transformar o romance de 840 páginas de Dreiser em uma versão para os palcos, Kearney opta por focar no triângulo amoroso entre Clyde, Sondra e Roberta; no assassinato de Roberta; e, finalmente, no julgamento de Clyde, apresentados em quatro atos e onze cenas. O texto suprime por completo todo tipo de tentativa de Dreiser, o que é fartamente feito em seu romance, de tratar de modo detido e profundo as questões sociais, o amadurecimento de Clyde, a sua passagem pela pobreza e o surgimento de sua ambição pelo conforto financeiro e uma posição social de destaque. Assim, ainda que no romance de

teatros peças de dramaturgos como John Howard Lawson (*Processional: a Jazz Symphony of American Life*, 1925) e Eugene O’Neil (*Mourning Becomes Electra*, 1931). Entre seus fundadores estavam Lawrence Langner, Philip Moeller, Helen Westley e Theresa Helburn.

51 “Uma ovação tal como raramente é vista em um teatro”; “Eles enlouqueceram. Eles gritavam”.

Dreiser muitas questões, de ordem pessoal e social, se entrecruzem para criar o destino trágico de Clyde, podemos dizer que a tragédia pessoal de Clyde, com o intuito de comover o espectador, ganham decididamente o primeiro plano no filme de Von Sternberg e na peça dramática que lhe deu origem.

Ainda que sejam apontadas avaliações distintas da peça, a “Theodore Dreiser Encyclopedia” destaca alguns pontos da crítica, que claramente aprovou a escolha de Kearney: Stark Young, em sua crítica para o *New Republic*, afirma que a construção dos personagens feita na peça os tornou “more appealing and their reaction more moving than they are in the novel”⁵² (NEWLIN, 2003, p. 4), corroborando a ideia de que o apelo emocional toma o primeiro plano. Outra crítica citada, a de Brooks Atkinson no *New York Times*, dizia: “Nearly every scene testifies to the sheer impossibility of telescoping this two-volume novel into a single drama”, mas também louva a caracterização de Sondra, Clyde e Roberta como “pure Dreiser”⁵³. (NEWLIN, 2003, p. 4) Assim, nota-se nitidamente que a crítica recebia com entusiasmo a peça, em primeiro lugar pela sua verve melodramática, capaz de “comover” o público com a trágica história do crime cometido por Clyde Griffiths e seu destino na cadeira elétrica. A fórmula se encaixava perfeitamente aos preceitos da indústria cultural americana. Curiosamente, o ponto negativo levantado pelo crítico do *New York Times* é um indicativo da inadequação da forma dramática para tratar um romance, ou seja, uma estrutura fundamentalmente épica, nos palcos.

Assim, em decorrência do sucesso da peça, em 1931 foi evidente a escolha de tomar como base a adaptação de Kearney para o filme dirigido por Sternberg. Ambas foram criticadas por Dreiser, que classificou o texto de Kearney como “the from-rags-to-riches-and-back formula, really dear to the american heart, and [...] much more agreeable to the american taste for tragedy”⁵⁴. (SAAL, 2007, p. 52) Ainda se cogitara outra possibilidade para a adaptação cinematográfica anterior à de Sternberg: a Paramount havia feito contato com o diretor russo Serguei Eisenstein, que havia feito um *script* com a esperança de ser produzido por essa empresa ou por Charlie Chaplin durante sua estadia nos EUA em 1930. (SAAL, 2007, p. 52; WIKIPEDIA, 2021) O enredo elaborado por Eisenstein, G.V. Aleksandrov e Ivor Montagu foi entusiasticamente aprovado por Dreiser (CAMPBELL, 1959, p. 72; EISENSTEIN, 1959, pp. 88-97), mas, evidentemente, a visão política de Eisenstein, marxista como a de Piscator, fez com que os produtores escolhessem pela versão pautada no “american

52 “mais atrativos e suas reações mais comoventes do que no romance”

53 “Quase todas as cenas comprovam a nítida impossibilidade de condensar esse romance de dois volumes em um único drama” e “puro Dreiser”

54 “A fórmula da miséria à riqueza e de volta, tão cara ao coração americano [...] muito mais de acordo com o gosto americano pela tragédia”

dream” de Sternberg e Kearney⁵⁵. Dreiser reprovou de tal forma a versão cinematográfica que tentou proibir a Paramount de exibí-la. (ELIAS, 1949; JOLLES, 2010)

Em 1951, uma nova adaptação cinematográfica seria realizada, desta vez sob o título de “Um lugar ao sol” (*A place in the sun*), dirigida por George Stevens e protagonizada por Montgomery Clift, Elizabeth Taylor e Shelley Winters. A nova versão apenas repetiria a fórmula de sucesso hollywoodiano, tomando como base a peça de Kearney e transformando o enredo de Dreiser em um grande melodrama centrado no amor e no assassinato.

Quando Piscator se propõe a trazer uma adaptação de caráter explicitamente marxista ao romance, ele afirma, anos depois, que foi inspirado pela forma como o romance reduzia “human tragedy to economic principles, to the opposition of poor and rich”⁵⁶. Nota-se que ele vê no romance um potencial muito distinto do que havia sido apresentado no drama melodramático de Kearney e em sua adaptação para as telas por Von Sternberg. Eventualmente, Dreiser tomaria partido da visão de Piscator, que colocava em primeiro plano a questão econômica, ou seja, a luta de classes. É verdade que, a princípio, a troca de cartas de Dreiser com Lina Goldschmidt a respeito da primeira versão do texto de Piscator indicavam algum receio sobre o caráter demasiadamente marxista que o autor havia lhe imprimido:

When Dreiser received a draft of the script, he asked Louise Campbell to translate it and then wrote to Goldschmidt on 25 August 1930 with his response. He thought that the play was “decidedly original and arresting” but complained that “it certainly runs counter to some of my Economical and Sociological principles. I am by no means as final in my conclusions in regard to the ills of society and government or the way out as the text of this dramatization would indicate.” He then made some corrections and asked

55 Maria Ley-Piscator relata a conversa de Eisenstein com o diretor da Paramount sobre seu roteiro:

“‘Is Clyde Griffiths guilty or not guilty – in your screen treatment?’ was the first question the director Sergei Eisenstein was asked by B. P. Schulberg, the head of Paramount Pictures, for whom Eisenstein was to direct *An American Tragedy*.

‘Not guilty,’ was Eisenstein’s answer.

‘Then your script is a terrible threat to society.’

Eisenstein and his associates explained that in their treatment, they considered the crime committed by Griffiths not his alone, but that of the whole society. Therefore, the film was concerned with exposing that guilt. [...] Paramount Pictures felt that this concept denied the American dream. Eisenstein’s script is still gathering dust for Paramount Pictures.” (LEY-PISCATOR, 1967, p. 182)

“‘Clyde Griffiths é culpado ou não em seu tratamento cinematográfico?’ foi a primeira pergunta feita ao diretor Sergei Eisenstein por B. P. Schulberg, o chefe da Paramount Pictures, para quem Eisenstein iria dirigir *An American Tragedy*.

‘Não é culpado’ foi a resposta de Eisenstein.

‘Então seu roteiro é uma terrível ameaça à sociedade’

Eisenstein e seus associados explicaram que, em seu tratamento, consideravam o crime cometido por Griffiths como não apenas seu, mas de toda a sociedade. Portanto, o filme estava preocupado em expor essa culpa. [...] A Paramount Pictures sentiu que esse conceito negava o sonho americano. O roteiro de Eisenstein ainda está juntando pó nas mãos da Paramount Pictures.”

56 “tragédia humana a princípios econômicos, à oposição entre o rico e o pobre”. De notas não publicadas acerca de uma produção para o Teatro Maxim Gorki em Berlim Oriental em 1957, em Akademie der Künste Berlim, Piscator Center (arquivo 370) *apud*. SAAL, 2007, p. 49.

Goldschmidt to incorporate them into the German production. (DREISER apud NEWLIN, 2003, p. 4-5)

Contudo, seja pelas possíveis modificações que seus comentários tenham motivado na versão inicial esboçada por Piscator⁵⁷, seja por uma maior convergência entre a visão política e social de Dreiser e de Piscator conforme a tragédia social capitalista da grande depressão se aprofundava nos EUA, o fato é que ele se tornou um grande defensor da forma como o dramaturgo alemão havia colocado as questões da estrutura social capitalista no centro da peça, levando-as a um patamar muito superior do que no próprio romance. Ainda assim, dado o teor dos comentários tecidos por Dreiser, tudo nos leva a crer que, por sugestão sua, a primeira versão proposta por Piscator tenha sofrido mudanças no sentido de abrandar o caráter político da peça, de restringir as conclusões marxistas que o autor imbuía ao texto e diluir o caráter acentuadamente classista⁵⁸. Em 1931, quando Fritz Wreede da Bloch Erben foi a Nova Iorque, ele deixou com Dreiser a segunda versão da peça, com modificações feitas por Piscator que agradaram Dreiser, e em dezembro ele telegrafa a Bloch Erben manifestando sua aprovação do texto. (WENTZ, 1961, p. 371)

O resultado final do texto de Piscator caiu nas graças de Dreiser. Tanto é assim que foi Dreiser pessoalmente quem procurou viabilizar a produção da peça em solo americano, e procurou para isso Jasper Deeter, que conhecia por seu trabalho com o *Provincetown Theatre* em Nova Iorque durante os anos de 1919-1921. (X, 1984, p. 62) Assim, sob a direção de Deeter, finalmente a peça estreou no *Hedgerow Theatre*, em Rose Valley, na Pensilvânia, em 20 de abril de 1935. A produção foi bem-sucedida, inclusive comercialmente, permanecendo no repertório do *Hedgerow* até 1938 com 69 apresentações, e retornando entre 1947-1948 com mais 44 apresentações. Em relação ao número de apresentações e bilheteria, a peça esteve entre as dez mais bem-sucedidas do repertório de quase duzentas peças do *Hedgerow Theatre*. Um depoimento de Sherwood Anderson – amigo de Dreiser e autor de *Winesburg, Ohio*, que havia sido montada pelo Hedgerow um ano antes – fez uma avaliação que era quase uma previsão do que ocorreria na futura montagem da peça nos palcos da Broadway:

Saw the *Tragedy* last night and was bowled over. It's gorgeous, beautiful, direct. It's really much stronger than the things the Theatre Union are doing [...] And, Ted, the *Winesburg* is a million miles ahead of what it was when

57 De acordo com Theodore Barber, de fato a primeira versão encenada nos EUA no *Hedgerow Theatre* já continha modificações do original de Piscator que haviam sido aprovadas por Dreiser, e foi com base nessa versão que o *Group Theatre* fez sua montagem. (BARBER X, 1984, p. 62)

58 Comentários feitos por John Wentz apontam nesse sentido: “A comparison of the two texts reveals numerous changes in dialogue and scene arrangement, but the second version is essentially a toned-down recasting of the first” (Uma comparação entre os dois textos revela numerosas mudanças no diálogo e arranjo de cenas, mas a segunda versão é essencialmente uma atenuação da primeira”. (WENTZ, 1961, p. 371)

you saw it. Jesus, if some producer had the guts to take these two things and put them on in New York, he'd upset the town, and that's a fact⁵⁹. (WENTZ, 1961, p. 373)

O efeito de ver a peça de Piscator encenada talvez tenha sido o ponto de virada para que Dreiser se convencesse da forma como o autor havia tomado seu romance, pois em artigo no *New York Times* ele se diz “enourmously impressed by this [Piscator] version”, que considerou superior à “semi-melodramatic” versão de Kearney⁶⁰. (NEWLIN, 2003, p. 5)



O *Hedgerow Theatre*, provavelmente na década de 1920.

Fonte: <https://www.hedgerowtheatre.org/history>

De fato, em seu artigo no *NY Times* Dreiser efetivamente toma partido da concepção de Piscator⁶¹, que havia tornado a questão social das classes o centro da trama, destacando esse aspecto sociológico e conferindo à peça um caráter estritamente épico. Milton Shubert, que assistiu à produção do *Hedgerow Theatre*, decidiu então levar a peça aos palcos da

59 “Vi a *Tragedy* ontem à noite e fui arrebatado. É deslumbrante, linda, direta. É realmente muito mais dorte do que as coisas que o Theatre Union está fazendo (...) E, Ted, o *Winesburg* está um milhão de milhas à frente do que estava quando você o viu. Jesus, se algum produtor tivesse a coragem de pegar essas duas coisas e colocá-las em Nova Iorque ele transtornaria a cidade, isso é um fato”.

60 “enormemente impressionado por essa versão [de Piscator]”; “semi-melodramática”

61 Dreiser também publica o artigo “I Find the Real American Tragedy” na *Mystery Magazine* em fevereiro de 1935. Não foi possível obter a íntegra do artigo, mas a partir de uma citação indireta feita por Paul A. Orlov é possível constatar uma proximidade da visão de Piscator. O artigo foi escrito após um caso de assassinato ocorrido em 1934 e muito semelhante ao perpetrado por Chester Gillette – o assassinato de Freda McKechnie por Robert Allen Edwards (SALZMAN, 1972, p. 3) – e nele Dreiser afirma que o caso de Gillette era parte de uma série de outros que o haviam inspirado, formando um padrão cultural de crimes nos EUA. Analisando esse padrão, ele diz, segundo o relato de Orlov, que “a sociedade não compreende cada versão de Clyde Griffiths na vida real: cada jovem que mata ao perseguir o prêmio do ‘sucesso’ por meio do amor de uma garota desejada é injustamente visto pela sociedade (e suas leis) como um assassino de sangue-frio, enquanto este é conduzido ao ato desesperado pela isca da riqueza combinada à explicável força química do instinto sexual” (ORLOY, 1998, p. 66)

Broadway, e para isso procurou o *Group Theatre*. O próprio Dreiser, em 1932, já havia levado o texto ao grupo, que o havia rejeitado, mas dessa vez foi aceito e seria montado sob a direção de Lee Strasberg⁶². Theodor Barber afirma que a promessa de financiamento por Milton Shubert provavelmente foi decisiva para que a aceitassem. (WENTZ, 1961, p. 373) Jay Williams também corrobora essa ideia, relatando que

Financially, the company was in trouble. They had used up their bank account and their backers' money, including Odets' contributions. The actors had all taken cuts and were back to the days of scrimping and saving. They needed another vehicle, and one for which the production costs could be easily raised. At this point, Milton Shubert brought them a play he had seen performed at the Hedgerow Theatre. It was a dramatization of Theodore Dreiser's widely-read novel, *An American Tragedy*, which had been based on the true case of a youth who had seduced a working girl and then drowned her⁶³. (WILLIAMS, 1974, p. 206)

O fato de que fatores econômicos tenham feito o grupo aceitar a peça de Piscator, que apenas três anos antes havia sido rejeitada pelo grupo, é bastante significativo, e deixa patente que desde o início a adesão do grupo ao texto e a suas concepções políticas e estéticas não existia de fato. Foram a necessidade e o financiamento de Shubert, ironicamente, que garantiram ao texto de Piscator a sua entrada forçada na Broadway. É bastante ilustrativo o que disse Cheryl Crawford, uma das diretoras do grupo, em carta a Dreiser ao rejeitarem o texto em 1932: “Unfortunately, the points that Piscator has chosen to emphasize are old stuff to our American audience”⁶⁴. (WENTZ, 1961, p. 374) Ao dizer que consideravam o tema “old stuff”, o *Group* expressava que não tinha desejo de colocar no palco uma peça com um objetivo político claro de explicitar as contradições sociais e econômicas do capitalismo. Que o assunto não era nada “ultrapassado” para o público ficou claro tanto pelo sucesso que a

62 Em carta a Sanford J. Greenburger, diretor da *International Literary Bureau*, que era responsável por alguns aspectos da produção que Shubert levaria à Broadway, Dreiser fala que gostaria que o próprio Deeter dirigisse a peça, ou algum outro diretor que tomasse fielmente a montagem do *Hedgerow* como base. Chega até a cogitar trazer Piscator para isso, mas acaba recuando por acreditar que o autor faria muitas modificações e poderia desvirtuar aquilo que já havia se comprovado como um sucesso nas mãos de Deeter: “I would say let Piscator come over”, he advised. “[But] I am frightfully afraid he will (...) give it a twist all his own which might cause it to fail.” The Deeter staging was an established success, Dreiser continued, “and monkeying with a success is poor business”. (“Eu diria para trazer o Piscator”, aconselhou ele, “[Mas] eu tenho um terrível medo de que ele (...) faça uma reviravolta própria que pudesse levar ao fracasso”. A montagem de Deeter era um sucesso estabelecido, continua Dreiser, “e brincar com um sucesso é um mau negócio”). (WENTZ, 1961, p. 373)

63 “Financeiramente, a companhia estava com problemas. Eles haviam usado todas as suas economias e o dinheiro de seus financiadores, incluindo as contribuições de Odets. Todos os atores tinham sofrido cortes e estavam de volta aos dias de se restringir e economizar. Eles precisavam de outra montagem, e uma para a qual os custos de produção pudessem ser facilmente levantados. Nesse momento, Milton Shubert trouxe a eles uma peça que havia visto no Hedgerow Theatre. Era uma dramatização do romance amplamente lido de Theodore Dreiser, *An American Tragedy*, que havia sido baseado no caso verídico de um jovem que havia seduzido uma trabalhadora e então a afogado”.

64 “Infelizmente, os pontos que Piscator escolheu enfatizar são ultrapassados para nosso público americano”

produção do *Hedgerow* obteria três anos depois, quanto pela polêmica que suscitaria na montagem do próprio *Group Theatre* em 1936.

É significativo também o fato de que Dreiser tenha combatido desde o início qualquer intenção de Shubert de modificar o texto de Piscator, defendendo sobretudo aquilo que, em 1930, ele havia criticado no texto: a visão política que o dramaturgo havia inserido na peça, sobretudo por meio do Narrador. Assim, em carta de 3 de novembro de 1935, Dreiser diz a Louise Campbell:

I must charge you to point out once more to Mr. Shubert, that I cannot possibly make these changes, not even with Mr. Piscator written consent, for that would be stultifying my own philosophy, my own knowledge of life and the deductions which I have been compelled to make⁶⁵. (WENTZ, 1961, pp. 373-374)

Com o objetivo de distinguir sua montagem daquela de Kearney de 1926, o grupo decidiu dar um novo nome à peça, suprimindo o título do romance de Dreiser e propondo o novo título *The Case of Clyde Griffiths*. Contudo, por proposta de Shubert, o artigo inicial “the” foi removido para que se atenuasse a ideia de individualização do caso, reforçando a ideia de que se tratava da análise de uma questão social, e não de um drama pessoal. (X, 1984, p. 62; SAAL, 2007, p. 50)

A adaptação de Piscator: uma tragédia social capitalista

A versão do texto de Piscator que nos chegou, a que foi efetivamente utilizada pelo *Group Theatre* em sua montagem, é radicalmente épica em sua concepção⁶⁶. A ação é cortada ao seu essencial de acordo com o propósito de evidenciar as causas econômicas e retirar do texto tudo o que pudesse remontar às questões mais acidentais e circunstanciais da vida de Clyde. Assim, as suas aventuras amorosas da juventude, bem como o episódio do acidente em Kansas que o leva a fugir, são descartados. A história de sua irmã, seus conflitos familiares⁶⁷,

65 “Eu devo lhe encarregar de ressaltar uma vez mais para o Sr. Shubert que eu não posso fazer essas mudanças, nem mesmo com o consentimento do Sr. Piscator por escrito, pois isso seria invalidar minha própria filosofia, meu próprio conhecimento da vida e as deduções que fui obrigado a fazer”.

66 O texto traduzido e analisado foi extraído do livro “The ‘Lost’ Group Theatre Plays: Vol III”. Contudo, há referências em Barber, Saal e Wentz de trechos que apresentam diferenças em relação ao utilizado aqui, tal como a cena em que Clyde é expulso pelos trabalhadores em greve, em que percebemos mais interferência do narrador no texto publicado. A fonte utilizada por estes autores foi o manuscrito não publicado.

67 No entanto, é importante notar que toda a parte do enredo que se refere à irmã de Clyde também apresenta aspectos sociais muito relevantes, particularmente no que se refere à forma como a sociedade estadunidense da época tratava das questões do casamento, da família e do destino das mulheres. Toda essa questão dialoga fortemente com o dilema enfrentado por Roberta quando esta engravida e se vê encurralada entre o aborto e o

tudo isso é deixado de lado para restringir o encadeamento de forma episódica e não-dramática, ressaltando os conflitos econômicos que permeiam a trajetória de Clyde desde sua origem pobre, em sua família missionária, até sua passagem para um cargo de chefia na fábrica de seu tio, seu namoro com Sondra Finchley, e, enfim, o assassinato de Roberta e o julgamento de Clyde. Para ressaltar esses aspectos, Piscator recorre a recursos dramatúrgicos característicos de seu teatro político, e absolutamente contrários às convenções do teatro típico da Broadway.

Sem dúvida, dentre todos esses recursos, o mais fundamental para conferir à peça seu caráter político é a introdução do personagem do narrador. Ele cumprirá o papel de comentar a ação, tal como em outros momentos Piscator fez por meio das projeções, imagens, entre outros recursos. Aqui, de forma narrativa e explícita, ele será responsável por indicar ao público que se trata de uma peça sobre uma questão econômica e social, e não sobre um drama individual, que está apresentado apenas para ilustrar estes princípios que conduzem a ação no palco. Sua fala inicial deixa isso absolutamente claro:

[...] we are concerned not so much with the naked reiteration of the novel or the simple dramatization of its incidents. This tragedy that you will see this evening is as international as the problem of Class-Contrast, Class-Distinction from which the story arises. We are here to solve a mathematical problem that shows that the fate of man today is as inexorable and absolute as was his fate in the old Greek tragedies. We might term it The Law Of Labor, or better yet, of Capital⁶⁸. (PISCATOR, 2013, p. 231)

É interessante notar como a estrutura proposta por Piscator se assemelha à da tragédia grega, e isso é efetivamente explicitado pelo Narrador, que, no entanto, coloca no lugar do “destino” que movia os clássicos gregos as leis da economia capitalista. O sentido da transformação histórica da tragédia foi discutido por Raymond Williams em “A tragédia moderna” (2011a). O livro de Williams nos fornece a possibilidade de entender diversos

casamento, ficando à mercê de Clyde tanto por sua condição masculina quanto pela gritante distinção de posição social que existe entre o amante/patrão e a amante/trabalhadora.

68 “[...] nós não estamos preocupados com a pura reiteração do romance ou a simples dramatização de seus incidentes. Essa tragédia que vocês verão essa noite é tão internacional quanto o problema do Contraste de Classes, a Distinção de Classes da qual se origina a história. Nós estamos aqui para resolver um problema matemático que mostra que o destino do homem hoje é tão inexorável e absoluto quanto era seu destino nas antigas tragédias gregas. Nós podemos chama-lo de A Lei do Trabalho, ou, ainda melhor, do Capital.” Em citações do texto feitas por outros autores encontramos partes de versões distintas desse trecho. Em Clurman há o trecho: “We have given a name to Fate. It is the Economic System” (Nós demos um nome ao Destino. É o Sistema Econômico”. (CLURMAN, 1945, p. 175). E em Wentz: “This is the crisis; Fate marches on relentlessly. Fate. You shudder at the word. It signifies a masked unknown. But we have torn the mask from his face [...] and have given him a name. We call him the Law of Economics, that inexorably and without compassion controls the destiny of mankind”. (Essa é a crise. O Destino segue sua marcha implacavelmente. Desitno. Vocês estremeçam diante dessa palavra. Ele significa um desconhecido mascarado. Mas nós arrancamos a máscara de seu rosto [...] e lhe demos um nome. Nós o chamamos de a Lei da Economia, que inexoravelmente e sem compaixão controla o destino da humanidade). (WENTZ, 1961, p.372).

elementos da tragédia e de sua evolução histórica, bem como de sua crítica e teoria, em uma chave materialista e dialética. Em *The case of Clyde Giffiths* os elementos de tragédia saltam aos olhos, o que torna a concepção de Williams de tragédia moderna um rico instrumento de análise para a peça.

Conforme apontado por ele, a concepção hegeliana de tragédia, de um conflito ético – que pressupõe um sujeito livre e capaz de escolha – é resolvida através da restauração de um equilíbrio da “substância e unidade éticas na e conjuntamente com a derrocada da individualidade – que perturba o seu repouso”. Dessa forma, há um sentido metafísico de justiça que é reconciliado pela ação trágica. Isso, contudo, diz respeito à tragédia antiga; na moderna, a questão é distinta, pois em geral o conflito e a reconciliação ocorrem no interior da personagem, e não há, portanto, o sentido metafísico de justiça colocado em primeiro plano. Williams aponta não somente a poderosa influência da concepção hegeliana de tragédia, mas também as formas como essa foi reinterpretada, entre outros, por Marx. Afirma ele que

Sob a influência de Marx [...] o caráter objetivo da história do espírito foi a um só tempo reafirmado e transformado. O conflito de forças éticas e a sua resolução por meio de um poder mais alto passaram a ser vistos em termos sociais e históricos. O desenvolvimento social foi considerado como necessariamente contraditório em caráter, e a tragédia ocorre naqueles pontos em que as forças conflitantes precisam, pela sua natureza interna, agir e levar o conflito a uma transformação. (WILLIAMS, 2011a, p. 57)

Assim, podemos ler o conflito colocado na peça de Piscator por meio dessa concepção de tragédia, em que surge no sujeito o embate entre forças sociais e históricas que o levam à ação. O crime perpetrado por Clyde Griffiths, como é explicitamente comentado em caráter épico pelo “coro” (narrador) da peça, é uma expressão das pressões sociais do capitalismo que o levam a ambicionar uma posição social elevada e, para isso, agir contra os princípios éticos colocados pela mesma sociedade que o influencia a matar em nome da ascensão social. Esse conflito de forças sociais leva ao trágico.

A estrutura cênica da peça será pensada de acordo com esse propósito político de explicitar a divisão entre as classes e a forma como Clyde se movimenta nesse cenário social rigidamente estabelecido na sociedade capitalista. Assim, o texto de Piscator indica a divisão do palco em três partes, sendo a direita a terra da Pobreza, a esquerda a terra da Riqueza e, no centro, a “terra de ninguém” (*No Man's Land*), “na qual os dois lados decidem seus destinos”.

O narrador introduz então as personagens fundamentais da peça, ressaltando sempre a sua situação econômica e os situando como parte de um grupo social. Assim, quando fala da

família de Clyde, é dessa forma que os caracteriza: “They never have any money; they live on the pennies of pious people and the sale of tracts. They scorn anything else. They live in a mysterious dream world that contrasts so strongly with reality that even this twelve-year-old boy feels it”⁶⁹. (PISCATOR, 2013, p. 231) Indiretamente, nos olhos do jovem Clyde, que vê no fervor religioso dos pais um “mundo misterioso” que “contrasta tão fortemente com a realidade”, se expressa algo da concepção marxista da ideologia, e da religião como parte desta, como mecanismos nos quais “os homens e suas relações aparecem de cabeça pra baixo como numa câmara escura”. (MARX; ENGELS, 2007, p. 94)

Ao mesmo tempo, é a realidade material da florescente sociedade de consumo estadunidense por toda parte ao redor de Clyde que já, desde o início, o seduz a buscar a ascensão social: “The luxurious motor-cars, the well-dressed pedestrians, the glittering shop Windows, all arouse in Clyde a realization of another, better and more beautiful, world, and the desire is born in him to flee his intolerable surroundings and become a part of this fascinating realm”⁷⁰. (PISCATOR, 2013, p. 231)

Vale ressaltar que não se trata apenas de uma realidade material, mas, acompanhando a irrefreável expansão da produção capitalista, surgiu a produção da subjetividade necessária a essa sociedade, baseada no imperativo do consumo. A fabricação disso contou com o surgimento da publicidade especializada, e a atuação de figuras como Edward Bernays, um sobrinho de segundo grau de Freud que se valeu da teoria psicanalítica fundada por seu tio – para grande revolta desse – com o intuito de pensar a “engenharia do consentimento” com o objetivo de “persuadir e suggestionar” para o consumo, o que ele considerava ser “a essência do processo democrático”. (BERNAYS, 1947) Clyde pode ser compreendido como um “típico jovem” estadunidense cujos sonhos e cujas ambições foram cuidadosamente apanhados na trama dessa nascente ideologia do consumo desenfreado.

Em uma justaposição antidramática, há um corte para que sejam apresentadas também as duas personagens que personificarão o conflito de classes que atravessa Clyde e a peça. O narrador irá mostrar Roberta Alden, e, intercalado ao diálogo da personagem, que apresentado isoladamente poderia lhe conferir uma dimensão estritamente individual e dramática, ele interpõe sua caracterização em números que a situam de forma muito concreta como parte do

69 “Eles nunca têm nenhum dinheiro; vivem dos centavos doados por pessoas piedosas e das vendas de panfletos. Desprezam qualquer outra coisa. Vivem em um misterioso mundo de sonhos que contrasta tão fortemente com a realidade que até esse menino de doze anos o sente.” A tradução deste trecho e de todas as citações da peça são de minha autoria e a tradução integral da peça consta no Anexo A.

70 “Os carros luxuosos, os pedestres bem-vestidos, as vitrines brilhantes, todos despertam em Clyde uma percepção de um outro mundo, melhor e mais bonito, e nasce nele o desejo de fugir de seu meio intolerável e se tornar uma parte desse reino fascinante.”

grupo econômico do qual se origina. Primeiro, como filha de camponeses pobres, e que a empurra à busca do emprego na cidade de Licurgo:

At the right you see the farm of Alden's. It is ten O'Clock in the morning. An old dilapidated house with four rooms, its total Worth about \$2400. The farm yields no more than about two hundred-weight of potatoes, a few vegetables, some oats and feed for a cow. Not enough to provide an inheritance for a son or a dowry for a marriageable daughter; barely sufficient to provide for the family of four⁷¹. (PISCATOR, 2013, p. 232)

E, em seguida, como trabalhadora:

Perhaps she will find a place in the collar factory of Samuel Griffiths, who employs all of twelve hundred women and girls, washing, sewing, stamping, standing before the machines of his factory. And so, in Lycurgus, there are 20,000, in the Unites States 3,000,000, and in the whole world 200 million, mothers and daughters torn from their families, to deliver themselves to an unknown fate, uncertain of how they will live from day to day, without hope, ever trying to secure sufficient enough to rest at some future time⁷². (PISCATOR, 2013, p. 232)

Por fim, se apresenta no palco, na parte destinada aos ricos, Sondra Finchley, com quem Clyde ambicionará estabelecer uma relação amorosa para garantir seu lugar na alta sociedade. Ela aparece despreocupada e o narrador, uma vez mais, apresentará a personagem destacando-a como membro de sua classe, mostrando em cifras de onde vem sua despreocupação com o futuro:

This young woman does not belong to the 200 millions. She has never experienced "Life-fear". Her one concern is to get through the day entertainingly and comfortably. She never thinks of where the money comes from for her clothes, her pleasures, her parties. Unlike Roberta, she has never known the terrible pressure of poverty. All that she does was excused from the beginning. What one would deem characterless in others is in her merely a passing whim or mood. She needs to fear nothing, since behind her stands her family, and that means \$1,250,000⁷³. (PISCATOR, 201, p. 233)

71 "À direita vocês veem a fazenda da família Alden. São dez da manhã. Uma velha casa em ruínas, com quatro quartos e um valor total de cerca de US\$ 2.400. A fazenda não produz mais do que aproximadamente noventa quilos de batatas, alguns vegetais, um pouco de aveia e alimento para uma vaca. Não é o suficiente para prover uma herança para um filho ou um dote para uma filha que vá se casar; mal chega para prover a família de quatro pessoas." O valor atualizado da casa, no ano de 2022, de acordo com o site <https://www.dollartimes.com/calculators/inflation.htm>, seria de US\$ 38.903 e de acordo com o site <https://www.in2013dollars.com/> seria de US\$ 42.006,61.

72 "Talvez ela encontre um emprego na fábrica de colarinhos de Samuel Griffiths, que emprega 1.200 mulheres e garotas, lavando, costurando, estampando, em pé diante das máquinas da sua fábrica. E assim estão, em Licurgo, 20 mil, nos Estados Unidos, 3.000.000, e no mundo 200 milhões de mães e filhas separadas de suas famílias, a se entregar a um destino desconhecido, incertas sobre como vão viver a cada dia, sem esperança, tentando sempre assegurar o suficiente para descansar em algum momento no futuro."

E, finalmente, o narrador anuncia que ao longo da noite será decidido o destino de duas dessas personagens, mas, novamente, ressalta que “their destiny is not only an individual, personal thing. It is a destiny that was from the beginning ordained by Class-Distinction.” E deixa claro o conflito central da peça ao afirmar que Clyde pertence a uma “propertyless class”, mas que será “driven by circumstances to attempt the leap from one class to another”⁷⁴.

Assim, de partida estão apresentadas ao público, sem meias-palavras, as considerações do autor sobre as questões econômicas envolvidas na peça. Ao longo de todo o texto de *Piscator*, o papel do narrador será o de ressaltar novamente esses fatores, e a desigualdade social marcante que é o definidor do “destino” de Clyde, como o de todos nessa sociedade. Ao apresentar a cidade de Licurgo, por exemplo, mais uma vez é por meio de números bastante concretos que o narrador delinea tal contraste:

Lycurgus! City of 500,000 souls in the northwestern part of New York. Famous for its industries woodenware, building material, wire fences, glassware, boots and shoes, shirts and collars. (...) Living conditions are far from poor. Almost every working family has a small piece of land. Salaries are fair, averaging twenty dollars a week. (...) And here, as in all industrial communities, class distinction is strongly drawn. The entire population is really controlled by ten families who own the factories. They constitute the social arbiters of Lycurgus. As against the twelve-hundred dollar income of the workers, their minimum annual income amounts to one hundred thousand dollars. You can imagine what this difference means. They have nothing in common with the ordinary mortals living here. Their lives constitute a fairy tale to be chronicled in the newspapers. Their clothes, their doings, their speech, their entire world is a far-off, inaccessible magic land. Even their names have a glamorous sound, especially when considered in connection with their worldly wealth Anthony, \$ 500,000; Nicholson, \$ 700,000; Taylor, \$500,000; Cranston, \$ 1,000,000; Harriet, \$600,000; Finchley, \$1,200,000; and this family you see sitting here, worth over one million, is the Griffiths family⁷⁵. (PISCATOR, 2013, p. 236)

73 “Essa jovem não pertence aos 200 milhões. Ela nunca teve a experiência de ‘ter medo da vida’. Sua única preocupação é passar seus dias de forma divertida e confortável. Ela nunca pensa de onde vem o dinheiro para suas roupas, seus prazeres, suas festas. Ao contrário de Roberta, ela nunca conheceu a terrível pressão da pobreza. Tudo o que ela faz está perdoado de antemão. O que seria considerado falta de caráter em outros, nela é um mero capricho ou humor passageiro. Ela não precisa temer nada, já que por trás dela está sua família, e isso significa \$1.250.000 dólares.” O valor atualizado da fortuna da família Finchley em 2022 seria de US\$ 21.878.443,11 segundo o site <https://www.in2013dollars.com/>

74 “Seu destino não é algo meramente individual, pessoal. É um destino estabelecido desde o início pela Distinção de Classe”; “classe sem propriedades”; “levado pelas circunstâncias a tentar saltar de uma classe para outra”.

75 “Licurgo! Cidade de 500.000 almas na parte noroeste de Nova Iorque. Famosa por suas indústrias de utensílios de madeira, material de construção, cercas de arame, artigos de vidro, botas e sapatos, camisas e colarinhos. [...] E aqui, como em todas as comunidades industriais, a distinção de classe é fortemente estabelecida. Toda a população é de fato controlada por dez famílias que são donas das fábricas. Eles são os árbitros sociais de Licurgo. Em comparação aos mil e duzentos dólares de renda dos trabalhadores, sua renda anual mínima equivale a cem mil dólares. Vocês podem imaginar o que essa diferença significa. Eles não têm nada em comum com os mortais ordinários vivendo aqui. Suas vidas constituem um conto de fadas a ser narrado nos jornais. Suas roupas, suas ações, suas falas, seu mundo inteiro é uma terra mágica, distante e

O narrador é a personagem crucial para delimitar as questões sociais e explicitar ao público precisamente as divisões de classes que são o motor do conflito decisivo da peça; contudo, não se restringe a ele a função de demonstrar quais são as questões econômicas em jogo. De forma totalmente distinta do que se passa no romance de Dreiser, e ainda muito mais do filme de Von Sternberg, as personagens trazem em seus diálogos um marcado discurso de classe, apresentando a ideologia do grupo social ao qual pertencem. Estão sempre saltando nas conversas casuais as questões sociais que permeiam o conflito entre proprietários e trabalhadores em Licurgo. O seguinte diálogo na casa dos Griffiths, que parte da consideração sobre o salário inicial que ofereceriam a Clyde ao empregá-lo na fábrica, é bastante ilustrativo nesse sentido:

BABS Well, I must say fifteen dollars isn't any to small for a learner. When that news get around, there won't be any experienced worker wanting to work for the same money.

GILBERT They're already dissatisfied. Only yesterday I was approached by a delegation with a request for higher wages. You can bet I gave them a piece of my mind. They want a cent anda a half more per hour.

BABS What nerve! There's an old saying that the more people earn, the less they work. And isn't it true, the more they earn, the fatter and lazier they get!

SAMUEL Well, Babs, that's the first knowledge of yourself you ever learned.

GILBERT One of them was fresh enough to say to my face that we lived only by the work they did. Can you imagine it? Naturally I immediately put him on the blacklist.

SAMUEL I think a little different from Gil. But then I began at the bottom myself. With ten thousand dollars and not a cent more I built one of the biggest collar factories in America. And I alone. Gil there has no idea of what that means. For then I did mosto f the work.

GILBERT Now, Dad, there were other things that played their part.

SAMUEL This is the land of opportunity. Anyone can make something of himself. But he must work hard. Nothing falls into your lap.

BABS Exactly my idea, Mr. Griffiths.

inacessível. Até mesmo seus nomes têm um som glamouroso quando considerados em ligação com sua riqueza mundana. Anthony, US\$ 500.000; Nicholson US\$ 700.000; Taylor, US\$ 500.000; Cranston, US\$ 1.000.000; Harriet, US\$ 600.000; Finchley, US\$ 1.200.000; e essa família que vocês veem sentada aqui, que vale mais de um milhão, é a família Griffiths” Os valores atualizados em 2022 correspondem respectivamente a US\$ 8.751.377,25 (Anthony), US\$ 12.251.928,14 (Nicholson), US\$ 12.251.928,14 (Taylor), US\$ 17.502.754,49 (Cranston), US\$ 10.501.652,69 (Harriet) e US\$ 21.003.305,39 (Finchley) de acordo com o site de cálculo da inflação <https://www.in2013dollars.com/>.

SAMUEL And a life of work and self-denial builds character and fits one to surmount any difficulty. No one can say that I deal unjustly with my employees. But I let no opportunity pass to let them see how difficult it is to come by any money.

GILBERT People always think that the boss does practically nothing. The truth of the matter is, we work harder than our ordinary employees.

BABS And then the responsibility we have! It's enormous!

SAMUEL The truth is, there are only a few who come to the top, even those who have something better to give. The others should be content to stay where they are. But I should be careful about saying that to you.

BABS It's unthinkable that everyone should rise in the world. Who, then, would do the work⁷⁶? (PISCATOR, 2013, pp. 240-241)

76 “**BABS** Bem, devo dizer que quinze dólares não é pouco para um aprendiz. Quando a notícia se espalhar não vai haver trabalhadores experientes querendo aceitar o mesmo salário.

GILBERT Eles já estão insatisfeitos. Ontem mesmo fui abordado por uma delegação com um pedido de aumentos. E você pode apostar que disse a eles o que penso. Eles queriam um centavo e meio a mais por hora.

BABS Que audácia! Há um velho ditado que diz que quanto mais as pessoas ganham, menos trabalham. E não é verdade? Quanto mais ganham, mais gordas e preguiçosas elas ficam!

SAMUEL Bem, Babs, esse é a primeira lição a seu respeito que você aprende.

GILBERT Um deles teve a coragem de dizer na minha cara que nós só vivemos do trabalho que eles fazem. Pode imaginar? É claro que eu coloquei ele na lista negra imediatamente.

SAMUEL Eu penso um pouco diferente de Gil. Mas também, eu mesmo comecei de baixo. Com dez mil dólares e nem um centavo a mais eu construí uma das maiores fábricas de colarinhos da América. E sozinho. E o Gil aqui não tem ideia do que isso significa. Porque eu fiz quase todo o trabalho.

GILBERT Bem, pai, outras coisas ajudaram.

SAMUEL Essa é a terra da oportunidade. Qualquer um pode se tornar alguém. Mas é preciso trabalhar duro. Nada cai do céu.

BABS Exatamente o que penso, Sr. Griffiths.

SAMUEL E uma vida de trabalho e autoprivação constrói o caráter e prepara para superar qualquer dificuldade. Ninguém pode dizer que trato meus empregados de forma injusta. Mas não deixo passar nenhuma oportunidade de mostrar a eles como é difícil ganhar algum dinheiro.

Aqui, Samuel aparece como a personificação acabada da ideologia do “*self made man*”, do mito americano de que a livre iniciativa, o trabalho duro e a concorrência podem tornar qualquer um que se dedique o suficiente em um grande capitalista. É exatamente a ideologia que move seu sobrinho e que serve como o elemento de coesão social fundamental na sociedade capitalista estadunidense: se dependessem apenas da coerção, seria impossível à classe capitalista manter submetida a imensa maioria da população, ou seja, os trabalhadores a quem exploram. A construção de uma hegemonia depende, em grande medida, da conquista subjetiva dos setores explorados. A crença hegemonicamente difundida de que com esforço e dedicação poderão “chegar ao topo”; ou mesmo de que seus patrões só enriqueceram e possuem uma posição social privilegiada porque “deram duro”, é fundamental para garantir uma disciplina e obediência em uma ordem social pautada na exploração. O objetivo da peça é justamente desnudar essas construções ideológicas, apresentando-as de forma didática nos diálogos entre os membros das classes dominantes, de forma a ser ridicularizada nos diálogos entre Clyde e seus companheiros de fábrica, e de maneira a contrastar com a realidade ao ser mostrado como age a classe dominante para preservar seus interesses por meio da pura coerção quando necessário.

A trajetória de Clyde sintetiza esses dois aspectos – por um lado, a cooptação de suas aspirações e sonhos encarnados em sua ambição de se tornar um membro da classe dominante, e por outro a punição severa a seus crimes, tratando-os na esfera individual e expiando a responsabilidade social por eles – expressando assim a fórmula do revolucionário italiano Antonio Gramsci sobre “o Estado (em seu significado integral): ditadura + hegemonia”. (GRAMSCI, caderno do cárcere 6, § 155, 1931 apud DAL MASO, 2016, p. 64) Contudo, todo o tempo vemos como esses dois aspectos da dominação se combinam, como alerta Juan Dal Maso:

Precisamente por seu caráter “de conjunto”, consideramos que, do conceito de Estado integral (“ditadura + hegemonia”) não se deve deduzir

GILBERT As pessoas sempre acreditam que o chefe não faz praticamente nada. A verdade é que nós trabalhamos mais que o empregado comum.

BABS E a responsabilidade que temos! É enorme!

SAMUEL A verdade é que só alguns chegam ao topo, mesmo entre os que têm algo a mais para dar. Os outros devem se contentar em ficar onde estão. Mas eu deveria ter cuidado ao dizer isso a vocês.

BABS É impensável que todos possam ascender no mundo. Quem, então, faria o trabalho?”

arbitrariamente a ideia de “mais consenso do que repressão”. Sem dúvida o consenso desempenha um papel central em legitimar a dominação, mas se ele é abstraído de uma relação de interpenetração entre os dois termos, as “soluções” teóricas acabam sendo unilaterais. (DAL MASO, 2016, p. 64-65, tradução minha)

No próprio discurso de Samuel Griffiths, Piscator procura mostrar o quão falsa é a sua premissa; ao dizer que começou “de baixo”, Samuel Griffiths afirma que montou sua fábrica com dez mil dólares⁷⁷, uma quantia que um trabalhador comum jamais sonharia ter nas mãos. Vemos como o texto procura mostrar por meio de fatos objetivos – tal como essa quantia de dinheiro com a qual Griffiths começou “por baixo” – como a ideologia reproduzida em seu discurso está em contradição com a realidade material. Por outro lado, por se encontrarem em uma conversa “entre os seus”, eles podem dizer abertamente certas coisas sobre seus temores quanto às ideias dos trabalhadores.

Quando um deles expõe a Gilbert Griffiths, por exemplo, francamente e de modo simples o fundamento da sociedade capitalista (“Nós só vivemos do trabalho que eles fazem”), a resposta do patrão não se fundamenta em nenhum argumento, mas sim no seu poder econômico capaz de colocá-lo na “lista negra” e bani-lo das fábricas de Licurgo, mostrando aí o aspecto de “ditadura” do “Estado integral” que se expressa também na dominação direta que os patrões exercem em suas fábricas, sem que seja necessária a mediação repressiva do Estado *strictu sensu*. Já Babs acaba colocando de modo transparente o pensamento de sua classe ao dizer que seria impossível que todos ascendessem, pois alguém precisa fazer o trabalho. Esse diálogo expõe de maneira absolutamente franca e sem meias palavras a ideologia do “*american way of life*”, com uma exaltação do “trabalho duro” como a via para o sucesso pessoal. Nada além do esforço o levará à riqueza.

Piscator não procura aqui “dourar a pílula” nem fazer rodeios: as personagens são personificações de uma ideologia nua e crua, aquela que guia não apenas a sociedade estadunidense da época, mas fundamentalmente a que ainda permeia todo o mundo colonizado culturalmente por tais concepções – incluindo o nosso Brasil contemporâneo. Não há individualidade profunda nem meandros psicológicos ou contradições – questões que veremos que serão usadas para atacar o suposto “esquematismo” da peça – mas isso se dá justamente porque para Piscator tais elementos seriam um diversionismo em relação ao que quer demonstrar ao seu público, que é justamente tal ideologia nua e crua. E se a alguém possa parecer caricato ou exagerado, basta que se ouça, por exemplo, um discurso qualquer do

77 O equivalente a US\$ 175.027,54 em 2022 de acordo com o site <https://www.in2013dollars.com/>

ex-presidente dos EUA, Donald Trump para que se veja reproduzido *ipsis literis* os valores de Samuel Griffiths em sua forma mais escancarada.

Mas o recurso fundamental procurado por Piscator é a exposição de fatos que possam demonstrar claramente ao espectador da peça a injustiça da sociedade que se fundamenta moralmente em tal discurso do mérito. Por isso, logo após a cena do diálogo entre Samuel, Gilbert e Babs há uma longa passagem em que o narrador expõe não um discurso moral, como vimos, entre os proprietários, mas os fatos brutos da fábrica, como os 60.000 metros quadrados que ela ocupa; as regras brutais impostas aos empregados, como a proibição de fumar durante o expediente, a punição com demissão para quem se atrasar mais de dez minutos ou conversar com colegas de outros departamentos ou com supervisores. Essas regras, por sua vez, são explicadas em seu fundamento, que afirma que “podem parecer duras”, mas que “a produção só pode ser ampliada pela disciplina extrema” (PISCATOR, 2013, p. 242) – explicitando mais uma vez o aspecto de “ditadura” da dominação de classe. Assim o autor demonstra que é a lei da produção e do lucro que rege as relações; a dureza das regras não são ditadas por capricho dos Griffiths, mas pela implacável lei da propriedade privada e do lucro.

O aspecto disciplinar que é utilizado pelo capitalismo para maximizar o emprego racional do trabalho e explorar de maneira mais eficaz é dissecado por Michel Foucault a partir de seu conceito de “poder disciplinar”, um poder impessoal que se exerce de forma permanente, controlando detalhadamente os indivíduos por meio de uma vigilância – seja real ou presumida – que ocorre de forma constante. Foucault (2006, p. 89) aponta como causa histórica fundamental para o avanço do poder disciplinar a necessidade de “acumulação de homens” que servisse ao “acúmulo de capital”. Essa “acumulação de homens” consistia “primeiramente, em maximizar a utilização possível dos indivíduos (...) justamente para não ter de utilizar todos (...) de modo que garanta uma margem de desemprego que permita um ajuste para baixo dos salários”, bem como tornar essa força de trabalho e os indivíduos “utilizáveis em sua própria multiplicidade”, distribuindo racionalmente seu trabalho. Na peça de Piscator, vemos explicitamente tal forma de poder disciplinar sendo exercida sobre os operários da fábrica Griffiths, e na fala do narrador a explicação para isto.

Ao colocar na boca do narrador tais explicações, Piscator promove uma certa “neutralidade” no discurso, já que esse não possui interesse em justificar ideologicamente a conduta de uma classe, mas sim em expor fatos. Tal recurso é importante para poder passar do plano individualizado da família Griffiths e seu círculo e extrapolar as conclusões ao sistema

capitalista como um todo, demonstrando que se tratam de leis inexoráveis do funcionamento deste – tal como as disseca e expõe minuciosamente Marx em *O capital*.

Ainda, nessa passagem, são oferecidas algumas cifras que tratam dos contrastes materiais entre as classes. Os salários todos, somados, atingem a quantia de US\$ 60.000 semanais, e o contraste entre o salário de um peão com longo tempo de casa – recebendo 40 dólares semanais – e o de um gerente-geral – que recebe US\$ 2.000 semanalmente – é contundente. Ainda mais gritante é a comparação dessas cifras com o resultado anual da empresa, que soma US\$ 50 milhões⁷⁸, mostrando a verdadeira parte do leão que vai para os proprietários. Nessas cifras, de forma absolutamente simples e direta, Piscator apresenta implicitamente ao leitor o resultado da mais-valia. E, numa fina ironia, retoma o discurso de Samuel Griffiths lembrando que ele louvava, no diálogo apresentado anteriormente, as “bençãos da autoprivação e da pobreza”. Não é necessário mais do que isso para que fique escancarada a hipocrisia de seu discurso e o conteúdo material que ele procura ocultar por trás de sua ideologia.

Por outro lado, nas conversas entre os trabalhadores Piscator apresenta o oposto, a visão consciente daqueles que sabem que estão sendo cotidianamente explorados e que deixam a vida e a saúde nas fábricas para que um punhado de parasitas se enriqueça. De forma muito didática, a peça apresenta um diálogo entre os operários que se desenvolve também em torno da mesma questão que a conversa na sala dos Griffiths: os quinze dólares que seriam oferecidos como salário inicial a Clyde. De fato, esse diálogo é o primeiro momento da peça em que se delineia diante de Clyde a questão de que ele deverá fazer uma escolha: ou está com a classe trabalhadora, seus colegas de trabalho; ou está com a classe proprietária, sua família. E, como havia previsto Babs, quando os trabalhadores experientes descobrem que Clyde ganhará um salário igual ao deles, o questionamento a seus próprios salários ganha novo ímpeto:

FUCHS Will you be paid a salary?

CLYDE I'm to get fifteen dollars a week.

HUSTER Fifteen dollars for a learner?

PLATFUSS But that's pretty good!

CLYDE But it seems to me frightfully small.

78 Os valores atualizados correspondem a: US\$ 1.050.165,27 (US\$ 60.000); US\$ 700,11 (US\$ 40); US\$ 35.005,51 (US\$ 2.000); US\$ 875.137.724,55 (US\$ 50.000.000).

HUSTER My dear young man, let me tell you something! I don't know who you are. You're supposed to be a relative of the boss. You won't have to stay down here for long. But let me tell you this fifteen dollars a week is my salary, and for that I have stood here thirteen years, day in and day out, winter and summer, here in this Turkish bath! For fifteen dollars a week, I've gotten rheumatism, swollen feet and consumption! I have to support a wife and three children on the fifteen dollars that old miser pays me! Can you imagine what I have left over? Not enough for a decent coffin! Perhaps your uncle might give me one of his bathtubs. And you say fifteen dollars is not much! It's no more than dirt to you!

FUCHS It doesn't leave enough to buy a new pair of trousers.

PLATFUSS The whole day a man's wet through his bones! And along with that, has to swallow this dust all day!

FUCHS We'll have to get more! When a greenhorn like that can get fifteen dollars a week! It's outrageous!

KIMMELMAN But children, children, remember he's the old man's nephew!

FUCHS Worse yet! Either he belongs with us and is paid like any other learner, or he doesn't belong with us and should go back where he came from! We won't stand for it!

KIMMELMAN Be Careful! Whiggam!

FUCHS This is not the last of this affair⁷⁹! (PISCATOR, 2013, pp. 246-247)

79 "FUCHS Você vai receber um salário?"

CLYDE Eu vou receber quinze dólares por semana.

HUSTER Quinze dólares para um aprendiz?

PLATTFUSS Mas isso é muito bom!

CLYDE Mas me parece assustadoramente pouco.

HUSTER Meu caro jovem, deixe-me lhe dizer algo! Eu não sei quem você é. Você supostamente é um parente do patrão. Você não vai ter que ficar aqui embaixo por muito tempo. Mas me deixe lhe dizer isso: quinze dólares por semana é o meu salário, e por ele eu fiquei aqui por treze anos, dia após dia, inverno e verão, nessa sauna! Por quinze dólares semanais eu contraí reumatismo, pés inchados e tuberculose! Eu tenho que sustentar uma esposa e três filhos com os quinze dólares que aquele velho avarento me paga! Você pode imaginar o que me sobra? Nem o suficiente para um caixão decente! Talvez o seu tio possa me dar uma das suas banheiras. E você diz que quinze dólares não é muito! Não é mais do que lixo para você!

FUCHS Não sobra o suficiente para comprar um par de calças.

PLATTFUSS Um homem aqui passa o dia todo encharcado até os ossos! E ainda por cima, tem que engolir essa poeira o dia inteiro!

FUCHS Nós temos que receber mais! Quando um novato como esse pode ganhar quinze dólares! É revoltante!

KIMMELMAN Mas crianças, crianças, lembrem-se que ele é sobrinho do velho!

FUCHS Pior ainda! Ou ele faz parte de nós e recebe como qualquer outro aprendiz, ou ele não faz e deveria voltar para o lugar de onde veio! Nós não vamos admitir isso!

E logo após o diálogo sobre o salário, Clyde é instruído em seu novo ofício pelo operário Kimmelman. Sua função é transportar pesados fardos de matéria-prima o dia inteiro. Constatando que é “um trabalho pesado”, interroga quantos tem de levar por dia. “Um bom trabalhador leva cerca de noventa”, lhe diz o supervisor Whiggam. “Eu nunca vou ser capaz de fazer isso!”, lamenta-se Clyde, e Kimmelman responde: “Nós temos que trabalhar!”. Piscator aqui expõe ao leitor e ao público da peça o que é capaz de fazer com que os operários suportem cargas laborais desumanas, que muitas vezes parecem efetivamente irrealizáveis: a crua necessidade. O trabalho penoso, que gera doenças, envelhecimento precoce, que consome as vidas dos operários em longas jornadas das quais não têm como escapar, aparecem como um martírio impossível a Clyde.

E o que cria tais condições desumanas? Piscator utiliza recursos cênicos épicos para explicitar isso ao público: em seu palco coloca lado a lado os dois mundos complementares das distintas classes sociais; à direita a cena da fábrica e, à esquerda, Sondra Finchley jogando tênis. Complementando a imagem, o Narrador diz ao protagonista e apresenta ao público como se dá a “opção” pelo trabalho nessa sociedade:

And now, Clyde, forget your dreams, forget the luxurious motorcars, the grand hotel lobbies and the beautiful women! You can learn to like your work; you can hate others when you have to work for them; or you can flee from work if you belong to the small minority. Those in the fortunate state in which the Griffiths find themselves always have others to work for them.⁸⁰

Ao colocar no centro da trama o conflito econômico e a luta de classes, Piscator introduz na peça uma cena decisiva que não existe no romance de Dreiser, e que se torna o ponto de virada no destino de Clyde, pois simboliza a traição de sua classe e a adesão à classe proprietária. Como diz Saal (2007, p. 51),

[...] Clyde is guilty of killing Roberta only in a second instance, his actual crime consisting in the renunciation of his class. Seen from this angle, the turning point of the play is then no longer the accident on the lake (as in Dreiser's novel) but the strike in the factory. As the speaker insists, in betraying the strike, Clyde also gave up the one form of social agency available to him: collective action⁸¹.

KIMMELMAN Cuidado, é o Whiggam!”

80 “E agora, Clyde, esqueça seus sonhos, esqueça os carros luxuosos, os grandes salões de hotel e as lindas mulheres! Você pode aprender a apreciar o seu trabalho; você pode odiar os outros quando você tem que trabalhar para eles; ou você pode fugir do trabalho se pertencer à ínfima minoria. Aqueles na condição de fortuna em que os Griffiths se encontram sempre podem fazer os demais trabalharem para eles.”

81 “[...] Clyde é culpado por matar Roberta apenas em uma segunda instância, e seu verdadeiro crime consiste na renúncia de sua classe. Por esse ângulo, o ponto de virada da peça não é mais o acidente no lago (como no romance de Dreiser) mas a greve na fábrica. Como insiste o narrador, ao trair a greve Clyde também desistiu da única forma de ação social disponível para ele: a ação coletiva”.

Logo antes da discussão sobre a greve, a peça tem seu momento em que mais explicitamente se contrapõem a vida da burguesia e a do proletariado. Para isso, o recurso épico da divisão do palco é fundamental, com a fábrica à direita e, à esquerda, Sondra Finchley jogando tênis. Certamente antecipando protestos e objeções do público e/ou crítica que o autor já imaginava frente a uma cena que não hesita em colocar no centro do enredo esse contraste pungente, Piscator já coloca na boca do narrador a resposta a isso:

Do not complain that you have come to a theatre and not to a sociologic meeting, for then you won't want to know any more of the purposes, the motives here. No one among you can deny that on any summer morning, at eleven o'clock, there is at the same time work being done a tennis being played. Isn't that true? You won't dispute that. And that being true, isn't it true that one can only play tennis because the other works⁸²? (PISCATOR, 2013, p. 247)

Assim, mais uma vez o narrador expõe ao público – e não hesita em fazê-lo de forma provocativa – as contradições elementares da sociedade de classes que vêm à tona na história de Clyde. Quando Clyde se lamenta pela sua sorte, dizendo que estava melhor trabalhando no hotel como carregador, entram em cena os comentários irônicos do narrador, afirmando que essas “pessoas ilustres” cujos colarinhos foram asperamente esfregados por Clyde em seu trabalho, estão “piedosamente comovidos”. Um coro composto por todos os trabalhadores então se contrapõe a esse discurso irônico, afirmando que “Se eles têm tanta piedade, deveriam ajudar a aliviar nosso fardo!”, e recebendo uma nova resposta irônica do narrador, que lhes diz “como eles poderiam fazer isso? Eles teriam que abrir mão de suas fábricas, talvez até trabalhar por si próprios!”. Ou seja, Piscator mais uma vez ressalta que é o trabalho extenuante dos operários das fábricas que sustenta os luxos dos Griffiths e das demais famílias ricas de Licurgo.

Toda essa apresentação minuciosamente arquitetada por Piscator, não apenas do abismo que separa a classe trabalhadora da burguesia, mas também do fato de que é o trabalho daquela que permite uma vida de benesses a essa, é a preparação do cenário para uma cena definitiva da peça: a decisão sobre a greve. Como aponta Saal (2007), a transformação que Piscator opera sobre a base fornecida pelo romance de Dreiser faz com que o eixo da peça se desloque para esse momento, no qual Clyde toma a decisão que irá pautar seu destino dali em diante. A questão que ele deve responder nessa cena é a que ele coloca para o narrador antes

82 “Não reclamem dizendo que vocês vieram a um teatro e não a um encontro sociológico, e que portanto não querem saber mais nada dos propósitos e motivos aqui. Nenhum entre vocês pode negar que em uma manhã qualquer de verão, às onze horas, há ao mesmo tempo trabalho sendo feito e tênis sendo jogado. Não é verdade? Vocês não contestarão isso. E, sendo isso verdade, não é verdade que um pode jogar tênis porque o outro trabalha?”

do desenlace no diálogo com seus colegas operários ao perguntar: “Aonde eu pertencço? É isso que quero saber: aonde eu pertencço?”

Todo o final da segunda cena trata do dilema de Clyde, que se verá forçado a fazer uma escolha decisiva: a qual classe pertence? Objetivamente, ele é um operário, a despeito de seu sobrenome em comum com o proprietário. Como diz Huster: “they only respect a man when he has money. A poor fish remains a poor fish for them, even though he is their blood brother. We are nothing to them but working creatures⁸³” (PISCATOR, 2013, p. 249)

O salário de Clyde e seus companheiros é miserável, e é da exploração de sua força de trabalho que vem o lucro imenso que sustenta os luxos da família Griffiths. Huster também aponta a Clyde esses luxos: “The old man, now, lives in a mansion that cost eighty thousand dollars; he has three motorcars; and in the summer sends his family to Greenwood... and how do we live?⁸⁴” (PISCATOR, 2013, p. 249)

Clyde se mostra descontente com a situação, mas, confuso e vacilante, responde com as frases prontas da ideologia de seus familiares proprietários: “He has always been successful. He’s been cleverer than others⁸⁵”. (PISCATOR, 2013, p. 250) O discurso meritocrático é demolido em poucas palavras de Huster: “So? Clever, is he? Yes, naturally, he’s clever to get others to work for him. But here’s where it comes from (*pointing to his hands*), from our slaving hands! If we were to walk out, there would be no money for him from his factory. Don’t you see that? That without us, he’s lost⁸⁶”. (PISCATOR, 2013, p. 250)

Conforme o que diz o operário, o que o conflito entre Samuel Griffiths e os trabalhadores no restante da cena aponta é que somente por meio da união da classe em greve será possível fazer frente ao poder do proprietário. Clyde se ressentia, mas hesita e, por fim, não vota a favor da greve. É o narrador quem, novamente, explica ao público:

SPEAKER Traitor Griffiths? Poor Clyde! He doesn’t know what to do! His hearth is filled with other things than class struggles and social problems. His hearth is filled with dreams and desires, nourished by his glimpses of this magic realm of wealth. No, he does not belong to this crowd of workers, he does not fit in, and would never willingly seek to join with them. And when we saw him inflamed by a sense of injustice and moved to stand with the workers, it was like the vengeful desire of a deserted sweetheart and not the conscious step of a revolutionary. Such a decision comes not easily.

83 “eles só respeitam um homem quando ele tem dinheiro. Um pobre coitado continua sendo um pobre coitado para eles, mesmo que seja seu irmão de sangue. Nós não somos nada para eles, só criaturas que trabalham”.

84 “O velho vive, agora, numa mansão que custa oitenta mil dólares; ele tem três carros, e no verão manda sua família para Greenwood... e nós, como vivemos?”

85 “Ele foi sempre bem-sucedido. Ele foi mais esperto que os demais”.

86 “É mesmo? Ele é esperto? Sim, com certeza, ele é esperto de fazer os outros trabalharem para ele. Mas é daqui que vem tudo (*apontando para suas mãos*), das nossas mãos escravizadas! Se nós fossemos embora, não teria mais dinheiro de sua fábrica para ele. Você não percebe isso? Que sem nós, ele está perdido”

Courage, force, renunciation and endurance are necessary in order to gain admittance to the great army of workers. And Clyde is not corageous, strong, resigned, but lonely and weak. His hearth pulls him here and there, and that is not a sin we can pass judgement on⁸⁷. (PISCATOR, 2013, p. 252)

O “destino” de Clyde, atrelado à sua situação econômica, é selado com a decisão de abandonar sua classe, o que ocorre nesse momento da peça. Suas decisões não são conscientes, mas as de um jovem absolutamente iludido pelas promessas da ideologia dominante, os desejos de riqueza e consumo instilados desde a tenra infância.

A decisão de se juntar ao “grande exército dos trabalhadores”, conforme explica o narrador, não é uma mera questão objetiva, de viver como um assalariado, mas requer “o passo consciente de um revolucionário”, condição subjetiva necessária para que os trabalhadores, atomizados e explorados jogados em um mundo de competição desenfreada, se armem da consciência explicitada por Huster de que, apesar da tirania e poder de Samuel Griffiths, “sem nós, ele está perdido”. Ou seja, trata-se de transformar em consciência política o que sintetizou Lênin ao dizer que “desunidos, os trabalhadores não são nada. Unidos, eles são tudo” (LENIN, 1913, p. 519) Clyde, ao não votar pela greve, demonstra que está muito longe dessa perspectiva.

Tendo o destino de Clyde sendo selado por sua decisão de cometer o seu grande crime, de traição de sua classe, a peça passará para a construção do crime “secundário” de Clyde – aquele que nas interpretações melodramáticas do enredo aparece como o centro da trama, mas que na versão sociológica de Piscator será uma mera consequência da traição de classe de Clyde e de sua busca por uma saída individual para a situação de miséria e exploração – o assassinato de Roberta Alden.

Na medida em que é um conflito amoroso que surge no romance de Dreiser como o estopim para a tragédia de seu protagonista, Piscator irá também explorar esse flanco, mas não por meio da mera condenação do protagonista e de uma discussão sobre os desejos sexuais individuais de Clyde, e sim expondo a hipócrita moral sexual de sua sociedade, e fazendo do palco também o cenário do julgamento de tal conjunto de valores. Dessa forma, a crítica ao capitalismo em Piscator foca não apenas a exploração econômica imposta pela

87 “Griffiths traidor? Pobre Clyde! Ele não sabe o que fazer! Seu coração está cheio de coisas além da luta de classes e os problemas sociais. Seu coração está cheio de sonhos e desejos, nutridos pelos relances desse reino mágico da riqueza. Não, ele não pertence a essa multidão de trabalhadores, ele não se encaixa, e nunca procuraria se juntar a eles por vontade própria. E quando o vimos inflamado por um sentido de injustiça e compelido a se juntar aos trabalhadores, foi como o desejo vingativo de um amor abandonado e não o passo consciente de um revolucionário. Tal decisão não vem facilmente. Coragem, força, renúncia e perseverança são necessários para ser admitido no grande exército dos trabalhadores. E Clyde não é corajoso, forte, abnegado, mas solitário e fraco. Seu coração o leva daqui para lá, e esse não é um pecado que possamos julgar”.

burguesia, mas abrange a opressão sexual e de gênero, expediente do qual a classe dominante se vale para perpetuar e aprofundar sua hegemonia espiritual e seus ganhos materiais (basta lembrarmos que o departamento pelo qual Clyde é responsável – um trabalho têxtil – tem apenas trabalhadoras mulheres, uma divisão comum de gêneros que ocorre na indústria, nos quais os trabalhos femininos possuem tipicamente uma remuneração inferior).

Em uma primeira fala sobre o caso amoroso de Clyde e Roberta, o foco do narrador é a forma como a questão econômica interfere no desenlace amoroso dos casais, tomando-os como um exemplo de que a falta de dinheiro impede uma relação tranquila e sem maiores percalços:

How simple would be the love of these two if they could now go to their little home on a lake, with nothing but happiness in their hearts! But that means money. How beautiful it would be if they could go off in a motorcar, far from reality, through the woods and plains, along country lanes, past snow-capped mountains! But that needs money⁸⁸. (PISCATOR, 2013, p. 261)

Nesse momento, está novamente sublinhado o aspecto fundamental da peça, que é a forma como a questão econômica permeia todas as relações sociais. Mas em outra fala um pouco mais a frente o narrador foca no aspecto da hipocrisia da moral cristã, familiar monogâmica e burguesa, denunciando não apenas a questão econômica que subjaz, mas a própria falência dos valores sociais (com ênfase aqui para o puritanismo tão predominante nos EUA, e para o papel desempenhado pela igreja nessa “cruzada moral”):

For two thousand years writers all over the world have vied with each other in writing about Love. Whole volumes are filled with nothing else. It has been sung and written about in all languages. It is the main theme of every art and the high C of all religion. But when it actually makes its appearance, society is always on hand ready to stone it to death. And the leader is the Church. Do you know anything of the morals of this town? It is no more moral than a big city; it is only more deceitful. That people can love each other without benefit of clergy and the children are born in the course of natural events and not as the result of certain legal formalities, that marriage vows are broken – all this is officially not recognized. Erotic desires are illegal here. For that reason, the young men of the city have not a few intrigues. You have only to investigate. Also the girls are often sent to the country for a period of four weeks. The worthy husbands of the community often find it necessary to attend business conferences, with seldom any business results there from. The doctors' offices are filled with wives

88 “Quão simples seria o amor desses dois se eles pudessem agora ir para sua casinha em um lago, com nada além de felicidade em seus corações! Mas para isso é preciso dinheiro. Que lindo seria se eles pudessem partir em um carro, para longe da realidade, através dos bosques e planícies, pelas estradas no interior, passando pelas montanhas cobertas de neve! Mas para isso é preciso dinheiro.”

anxious to free themselves of the results of their folies. There you have Lycurgus⁸⁹! (PISCATOR, 2013, pp. 262-263)

Vemos, portanto, que longe de incorrer em qualquer simplificação esquemática de que tenha sido acusado, o texto de Piscator não reduz sua crítica pungente ao fator econômico *strictu sensu*. Seu ataque à moralidade burguesa é agudo e certo, e faz parte do diagnóstico das causas que conduzem à tragédia social da qual Clyde é protagonista. Nesse aspecto também o autor se filia à tradição marxista, que já no *Manifesto Comunista* encontra em seus jovens autores a disposição para expor essa moralidade hipócrita ao tratar da questão da família. Aliás, o texto de Piscator é uma eficaz ilustração de questões apresentadas por Marx e Engels em 1848, como essas:

Sobre que fundamento repousa a família atual, a família burguesa? Sobre o capital, sobre o ganho individual. A família, na sua plenitude, só existe para a burguesia, mas encontra seu complemento na ausência forçada da família entre os proletários e na prostituição pública. [...]

“Vós, comunistas, quereis introduzir a comunidade das mulheres!”, grita-nos toda a burguesia em coro.

Para o burguês, a mulher nada mais é do que um instrumento de produção. Ouvindo dizer que os instrumentos de produção serão explorados em comum, conclui naturalmente que o destino de propriedade coletiva caberá igualmente às mulheres. Não imagina que se trata precisamente de arrancar a mulher de seu papel de simples instrumento de produção.

De resto, nada é mais ridículo que a virtuosa indignação que os nossos burgueses, em relação à pretensa comunidade oficial das mulheres que adotariam os comunistas. Os comunistas não precisam introduzir a comunidade oficial das mulheres. Ela quase sempre existiu.

Nossos burgueses, não contentes em ter à sua disposição as mulheres e as filhas dos proletários, sem falar da prostituição oficial, têm singular prazer em seduzir as esposas uns dos outros.

O casamento burguês é, na realidade, a comunidade das mulheres casadas. No máximo, poderiam acusar os comunistas de querer substituir uma comunidade de mulheres, hipócrita e dissimulada, por outra que seria franca e oficial. De resto, é evidente que com a abolição das atuais relações de

89 “Por dois mil anos escritores de todo o mundo disputaram entre si escrevendo sobre o Amor. Volumes inteiros preenchidos apenas com isso. Ele foi cantado e escrito em todas as línguas. É o principal tema de toda a arte e o tom maior de toda a religião. Mas quando ele aparece de fato, a sociedade está sempre preparada para apedrejá-lo à morte. E à frente disso está a Igreja. Vocês sabem algo sobre a moral dessa cidade? Não é mais elevada do que a de uma cidade grande, apenas mais falsa. Que as pessoas podem se amar sem o lucro do clero e que as crianças nascem de eventos naturais, e não como o resultado de certas legalidades formais, que votos matrimoniais são quebrados – nada disso é reconhecido oficialmente. Desejos eróticos são ilegais aqui. Por essa razão, os jovens da cidade têm muitas intrigas. Só é preciso investigar. Também as garotas são enviadas com frequência para longos retiros de quatro semanas no interior. Os valorosos maridos da comunidade sempre têm a necessidade de comparecer a conferências de negócios, com raros resultados comerciais provindos daí. Os consultórios médicos estão cheios de esposas ansiosas para se livrar do resultado de suas tolices. Aí está Licurgo!”

produção desaparecerá também a comunidade de mulheres que deriva dessas relações, ou seja, a prostituição oficial e não-oficial. (MARX; ENGELS, 1998, p. 56)

Autores como Sigmund Freud e Wilhelm Reich também haviam desferido, no início do século, críticas que se aproximam das denúncias da hipocrisia da moral sexual burguesa que são feitas por meio do narrador. Freud, por exemplo, fez uma aguda crítica à moral sexual da sociedade burguesa, e também à forma como essa atribui dois pesos e duas medidas para a conduta sexual de homens e mulheres em 1908 – ainda que em sua obra posterior tenha abrandado consideravelmente o tom dessa denúncia:

É uma evidente injustiça da sociedade que o padrão cultural exija de todas as pessoas a mesma condução da vida sexual, que algumas, devido à sua organização [psíquica], conseguem sem maior esforço, mas que a outras impõe enormes sacrifícios psíquicos – uma injustiça que, a bem dizer, geralmente é compensada pela não observância dos preceitos morais. [...] A experiência nos diz que ele [o homem] frequentemente se serve de alguma liberdade sexual que lhe é concedida mesmo pela mais severa ordem sexual, embora de maneira tácita e relutante. A moral sexual “dupla”, vigente em nossa sociedade no tocante aos homens, é a melhor confissão de que a própria sociedade não acredita na viabilidade das normas que estabeleceu. (FREUD, 2015, p. 374, 378)

Certamente, a audácia e a precisão dos comentários sobre essa moral introduzidos por Piscator em sua peça também tiveram papel decisivo para trazer à tona a antipatia por sua visão do caso de Griffiths como um crime gestado pela sociedade capitalista. O ataque ao *American way of life* combina a demolição da ideologia do *self made man* à denúncia dos valores puritanos que constituem a base moral dessa mesma sociedade⁹⁰.

O autor mostra como Clyde joga com as armas desse jogo, chantageando Roberta para que essa tenha relações sexuais com ele. Isso também é feito de maneira muito clara, com Clyde demonstrando que a única “moeda de troca” que a garota trabalhadora possui para prendê-lo no relacionamento é seu próprio corpo e os favores sexuais que pode conceder a ele – já que é uma trabalhadora sem posses materiais diante de seu patrão. Por isso, ele ameaça abandoná-la caso essa não concorde em abrir mão de sua moralidade e se entregar ao ato sexual, dizendo que, como homem, pode recorrer à prostituição (como Freud já dizia em 1908): “All right, if you don’t want to. I can go somewhere else. I see that you don’t want to

90 No romance de Dreiser a questão dos desejos sexuais de Clyde é muito mais presente, sendo inclusive um componente mais marcante de seu desejo de ascensão social – a questão do dinheiro aparece frequentemente como um meio para poder atrair as mulheres, algo que é particularmente ressaltado em sua relação com Hortense (personagem ausente na adaptação de Piscator), que vê na relação com Clyde uma oportunidade para ganhar presentes, uma troca que é negociada de forma bastante explícita entre ambos. Piscator opta por subordinar a questão sexual, colocando em primeiro plano o aspecto econômico e do conflito de classe, retirando assim o impulso sexual como a motivação predominante em Clyde.

please me.⁹¹” (PISCATOR, 2013, p. 263) Assim, Piscator também torna claro no texto a forma como a opressão de gênero (que não se separa aqui da questão de classe, já que Clyde é não apenas homem, mas o patrão de Roberta) é parte constitutiva da sociedade capitalista, inclusive em suas relações amorosas, e combina-se à distinção de classe para impor às mulheres condições de desigualdade tanto no âmbito do trabalho como em seus relacionamentos. O poder de Clyde diante de Roberta é duplo: como patrão e como homem. É assim que ele consegue submeter a vontade de Roberta à sua e a persuadir a ter relações sexuais com ele – a única forma que ela tinha de manter a relação entre ambos.

A cena 12, em que Roberta visita o médico para solicitar um aborto, aprofunda a questão da combinação entre a opressão de gênero e a desigualdade de classe. O médico, recusando-se a fazer o aborto, diz que não pode ajudá-la, ao que ela responde “But you can help me! If I was a rich girl, one of the society girls here, with a rich father, you’d help me! Yes, you’d help me then! I know you would!”⁹² (PISCATOR, 2013, p. 290) Em seu diálogo com o narrador, Roberta demonstra compreender não apenas que o médico se recusa a fazer o procedimento porque ela não pertence à alta sociedade de Licurgo, mas também que a obrigação em manter a sua gravidez é um complemento à exploração de seu trabalho cotidiano, e que Clyde é a personificação desta condição a que está submetida, já que pode recusar se casar com ela devido a seus privilégios de classe – e como homem:

My life is worth as much as his. His social obligations! What kind of people are they? Why should I sacrifice my life because of them? It isn’t enough that they get rich from our labor, but I should sacrifice my whole future for them! No! No! I don’t intend to consider these people and step out just because he’s tired of me! He’ll have to marry me! And if he doesn’t do it willingly, I’ll have to find a way to make him do it!⁹³ (PISCATOR, 2013, p. 291)

Em um segundo e decisivo momento da decisão de Clyde em dar o “perigoso salto” de uma classe a outra, surge na peça a cena de seu encontro com Sondra. Piscator faz questão de apresentar a decisão de forma sóbria, fria e calculista: não se trata aqui de amor, mas de decidir entre um relacionamento com uma garota pobre, que não lhe propiciaria nenhuma possibilidade de ascensão, e outra cujas posses e nome lhe abririam definitivamente as portas

91 “Está bem, se você não quer. Eu posso ir a outro lugar. Estou vendo que você não quer me agradar”.

92 “Mas você pode me ajudar! Se eu fosse uma garota rica, uma das garotas da sociedade aqui, com um pai rico, você me ajudaria! Sim, então você me ajudaria! Eu sei que sim!”

93 “Minha vida vale tanto quanto a dele. Suas obrigações sociais! Que tipo de pessoas eles são? Por que eu deveria sacrificar minha vida por causa deles? Não basta que enriqueçam do nosso trabalho, e eu tenho que sacrificar todo meu futuro por eles! Não! Não! Eu não tenho intenção de considerar essas pessoas e sair de cena só porque ele está cansado de mim! Ele vai ter que casar comigo! E se ele não fizer por sua própria vontade, eu vou ter que encontrar um meio de obrigá-lo!”

de entrada da classe capitalista. O diálogo de Clyde com o narrador deixa isso nítido, sem tergiversações:

SPEAKER Roberta has been waiting for almost an hour. You promised her...

CLYDE But yes, so I did. I don't know what's the matter with me. I have no desires to see Roberta. Did you see her eyes when she looked at me? And how she laughed? I wonder whether I made any impression on her.

SPEAKER What of it? You do not seem to want to go to Roberta. I think you have fallen in love with Sondra Finchley.

CLYDE They say the Finchley factory is one of the largest in the State. And do you know their beautiful home on Wykeagy Avenue? Oh, if I had a car and clothes like Gilbert's, then I could have a girl like her.

SPEAKER Are you serious about that?

CLYDE Why not? Is it a sin to want to rise in the world⁹⁴? (PISCATOR, 2013, pp. 268-269)

Torna-se claro aqui que a “paixão” de Clyde não é por Sondra, mas por sua classe, pela possibilidade de ascensão; ou seja, diferentemente do romance, em que a conquista de mais dinheiro frequentemente aparece como um meio para obter os desejos sexuais, aqui é a conquista sexual que aparece como um meio para ascensão social e econômica.

Mais uma vez podemos nos lembrar de um trecho do *Manifesto Comunista* em que Marx e Engels afirmam como toda a moralidade, todo o sentimentalismo são, na sociedade burguesa, submetidos ao duro e incontornável interesse econômico. Paradoxalmente, não indicam isso como um feito exclusivamente negativo, mas como um “papel iminente revolucionário” frente à ideologia dos valores feudais:

94 “NARRADOR A Roberta está esperando há quase uma hora. Você prometeu a ela...”

CLYDE Pois é, eu prometi. Não sei qual o problema comigo. Eu não tenho vontade de ver a Roberta. Você viu os olhos dela [Sondra] quando ela olhou para mim? E como ela riu? Eu me pergunto se causei uma boa impressão.

NARRADOR O que tem isso? Você não parece querer ir até a Roberta. Eu acho que você se apaixonou por Sondra Finchley.

CLYDE Dizem que a fábrica dos Finchleys é uma das maiores do estado. E você já viu a linda casa deles na Avenida Wykeagy? Ah, se eu tivesse um carro e roupas como as do Gilbert, então eu poderia ter uma mulher como ela.

NARRADOR Você está falando sério?

CLYDE Por que não? É pecado querer subir na vida?”

Onde quer que tenha conquistado o poder, a burguesia destruiu as relações feudais, patriarcais e idílicas. Rasgou todos os complexos e variados laços que prendiam o homem feudal a seus “superiores naturais”, para só deixar subsistir, de homem para homem, o laço do frio interesse, as duras exigências do “pagamento à vista”. [...] A burguesia rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a meras relações monetárias. (MARX; ENGELS, 1998, p. 42)

Enquanto Clyde se vê enredado na sua missão pessoal de estabelecer uma relação amorosa com Sondra ao mesmo tempo em que procura se livrar de Roberta, a cena 9 trás novamente os trabalhadores da fábrica Griffiths ao centro da ação, mas dessa vez com Clyde em uma posição oposta: já não está usando um uniforme de operário em meio aos grevistas, mas sim um traje de gala dentro do carro da família Finchley, a caminho de sua casa. O automóvel é interceptado e Clyde é ameaçado, sendo confundido com seu primo Gilbert, o herdeiro da família Griffiths. É o narrador quem intervém na cena, explicando a confusão e garantindo que Clyde seja liberado pelos grevistas. E aí, novamente, Clyde é colocado numa posição de estar num limbo entre as classes sociais:

SPEAKER I tell you, men, you are making a mistake. He resembles his cousin, that's true, but he's nothing more than a poor devil of a relative whom they have stuck into one of their departments.

FIRST VOICE Yes, a poor relation would look like that!

SPEAKER He really doesn't earn more than twenty-five dollar a week. The Griffiths have given him a raw deal. Just as they have treated you.

SECOND VOICE Well, then he belongs with us!

SPEAKER But that's it gentlemen, he doesn't know where he belongs. He's all dressed up. Let him go, and don't worry about his fate. You'll see for yourselves where his place will be in the end⁹⁵. (PISCATOR, 2013, pp. 278-279)

Nesse momento, Clyde já não trabalha no porão da fábrica carregando fardos, mas é o chefe de um departamento, ocupando um cargo de gerência e recebendo um salário maior. No

⁹⁵ **NARRADOR** Eu lhes digo, homens, estão cometendo um erro. Ele lembra o primo, isto é verdade, mas ele não é nada mais do que um pobre diabo, um parente que eles enfiaram em um dos seus departamentos.

PRIMEIRA VOZ Sim, um parente pobre teria essa aparência!

NARRADOR Ele realmente não ganha mais do que vinte e cinco dólares por semana. Os Griffiths fizeram com ele um acordo injusto. Da mesma forma que tratam vocês.

SEGUNDA VOZ Bem, então ele pertence a nós!

NARRADOR Mas é isso cavalheiros, ele não sabe aonde pertence. Ele está todo bem-vestido. Deixem ele ir, e não se preocupem com o seu destino. Vocês verão por si mesmos qual será o seu lugar enfim.

entanto, ainda é um trabalhador assalariado, como ressalta o narrador. Mas o mais decisivo, do ponto de vista ideológico, é que Clyde estabeleceu relações com a família Finchley, e não mais se vê como um trabalhador em nenhuma medida. Ele está já embriagado pelos vislumbres da vida burguesa que consegue experimentar nos eventos com Sondra. Por isso, buscando impressionar sua família, Clyde inventa uma história, dizendo que “nocauteou” alguns trabalhadores e reproduzindo um discurso que em nada se diferencia do que vimos na cena 1 na casa dos Griffiths, sendo reconhecido por aqueles a quem deseja se assemelhar:

CLYDE I told them they had no one but themselves to blame for being out of work. Whoever wants to work will not be interfered with, but there are certain rules which no one can expect to disobey. They must see that for themselves. They are ruining the prosperity of the country with their excessive demands, and soon nobody will be able to get any more.

MR. FINCHLEY Bravo, Mr. Griffiths! Those are the sentiments of a real American! A real Griffiths!

SONDRA Wonderful! You showed yourself to be a man⁹⁶! (PISCATOR, 2013, p. 280)

A fala de Clyde nesse momento consoma seu crime: ele traiu definitivamente a sua classe.

Enfim, é na cena do julgamento de Clyde que, quando tanto as pessoas à direita do palco quanto aquelas à esquerda pedem pela punição do assassino, mais uma vez o narrador volta a questionar quais seriam as determinações concretas que levaram ao assassinato de Roberta. Ele coloca diante do público a indagação sobre a origem e a função das leis na sociedade: “What is your law? From what is it derived? Who wrote it? Was it written by workers, farmers, the proletariat? Or learned men? Os capitalists? For whose benefit is the law? Is it for the benefit ou those who have nothing, or for those who have everything?⁹⁷” (PISCATOR, 2013, p. 306) E, finalmente, afirma que o crime de Clyde é o de trair sua classe,

96 **CLYDE** Eu lhes disse que não tinham ninguém a não ser eles mesmos a culpar por não terem trabalho. Quem quiser trabalho não será impedido de ter, mas existem certas regras que ninguém pode esperar que sejam desobedecidas. Eles devem ver isto por si mesmos. Estão arruinando a prosperidade do país com suas exigências excessivas, e logo ninguém vai conseguir mais nada.

SR. FINCHLEY Bravo, Sr. Griffiths! Esses são os sentimentos de um verdadeiro americano! Um verdadeiro Griffiths!

SONDRA Maravilhoso! Você mostrou que é um homem!

97 “O que é a sua lei? De quê ela é derivada? Quem a escreveu? Ela foi escrita por trabalhadores, agricultores, o proletariado? Ou homens instruídos? Ou capitalistas? Para benefício de quem é a lei? É para o benefício dos que não têm nada, ou para dos que têm tudo?”

e que é por ter se deixado seduzir pela perspectiva do enriquecimento que ele colocou qualquer tipo de obstáculo moral que o separasse de sua ascensão como algo a ser ignorado.

Wherein lies his guilt? His crime is greater than the crime for which he stands before you. He is here for the murder of Roberta Alden. But what does that mean? That he was so bewitched, so enslaved by his vision of the world of riches he saw about him that he became so morally corrupted that he shrank from nothing, not even murder, in his determination to become a part of it⁹⁸! (PISCATOR, 2013, p. 306)

Enquanto Clyde permanece no meio do palco, à sua esquerda e à direita as classes trocam acusações. Os ricos dizem que a riqueza é seu “destino”, afirmando que o fardo dela é a responsabilidade por milhões de pessoas, e que trabalham mais do que qualquer trabalhador comum (uma reiteração dos argumentos já apresentados antes na conversa entre os Griffiths). Por outro lado, os trabalhadores à esquerda denunciam os crimes dos capitalistas. Uma mulher grávida diz ter sido demitida aos seis meses de gestação, enquanto seu marido contraiu tuberculose na fábrica de Griffiths.

O narrador, então, argumenta como as aspirações de Clyde a uma vida confortável são as aspirações de qualquer pessoa, e é a própria lógica da sociedade capitalista que afirma que os mais “espertos” serão merecedores da ascensão econômica. Ao argumento de Gilbert, de que Clyde procurava ascender apenas pelo seu nome, e não se tornar rico por meio do trabalho, o narrador responde que ele mesmo, Gilbert, não era rico senão pela herança que recebia. Uma trabalhadora afirma que a diferença entre as aspirações de Clyde e as dos trabalhadores é que ele procurava resolver seu problema individualmente, que ele os havia abandonado para se tornar mais um parasita, e o narrador reforça essa ideia uma vez mais, dizendo “His crime against Roberta was a crime against his class. He left the great army”⁹⁹. (PISCATOR, 2013, p. 308)

Os capitalistas à direita protestam, dizendo que foi um crime contra a classe deles, e não contra os pobres: Samuel Griffiths diz “Who is going to buy a collar stamped with the name of a murder!¹⁰⁰” (PISCATOR, 2013, p. 308), afirmando que ele foi o grande prejudicado. E o narrador explicita que não se trata de condená-lo por assassinato, mas por sua fraqueza em esconder seus crimes, pois a classe capitalista mata todos os dias de forma legal: “That’s it! The murder you commit is lawful! Clyde’s crime was unlawful. That is the

98 “Onde reside sua culpa? Seu crime é maior do que o crime pelo qual ele está diante de vocês. Ele está aqui pelo assassinato de Roberta Alden. Mas o que isso quer dizer? Que ele estava tão enfeitiçado, tão escravizado por seu vislumbre do mundo dos ricos, que se tornou tão moralmente corrompido a ponto de não recuar diante de nada, nem mesmo assassinato, em sua determinação de se tornar parte disto!”

99 “Seu crime contra Roberta foi um crime contra sua classe. Ele deixou o grande exército”

100 “Quem irá comprar um colarinho estampado com o nome de um assassino!”

difference. You are not against murder, but against the sensation he has caused”¹⁰¹. (PISCATOR, 2013, p. 309) E, como sentença final de seu julgamento em relação à sociedade que condenou Clyde, a última fala da peça, feita pelo narrador, diz: “He dies as a sacrifice to society. And that will not be forgiven!”¹⁰²” (PISCATOR, 2013, p. 311)

É de grande importância para a aparência da “justiça” que se exerce contra o crime de Clyde que ela seja revestida de um caráter impessoal e distante, pois assim, por trás da máscara do direito como poder “neutro” se oculta a dominação econômica, como aponta o jurista soviético Evguiéni Pachukanis:

A submissão ao homem como tal, como indivíduo concreto, significa para a sociedade produtora de mercadorias a submissão ao arbítrio, pois para ela coincide com a submissão de um possuidor de mercadorias a outro. Por isso, também a coerção não pode atuar aqui em sua forma desmascarada, como ato de simples conveniência. Ela deve atuar como coerção proveniente de alguma pessoa abstrata geral, como coerção realizada não no interesse do indivíduo do qual ela provém – pois cada homem na sociedade mercantil é um homem egoísta –, mas no interesse de todos os participantes do intercâmbio jurídico. O poder do homem sobre o homem é realizado como poder do próprio sujeito, ou seja, como poder da norma objetiva imparcial. (PACHUKANIS, 2017, pp. 174-175)

A montagem de *The case of Clyde Griffiths* pelo *Group Theatre*

O texto de Piscator, como fica evidente nessa breve apresentação, é de um caráter de aguda denúncia à sociedade de classes, às consequências da ideologia capitalista, e profundamente pautado por uma análise marxista tanto das contradições econômicas como da moralidade vigente na sociedade americana. No momento em que é encenada pelo *Group Theatre*, como indicamos anteriormente, já está desenhado todo um cenário de retrocesso estético e político em relação ao movimento do teatro de trabalhadores, que progressivamente irá se desfazer de seus procedimentos mais radicais em todos os sentidos em favor de uma concepção pautada pelo realismo psicológico e de uma política em que a questão de classes se dilui na concepção da Frente Popular. Assim, a peça de Piscator é uma contratendência desse movimento, e a sua montagem pelo *Group Theatre* irá representar um estranho ecletismo que, de certa forma, é uma representação dos conflitos e das contradições presentes nesse movimento – um resquício do momento anterior.

101“É isso! O assassinato que vocês cometem é dentro da lei! O crime de Clyde foi fora da lei. Essa é a diferença. Você não são contra assassinatos, mas contra o escândalo que ele causou.”

102“Ele morre como um sacrifício à sociedade. E isso não será perdoado!”

Em seu artigo “*Political Theater in the United States: Two Cultural Moments*”, Ilka Saal (2002) apresenta argumentos bastante relevantes em relação ao choque entre o teatro épico de Piscator e Brecht e o contexto americano do teatro comercial. Sua análise da adaptação de *A Mãe*, de Brecht, em 1935, demonstra como o sentido político radical conferido por Brecht em sua adaptação ao romance de Górkí foi atenuado desde a tradução, feita por Paul Peters, à montagem feita pelo *Theatre Union*. (SAAL, 2002) Em diversos desses recursos utilizados para “des-epicizar” a peça de Brecht, veremos um paralelo claro com questão relacionada tanto às demais adaptações do romance de Dreiser (com exceção da montagem no *Hedgerow Theatre*), quanto com aspectos do que ocorreu na montagem do texto de Piscator pelo *Group Theatre* apenas um ano depois¹⁰³.

Lee Strasberg, diretor da montagem do *Group Theatre*, afirmou posteriormente sobre a peça: “We really had no idea of our own, it was something new for us” (CHINOY, 2013, p. 119). Havia alguém no *Group Theatre*, contudo, que era minimamente mais familiarizado com o teatro de Piscator: o cenógrafo Mordecai Gorelik. Talvez seja por isso mesmo que tenha sido Gorelik um dos que posteriormente expressou a inadequação do entendimento do épico nos EUA¹⁰⁴. (GORELIK, 1937, p. 29) Strasberg acreditava que ele seria de imenso valor para a peça, e o cenógrafo efetivamente tinha uma concepção própria de como encenar o texto de Piscator. Gorelik queria que a peça fosse apresentada como o julgamento de Clyde do início ao fim, com o público colocado como o júri que avaliaria as evidências de que a sociedade de classes era culpada pelo crime: “The action would be immediate and actual one of the trial itself rather than of a nostalgic, make-believe story viewed beyond the

103 “Brecht had streamlined Maxim Gorky’s classic *Bildungsroman* about the political formation of a Russian mother into a sparse and didactic drama, radically eliminating its emphasis on milieu and psychology, its sentimental overtones, and revolutionary pathos. [...] When transferred to the American stage in 1935, Theater Union subjugated the play to a thorough adaptation for American audiences, which resulted in the reintegration of precisely those naturalist and sentimental overtones which Brecht vehemently objected to in the Gorky original and sought to overcome in his own work.” (SAAL, 2002, p. 232) “Brecht havia simplificado o clássico romance de formação de Maksím Górkí sobre a formação política de uma mãe russa em um drama escasso e didático, eliminando radicalmente sua ênfase ao ambiente e à psicologia, suas conotações sentimentais e pathos revolucionário. [...] Quando foi transferido ao palco estadunidense em 1935, o Theater Union subjugou a peça a uma meticulosa adaptação ao público americano, que resultou na reintegração precisamente dos tons naturalistas e sentimentais aos quais Brecht veementemente se opunha no original de Górkí e que havia buscado superar em seu próprio trabalho.”

104 “We in the United States have only a vague knowledge of the experimental work carried on in the German Theatre between 1919-1932, although three plays of the ‘epic’ theater of Brecht and Piscator have been presented in New York in recent years... But even when the New York examples of epic productions were before us, we were not able to see clearly the functioning and purpose of the epic form.” (Nós nos Estados Unidos temos apenas um vago conhecimento do trabalho experimental feito no teatro alemão entre 1919-1932, ainda que três peças do teatro ‘épico’ de Brecht e Piscator tenham sido apresentadas em Nova Iorque nos últimos anos... Mas mesmo quando os exemplos nova iorquinos de produções épicas estavam diante de nós, não conseguíamos ver com clareza o funcionamento e o propósito da forma épica”. (GORELIK, 1937, p. 29)

proscenium¹⁰⁵” (GORELIK, 1947, p. 434). Seria uma forma de efetivamente radicalizar alguns recursos épicos, como a quebra da quarta parede e os elementos narrativos; não haveria adereços, já que todas as cenas seriam reencenações; o narrador seria desde o princípio advogado de Clyde; por fim, o público seria perguntado sobre sua opinião a respeito do caso, instigando sua reflexão crítica em detrimento da catarse emotiva. Contudo, Gorelik não participou da montagem. Segundo Chinoy (2013), ele havia ganhado uma bolsa Guggenheim para o estudo de inovações europeias; já Dawson (1999), X (1984) e Clurman (1945) afirmam que o motivo para Gorelik não ter trabalhado na produção foi que Milton Shubert insistiu para que fosse empregado seu cenógrafo, Watson Barratt.

Barratt fazia seus cenários com elementos tomados da arte e arquitetura modernas. O cenário foi construído com gesso sobre uma moldura de madeira, consistindo em uma série de plataformas, rampas, portas e escadas. Ao fundo, um ciclorama neutro. No lado esquerdo, a área pobre, um poste de luz e um degrau conduzindo a uma porta destacada em um conjunto de apartamentos conjugados, amontoados um à frente do outro em ângulos estranhos para criar um efeito expressionista. A porta representava a casa dos pais de Roberta.

À direita, havia uma rampa sinuosa que ligava o fundo de uma plataforma central ao nível do palco. Roberta, quando saía de sua casa, subia a rampa, e ela era usada em diversos momentos para indicar uma rua. Ao centro do palco e se estendendo à direita, havia uma plataforma de cerca de 3,5 metros, acessível pela rampa, por um par de escadas ou uma porta elevada à direita da plataforma. Essa porta com colunas representava as casas dos ricos.

105“ A ação seria o julgamento de forma imediata e atual em vez de uma história nostálgica e de faz-de-conta vista através do palco”



Ilustração de Al Hirschfeld publicada no *Herald Tribune* mostra o cenário da peça

Fonte: <https://www.alhirschfeldfoundation.org/piece/case-clyde-griffiths>

As cenas que se passavam no centro do palco, de acordo com o texto de Piscator, ocorriam na parte central da plataforma, mas também o quarto de Roberta foi localizado ali. A escada em espiral conectava os diferentes níveis da fábrica de Griffiths. Na parte lateral da plataforma central havia uma abertura em formato de caverna, onde era localizado o quarto de Clyde. As cenas da fábrica que envolviam os trabalhadores, que no texto de Piscator ocorreriam na parte pobre do cenário, foram encenadas também nessa abertura em formato de caverna. Nos dois lados da caverna havia duas plataformas baixas e curvas. As multidões dos ricos e pobres ficavam sobre essas no momento do julgamento, que ocorria sobre a plataforma superior.

Em geral, como se pode perceber por essa descrição, as divisões de cenário não estavam de acordo com as indicações de Piscator, pois não havia uma separação nítida e bem delimitada entre os locais do palco de acordo com as classes sociais, sendo nebulosa, por exemplo, a fronteira entre a “terra de ninguém” e a parte designada aos ricos. (X, 1984) Na opinião de Clurman, o cenário utilizado era “unimaginative, unwieldly and without style”. Contudo, ele também afirma que o cenário foi “almost universally praised by the press, as was the production as a whole.”¹⁰⁶ (CLURMAN, 1945, p. 174)

¹⁰⁶“sem imaginação, desajeitado e sem estilo”; “quase universalmente louvado pela imprensa, bem como a produção como um todo”

Não apenas a divisão do cenário, mas também a iluminação, que na visão de Piscator deveria sublinhar o sentido da cena, e não criar uma atmosfera, foi alterada em seu sentido. Strasberg usou luzes coloridas para criar um efeito religioso, e Mordecai disse que peça parecia ter sido iluminada em estilo simbolista. O próprio Strasberg se referiu aos elementos expressionistas no cenário como “sentimentalizados”, o que contrasta com a visão de Piscator de um cenário funcional, não-decorativo, que contribui com os elementos narrativos e políticos da peça. (BARBER X, 1984, p. 72)

Como ressalta Cibele Forjaz Simões (2013), Piscator apresenta em suas peças múltiplos planos de ação – nesse caso, por meio da separação dos três ambientes destinados às distintas classes sociais, por vezes com cenas simultâneas, como no caso do jogo de tênis e do trabalho na fábrica à direita concomitante ao jogo de tênis de Sondra à esquerda (cena 2), ou cenas que se sucedem rapidamente, como no caso em que Clyde conversa alternadamente com Sondra e Roberta, aparecendo na quadra de tênis e na fábrica (cena 11). Assim, “a função da luz é [...] muito importante: separar e organizar os diferentes planos de narrativa, para possibilitar a leitura e o confronto racional entre eles.” (SIMÕES, 2013, p. 238) A luz cumpre, na concepção piscatoriana, um papel análogo ao do narrador: não possui o caráter de criar uma “ambientação”, no sentido de uma atmosfera subjetiva, mas sim o de guiar o olhar do espectador e comentar a ação¹⁰⁷.

A questão da luz como criadora de um clima religioso estava ligada a uma concepção que tanto Mordecai Gorelik como Lee Strasberg apresentaram como central para a montagem, que seria de tratar a peça como um drama ritual ou uma Paixão, já que ao final Clyde morre como um sacrifício à sociedade. (X, 1984) Assim, de acordo com Barber X (1984, p. 69), toda a peça teve sua ambientação criada de acordo com essa concepção.

Clyde's acquiring a tuxedo was, according to Strasberg description, “the ritual of passing from one world to another”. The tailor shop scene was lit like a cathedral with warm, golden light coming from one side as if in the center of a colored window. At the beginning of the episode, the tailor posed as the storefront dummy. Misteriously, he came to life and proceeded to use ritualistic gestures to fit Clyde, as if he was dressing a Christ figure. The fitting culminated in Clyde's miraculous, sudden appearance in his tuxedo. (The transformation from business suit to formal clothes was achieved

107 Cibele Forjaz Simões apresenta em sua tese de doutorado (2013) uma extensa análise do papel da “escrita da luz” em Piscator, fundamentando-se para isso na análise das montagens do período de Weimar e em sua atuação como diretor. Ainda que aqui estejamos pensando em Piscator como dramaturgo, tal análise é muito rica para pensarmos o contraste entre a iluminação proposta por Barrat e Strasberg e as indicações presentes no texto. A função apontada por Simões para a iluminação na direção de Piscator está implícita no texto de “*The Case of Clyde Griffiths*”, que é a de “princípio de composição do diretor na montagem”, conforme indicado por Peter Szondi. A divisão entre planos e a alternância de focos entre eles pressupõem o complemento de uma iluminação que possa fazer jus a essa forma de composição da cena.

through a quick-change vaudeville trick.) Furthermore, Clyde posed stiffly not only to resemble a holy statue or crèche figure, but to become de the taylor's dummy himself¹⁰⁸.

Assim, o “ritual de passagem” com o tom religioso é representado pela cena no alfaiate (que não existe no texto original de Piscator), ganhando a centralidade que haveria na cena em que Clyde trai a greve, que do ponto de vista político colocado no texto de Piscator é o “ponto de virada” que consolida o crime de Clyde. Outras cenas descritas por Barber mostram o tom místico e ritualístico conferido por Strasberg: na cena em que é atacado pela multidão de desempregados enfurecidos, a imagem mística é referenciada na peça *Dybbuk*¹⁰⁹, colocando Clyde como se estivesse preso em um “círculo mágico” e os trabalhadores em outro, representando o abismo entre as classes que Clyde rompe ao convencê-los de que não é um homem rico; a festa na casa dos Finchley é também representada como a continuação do “ritual de passagem”, e Strasberg representa a cena com uma “feverish, unreal quality and to seem like a funeral or death dance”¹¹⁰; por fim, a cena do julgamento é representada como o “martírio” de Clyde e o promotor é figurado como se fosse seu torturador, com uma luz dourada sobre a cabeça de Clyde conferindo-lhe uma aura sobrenatural quando ele é levado para a cadeira elétrica. (X, 1984)

Contudo, ainda que no texto de Piscator a função do cenário cumprisse um papel narrativo importante em um sentido muito distinto do que ocorreu na montagem de Strasberg, parece ter sido na forma de como encarar a interpretação dos atores o corte decisivo com os elementos épicos da peça. De fato, como o próprio Strasberg apontou, em relação a todos os aspectos da peça de Piscator ele fez o possível para “superar os efeitos didáticos”. Em ensaio, ele disse: “The [Speaker’s] speech must not be propagandistic, but affable”¹¹¹. (WILLIAMS, 1974, p. 207) Barber X (1984, p. 65) também aponta que os críticos comentaram a performance de Carnovsky, que representava o Narrador:

108“ A aquisição de Clyde de um terno era, de acordo com a descrição de Strasberg, ‘o ritual de passagem de um mundo para o outro’. A cena do alfaiate era iluminada como uma catedral com uma luz morna e dourada vinda de um dos lados como se estivesse no centro de uma janela colorida. No início do episódio, o alfaiate posava como o manequim na fachada da loja. Misteriosamente, ele ganhava vida e prosseguia com gestos ritualísticos para tirar as medidas Clyde, como se estivesse vestindo uma figura de Cristo. O ato de tirar as medidas culminava na aparição milagrosa e repentina de Clyde em seu terno. (A transformação das roupas de trabalho para o traje formal era feita por meio de um truque de mudança rápida de vaudeville). Além disso, Clyde posava rigidamente não apenas para lembrar uma estátua sagrada ou figura de presépio, mas para se tornar o próprio manequim do alfaiate.”

109 Escrita em 1914 por Shloyme Zanol Rappoport (1863-1920), mais conhecido pelo pseudônimo de S. Ansky ou Na-ski. (*O Dybbuk: Entre Dois Mundos*. São Paulo: Perspectiva, 1988)

110 “qualidade febril e irreal, para parecer um funeral ou uma dança da morte”

111 “O discurso [do narrador] não deve ser propagandista, mas afável”. (WILLIAMS, 1974, p. 207)

Strasberg was aware that the play was meant to be educational and that some of the Speaker's speeches had a "mental" emphasis. But he wanted Carnovsky to give an emotionally "virtuoso" performance so that the audience would be forced to listen and enjoy his speeches. Critics commented on the range of his performance. His mood could change from compassion to anger: At times he was grave and articulate, at others he scowled or barked. He amplified this through gesture: pointing his finger or shaking his fists¹¹².



Alexander Kirkland (Clyde), Phoebe Brand (no topo, Roberta) e Margaret Barker (Sondra)

Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47de-a87f-a3d9-e040-e00a18064a99>

O estilo interpretativo professado por Strasberg, um realismo psicológico que se tornava hegemônico no teatro americano mesmo entre os grupos de esquerda, como abordamos anteriormente, e que consistia em uma leitura bastante particular do diretor em relação ao sistema de Stanislávski que havia tornado um "método"¹¹³, era profundamente

112 "Strasberg tinha consciência de que a peça tinha a intenção de ser educativa e que alguns dos discursos do Narrador tinham uma ênfase 'mental'. Mas ele queria que Carnovsky tivesse uma atuação de um 'virtuoso' emotivo de forma que o público fosse forçado a ouvir e apreciar seus discursos. Os críticos comentaram a respeito do alcance de sua performance. Seu humor poderia variar da compaixão ao ódio: às vezes era sério e articulado, em outros momentos ele franzia o rosto e gritava. Ele amplificava isso por meio de gestos: apontando seu dedo ou agitando seus punhos"

113 A trajetória da interpretação do sistema de Stanislávski nos EUA tem um longo percurso que passa pelo *American Laboratory Theatre* onde os ex-atores do Teatro de Arte de Moscou (TAM) Richard Boleslávski e Maria Ouspenskaya conformaram uma das mais importantes escolas de teatro dos EUA a partir de 1923. Strasberg, que tivera uma passagem fugaz de seis meses pela escola de Boleslávski, além de ter assistido as

inadequado para o teatro épico de Piscator. Sua colocação sobre o narrador ser “afável” e não “propagandista” é um sintoma dentre outros que podemos ver ao longo da produção. Sobre “o método” desenvolvido pelo diretor com base em sua interpretação própria de Stanislávski, Maria Silvia Betti (2014, p. 44) comenta:

Para Strasberg o desafio de criar *verdades* cênicas a partir de circunstâncias imaginárias requeria um treinamento específico articulado na esfera dos sentimentos das personagens. Tratava-se, para ele, de um processo que, por meio de estratégias de acionamento da memória emocional do intérprete, induzia à expressão de efeitos interpretativamente bem construídos e eficientes do ponto de vista de sua expressão cênica.



Alexander Kirkland (Clyde)

Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/e60467e0-2407-0133-408c-58d385a7b928>

Strasberg tinha a consciência de que o texto de Piscator exigia um tipo de atuação distinta da que costumava empregar. Ele não era familiarizado com a concepção de Piscator da “atuação objetiva”, e, como aponta Barber X (1984), tinha uma ideia equivocada de que ele compartilhava das concepções de Brecht, o que nem sempre ocorria. Falando sobre a peça,

peças do TAM, conformou uma leitura muito particular das concepções de Stanislávski, que transformou em um “método”. Segundo Elena Vássina e Arlete Cavaliere: “Já em meados dos anos 30, divergências e discussões começam a surgir com relação ao ‘método’ ensinado por Lee Strasberg nos Estados Unidos, principalmente quanto ao aspecto ‘behaviourista’ e o caráter de adestramento que tinham ali se transformado na ‘única verdade’ do sistema de Stanislávski”. Estas autoras também mencionam Tatiana Butrova, para quem “Stanislávski sublinhava a imaginação como o fundamento da interpretação do ator e assim, conseguia chegar à verdade emocional, enquanto Strasberg extraía a verdade emocional das profundezas do inconsciente do ator. Esta inclinação exercia, certamente, uma forte atração no cinema, onde o primeiro plano sublinha a intimidade de certas cenas.” (CAVALIERI; VÁSSINA, 2011, p. 324, 326)

como deveria ser a atuação e como era seu entendimento da interpretação épica (baseada em Brecht), Strasberg disse durante os ensaios (segundo a transcrição de Tony Kraber):

This script is a very important and distinguished addition to modern, dramatic adaptation. It does not call for psychological progression, but essentially for full, precise, actor's energy and the strictest kind of relationship to stage space. In trying to show the individual in a wider relationship, new technical devices have to be used. This problem has not been solved by our western playwrights, so the theatres are turning more and more to the Oriental theatre for help and technical devices.

The Speaker in this play is one such device, as is the roadway in Meyerhold's production of *The Forest*. This script stems from the same theory as *Die Massnahme* of Brecht and Eisler – to make clear to, rather than to affect, an audience¹¹⁴. (KRABER, 1976)



Ruth Nelson (trabalhadora), Phoebe Brand (Roberta) e Sanford Meisner (Whiggam)

Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/cd666ba0-2407-0133-78d9-58d385a7b928>

A concepção de Piscator, de uma “atuação objetiva”, era, segundo Innes, “the opposite of Stanislavski's ‘Method’”. Citando Piscator: “It is not true that your [the actor's] centre of attention lies in the middle of the stage. When you play before a public, the public must be the

114“Esse texto é um acréscimo muito importante e distinto à adaptação dramática moderna. Ele não demanda progressão psicológica, mas essencialmente a energia completa e precisa do ator e pela relação mais estrita com o espaço do palco. Ao tentar mostrar o indivíduo em um tipo de relação mais abrangente, novos recursos técnicos devem ser utilizados. Esse problema não foi resolvido pelos nossos dramaturgos ocidentais, por isso os teatros estão se voltando cada vez mais para o teatro Oriental para obter auxílio e recursos técnicos. O Narrador nessa peça é um recurso técnico desse tipo, tal como a estrada na produção de *A Floresta* de Meierhold. Esse texto deriva da mesma teoria de *Die Massnahme* de Brecht e Eisler – de esclarecer ao invés de emocionar o público”.

centre of your attention”¹¹⁵, e, diferenciando-o de Brecht, “He claimed that Brecht’s style romanticized the concepts of the classical oriental theatre, while his acting style, which he called ‘objective’, was developed in direct response to his mechanization of the stage, and he defined it as the concentration on communicating ‘facts’ instead of depicting characters.”¹¹⁶ (INNES, 1972, p. 118). Também era fundamental para Piscator a compreensão do sentido do texto, ou seja, que o ator empreendesse antes um domínio intelectual do que uma "jornada interior" para expressar sentimentos: "Recordo que nos ensaios dedicamos uma grande parte do tempo para esclarecer com cada ator o significado político do texto. Somente a partir do domínio intelectual da matéria cada ator podia desenvolver seu personagem". (PISCATOR, 2013a, p. 77)

Contudo, a interpretação de Strasberg do que seria o método de atuação de Brecht – que para ele seria o mesmo de Piscator – também era bastante peculiar, como fica claro em entrevista que concedeu em 1976 na qual fala sobre como entende o método de atuação de Brecht: “It’s the memory of reality. It’s just as real, except it leaves out the emotional present. It’s not unemotional, but it tries very clearly to draw attention to what it is that is happening at that moment so that it should be very clear, very real, and very believable.”¹¹⁷ (X, 1984, p. 65)

Assim, nos ensaios, ele disse aos atores que o Narrador deveria empregar “real, present emotions”, enquanto o restante do elenco deveria empregar “narrative emotion”, ou seja, dramatizar algo como se já tivesse ocorrido e estivesse sendo lembrado. (BARBER X, 1984, p. 65) O Narrador seria “the soul of the people – he feels everything the people feel but with full consciousness”¹¹⁸. (KRABER, 1976) Carnovsky, que interpretava o Narrador, perguntou, diante dessa explicação: “Then its like the Brecht thing”, ao que Strasberg teria respondido: “Yes, except that I want more colour”¹¹⁹. (CHINOY, 2013, p. 120)

Barber X (1984) ressalta, contudo, que nesse momento o *Group Theatre* já não utilizava o método da memória emocional da mesma forma que antes, e o motivo teria sido que Stella Adler, após visitar Stanislávski em 1936¹²⁰, havia dito ao grupo que eles não

115 “O oposto do ‘método’ de Stanislávski: Não é verdade que a seu [do ator] centro de atenção está no centro do palco. ‘Quando você atua diante de um público, o público deve ser o centro da sua atenção’”

116 “Ele alegava que o estilo de Brecht romantizava os conceitos do teatro oriental clássico, enquanto o seu estilo de atuação, que ele chamava de ‘objetivo’, foi desenvolvido como uma consequência direta de sua mecanização do palco, e ele o definia como a concentração em comunicar ‘fatos’ em vez de retratar personagens”

117 “É a memória da realidade. É igualmente real, exceto por deixar de fora o presente emocional. Não sem emoção, mas ele tenta muito distintamente chamar a atenção para o que está acontecendo naquele momento, então deve ser muito claro, muito real, muito plausível”

118 “emoções reais e presentes”; “a alma do povo – ele sente tudo que o povo sente, mas com consciência total”

119 “Então é como a coisa de Brecht”; “Sim, exceto que eu quero mais cor”.

120 VÁSSINA e CAVALIERI afirmam, baseadas em relato do próprio Stanislávski, que o encontro com Adler ocorreu em 1934. (2011, p. 324)

estavam empregando seu método corretamente. Vássina e Cavalieri (2011, p. 325) relatam a impressão de Adler de seu encontro com Stanislávski:

Ao voltar a Nova York, Stella Adler elucida a seus colegas do Group Theatre questões fundamentais, cuja problemática ela própria esclarecera junto ao mestre. Por exemplo, à função da memória afetiva e da experiência pessoal do ator para a criação da personagem, aspecto por demais valorizado pelos atores americanos, Adler contrapõe a grande atenção dada por Stanislávski às circunstâncias propostas pelo próprio texto e a importância do “se mágico”, como elemento fundamental para o desenvolvimento da imaginação criadora do ator: “Stanislávski deixou muito claro para mim que um ator deve ter uma enorme imaginação, livre e não inibida pela autoconsciência. Compreendi que ele era um ator inflamado pela imaginação e por isso ensinou-me como era importante usá-la no palco. Então explicou-me em detalhes como era importante usar as circunstâncias.”

Após isso, a ênfase nas memórias pessoais emocionais para criar as personagens teria dado lugar à atenção sobre as circunstâncias que levariam um personagem a agir de determinado jeito. Essas circunstâncias eram procuradas no próprio texto ou inventadas, e os atores faziam improvisos baseados nelas. No caso particular de *Case of Clyde Griffiths*, de acordo com Barber X. (1984), e também a partir do relato de Tony Kraber (1976), podemos ver como Strasberg pedia que os atores procurassem essas circunstâncias geradoras das ações dos personagens no contexto sociopolítico. Por exemplo, em relação ao alfaiate: “The tailor allows Clyde to buy clothes on installments because of a social reason, not a character trait.”¹²¹ (X, 1984, p. 65-66)

We must build up circumstances in our own minds so that we can best start the scenes. The play is clear no matter how it is done (i.e. well or badly), but will it be interesting? Out of our experience we find an image, then justify it; it will not arise from any psychological necessity of the scene. Pictures, one-word visualizations will be useful¹²². (KRABER, 1976)

De toda forma, o que podemos aventar é que a combinação eclética entre o “realismo psicológico” de Strasberg, a concepção expressionista/mística da peça como uma Paixão ou ritual, e o texto radicalmente épico de Piscator deve ter levado a um resultado exótico que comprova o diagnóstico de Strasberg de que ele “não tinha ideia” de como abordar a peça de Piscator. Relembrando anos depois, ele disse que a produção foi “one of

121 “O alfaiate permite que Clyde compre suas roupas a prazo por um motivo social, não por uma característica pessoal.”

122 “Nós devemos criar circunstâncias em nossas próprias mentes para que possamos começar melhor as cenas. A peça é clara não importa como seja feita (bem ou mal), mas ela será interessante? A partir de nossa experiência nós encontramos uma imagem, então a justificamos; ela não vai surgir de nenhuma necessidade psicológica da cena. Fotos, visualizações de uma palavra serão úteis”.

my real artistic disappointments. I had some idea of what the production should be like, but did not know quite how it should be done because it was something new for us”¹²³. (DAWSON, 1999. p. 74)

A recepção foi dura, segundo Harold Clurman, diretor do *Group Theatre*: “reviewers generally detested the play”¹²⁴. (CLURMAN, 1945, p. 174) O motivo, contudo, pelo que indica o teor das críticas, parece ter sido predominantemente pelo que a montagem mantém de seus elementos épicos e políticos¹²⁵. A crítica de John Anderson, no *New York Evening Journal*, em 16 de março de 1936, é um bom exemplo disso, ao louvar o aclamado romance de Dreiser e afirmar que o problema da produção do *Group Theatre* era que haviam feito uma confusão com o enredo fundamental e a peça “gone all communist and propaganda”¹²⁶, (CLURMAN, 1945, p. 70) sendo “contemptible intellectual” e não “sufficiently vital or gutsy”¹²⁷. (SAAL, 2007, p. 52)

Não surpreendentemente, a maior parte das críticas negativas fazia menção ao narrador, que não apenas formalmente era o elemento épico mais disruptivo em relação à estética tradicional dos palcos comerciais americanos, mas também encarnava o fator mais político da peça. Assim, essa personagem atrapalharia “the stimulation of emotional reactions”¹²⁸, (SAAL, 2007, p. 52) sendo negativamente comparada nesse ponto à adaptação de Kearney, que era profusa em “reações emocionais”.

Para alguns críticos, o problema de fundo, contudo, era o conteúdo político. Richard Lockridge, crítico do *New York Sun*, disse que se tratava de um “drama with a pointer”, reduzindo o espetáculo dramático a um “problem neatly worked out on a blackboard”¹²⁹. (X, 1984, p. 65) Ele deixa claro que o seu desgosto é com a tese marxista que embasa a peça ao dizer que “Any casual reader of crime news could name a dozen cases which would better support the thesis here so dogmatically advanced”¹³⁰. (WILLIAMS, 1974, p. 207) John Anderson ataca com o mesmo argumento, afirmando que se essa história podia ser

123“Uma de minhas verdadeiras decepções artísticas. Eu tinha alguma ideia de como a produção deveria ser, mas não sabia muito como ela deveria ser feita porque era algo novo para nós”.

124“Os críticos em geral detestaram a peça”. Apesar dessa observação, Clurman é ambíguo em relação à recepção da peça pois apenas dois parágrafos antes afirma que a produção foi “universally praised by the press” (universalmente louvada pela imprensa).

125 Uma observação semelhante é feita por Ilka Saal em relação às críticas à encenação do *Theatre Union* de “*A mãe*”, de Brecht, um ano antes: “It was not Gorky’s melodramatic *Bildungsroman* that failed with the American press, but Brecht’s epic, non-Aristotelian rendition of it”. (SAAL, 2003, p. 236) “Não foi o melodramático drama de formação de Górkí que falhou com a imprensa estadunidense, mas a interpretação épica, não-aristotélica de Brecht dele.”

126“Se tornou inteiramente uma propaganda comunista”.

127“desprezivelmente intelectual”, “não suficientemente vital ou vigorosa”

128“o estímulo de reações emocionais”

129“drama com um marcador”, “um problema ordenadamente resolvido em um quadro negro”

130“Qualquer leitor casual de noticiários de crimes poderia indicar uma dúzia de casos que serviriam melhor para sustentar a tese tão dogmaticamente defendida aqui”.

transformada em uma “parábola marxista” então até mesmo Drácula poderia, talvez de forma mais adequada. (WILLIAMS, 1974, p. 207)

Além disso, não foi apenas por parte dos críticos da grande imprensa comercial que vieram os ataques, mas também a imprensa operária, de acordo com Saal (2007, p. 53), afirmou que “[...] due to its lack of emotional appeal, the play was ineffective in convincing a mass audience of the leftist agenda”¹³¹, um teor de crítica que já mostra claramente como as concepções culturais da Frente Popular e a consolidação dessa debatida no Congresso de Escritores Americanos de 1935 já estavam em pleno vigor, favorecendo um tipo de arte voltada para o “realismo psicológico” e as noções mais ligadas ao drama, ou seja, uma versão americana do que seria a guinada do realismo socialista soviético.

Ainda assim, houve recepções entusiasmadas e capazes de perceber a importância da inovação que Piscator propunha ao palco americano. Por exemplo, o Daily Mirror relata a peça como “ultra-modernistic... *Case of Clyde Griffiths* no one can afford to miss”¹³²; (SAAL, 2007, p. 71) o *New York World Telegram* dizia que se tratava da “highlight of the current season” e ressaltava “the importance of a major social document ... revolutionary in form”¹³³. Charles Ross, em *The Revolving Stage*, diz: “*Case of Clyde Griffiths* is novel, but there is more to commend it than this, for here you will find two hours of stimulating, provocative first rate theatre”¹³⁴. (SAAL, 2007, p. 72) O *New York Herald Tribune* dedicou todo um artigo a falar como os assistentes de palco conseguiam fazer rápidas mudanças de cena no escuro e diante do público (como é possível ver na ilustração de Al Hirschfeld presente no artigo).

Uma das críticas que mais revela a contradição presente no *Group Theatre* ao encenar a peça de Piscator foi a feita no *New York Post*: ela desaprovava as observações feitas pelo narrador em relação a ser “vergonhoso” usar um terno, e diz que muitos dos presentes na apresentação da peça usavam ternos. Essa crítica foi a motivação fundamental para que o *Group Theatre* escrevesse uma carta pública, que foi proposta pelo próprio Lee Strasberg, redigida por Harold Clurman e assinada por Cheryl Crawford (outra diretora do *Group Theatre*), sendo publicada em jornais de grande circulação, em que o grupo afirmava não ser responsável pelas ideias e concepções políticas do autor da peça. (X, 1984, p. 66) Saal

131 “[...] devido à sua falta de apelo emocional, a peça foi ineficaz para convencer um público de massas do programa esquerdista”. Saal faz referência a três artigos em que considera haver opiniões desse tipo: “Most significant play in New York”, de Theodore Repard; “The Theatre”, de Stanley Burnshaw, e “Drama vs. Melodrama”, de John Gassner.

132 “ultra-modernista [...] ninguém pode perder o *Case of Clyde Griffiths*”

133 “ponto alto da atual temporada”, “A importância de um documento social fundamental [...] revolucionário na forma”.

134 “*Case of Clyde Griffiths* é algo novo, mas há mais coisas a serem elogiadas nele do que apenas isso, pois aqui você encontrará duas horas de um estimulante e provocativo teatro de primeira categoria”

apresenta a visão de que a carta teria sido motivada pelo conjunto das críticas negativas – com teor de reprovação ao conteúdo político da peça, em sua maioria. (SAAL, 2007, p. 53)

Clurman comenta a motivação para a carta nos seguintes termos:

There was a ridiculous line in the play – which should have been deleted – that made a snobbishly Leftist reference to wearers of dinner clothes. This, of course, was picked up as an example of the play's and the Group's erroneous – not to say subversive – philosophy of life¹³⁵. (CLURMAN, 1945, p. 175)

A publicação da carta motivou extensos debates sobre se o *Group Theatre* deveria ser identificado com a visão política das peças que produzia, e tanto a iniciativa do grupo de escrever a carta quanto todo esse debate são profundamente significativos em relação às drásticas mudanças que ocorriam no teatro político de esquerda.

No período anterior e que ali começava a se encerrar, com o protagonismo do WLT e outros grupos operários da liga, jamais se cogitaria distinguir a posição política dos atores, diretores e da companhia que encenava a peça em geral da posição expressa pelo texto da peça. De fato, as peças eram feitas primordialmente para expressar uma visão política, elas eram um meio para um fim, e ambos não se dissociavam. Aliás, o processo de criação das peças mesmo refletia isso, pois não havia uma divisão tão rígida entre os que escreviam, os que dirigiam e os que atuavam. Ao escrever que não se responsabiliza pelas visões em sua peça, o *Group* assume para si uma divisão do trabalho que pressupõe uma alienação dos atores, que encenam algo não porque aquilo lhes diz respeito do ponto de vista político e ideológico, mas porque é seu “trabalho”, pelo qual respondem estritamente de um ponto de vista formal. Cabe aqui contrastar essa posição com uma passagem de Piscator expressando sua perspectiva, em um texto de 1927, em relação ao papel destinado ao ator em sua concepção de um teatro político que se coloca como um meio “para criticar o mundo do presente e preparar o mundo de amanhã”:

Um teatro que se apresenta com essas pretensões não pode ceder diante do ator. Não podemos ver em nossas obras ocasiões para que o ator faça valer suas ambições pessoais. Devemos exigir que se sinta portador de nossa causa, não portador de um personagem. Isto exige dele uma visão de conjunto, que absorva a visão do conjunto, ou seja, um entendimento que

135 “Havia uma passagem ridícula na peça – que deveria ter sido removida – que fazia uma referência esquerdista esnobe a usuários de roupas de gala. Isso, é claro, foi tomado como um exemplo da filosofia de vida equivocada – para não dizer subversiva – da peça e do grupo”.

Curiosamente, a fala em que o Narrador faz um comentário depreciativo em relação ao uso do terno não consta da versão publicada pela coletânea de peças do *Group Theatre*. Não foi possível verificar se essa fala consta de alguma versão prévia de Piscator, ou se foi incluída na encenação do *Group* sem efetivamente constar em nenhuma versão do próprio autor.

concederá à sua tarefa uma importância muito mais profunda que nunca poderia obter com seu personagem se continuar o compreendendo de uma maneira individual, como de costume. O ator de nosso teatro, sobretudo, deve se desenvolver até se converter no tipo de pessoa coletiva que extrai toda sua força de sua união à causa comum a todos. A partir dessa atitude fundamental, com o tempo se desenvolverá uma nova forma de representação que transformará o ator de um intérprete da individualidade a um portador de ideias da História universal. O que buscamos não é a subjetivação da imagem do mundo, mas sim a objetividade que emana do material. (PISCATOR, 2013a, p. 72)

Por outro lado, o *Group Theatre* assume uma atuação que se aproxima da postura artística de “arte pela arte”, como se o que concerne os atores e diretores fossem meramente aspectos “estéticos”, lhes sendo completamente alheias quaisquer implicações políticas dos textos que interpretam. O trecho da carta retomado por Clurman é uma demonstração disso:

Certain remarks in a few reviews of our recent productions make us wonder wheter our general approach to the theatre is not being taken with an almost mechanical literalness, so that the detailed opinions of our playwrights are believed to represent our own opinions point by point. We have produced plays by Paul Green, Maxwell Anderson, J. H. Lawson, Dawn Powell, Sidney Kingsley, Clifford Odets: in other words dramatists of varying personalities and credos. (...) We believe, as you do, in a varied, rich theatre that neglects nothing in the unmeasurable gamut of human experience and imagination, and we believe too in allowing our collaborators – playwrights as well as others – the privilege of their own idiosyncrasies, prejudice and partisanship. As a theatre we cannot be held responsible for all of them and a quarrel with Mr. Dreiser o Mr. Piscator, for example, cannot legitimately be made into a quarrel with the Group¹³⁶. (CLURMAN, 1945, p. 176)

Ele ainda aponta uma resposta de um crítico que coloca o dedo na ferida em relação ao significado da tentativa do *Group* de se isentar, mas em seguida afirma como sua posição não deveria ser identificada sob a nomenclatura de “teatro de esquerda”, um rótulo que – de forma muito significativa – era visto como “estreito” por Clurman (1945, p. 176):

An anonymous critic said the letter betrayed the difficult and often foolish position of people in the middle trying to appeal to all publics. This was an astute analysis, but the fact remained that though we did have a real point of

136 “Certas observações em algumas críticas de nossas produções recentes nos fazem pensar se a nossa aproximação do teatro em geral não está sendo tomada de uma maneira literal quase mecânica, de modo que cada detalhe da opinião de nossos dramaturgos é identificada como nossas próprias opiniões, ponto a ponto. Nós produzimos peças de Paul Green, Maxwell Anderson, J. H. Lawson, Dawn Powell, Sidney Kingsley, Clifford Odets: em outras palavras, dramaturgos com personalidades e crenças diversas. (...) Nós acreditamos, como vocês, em um teatro rico e variado que não negligencia nenhum aspecto da imensurável gama da experiência e imaginação humanas, e nós acreditamos também em permitir que nossos colaboradores – dramaturgos tanto quanto os outros – o privilégios de suas próprias idiossincrasias, preconceitos e partidarismos. Enquanto teatro, não podemos ser responsabilizados por todas elas e uma briga com o Sr. Dreiser e o Sr. Piscator, por exemplo, não pode ser legitimamente transformada em uma briga com o Grupo”

view, it did not coincide with the narrow interpretation then put upon such bloodless designations as “Left theatre”¹³⁷.

Nessa passagem, Clurman também apresenta uma definição positiva de sua própria visão, menos “estreita” do que a de “teatro de esquerda”:

In a general and loose way I might have defined my attitude on the problem involved here by saying with D. H. Lawrence: ‘The essential function of art is moral. But a passionate, implicit morality, not didactic. A morality which changes the blood rather than the mind [...] changes the blood first. The mind follows later, in the wake [...]’¹³⁸.

Não deixa de ser uma reafirmação, com outras palavras, da concepção de que era necessário “emocionar” o espectador em vez de esclarecê-lo. Ou seja, muito mais para o realismo psicológico do que para o *agitprop* e o teatro político (épico).

A carta, de fato, foi a consolidação de uma visão que já permeava o grupo, que certamente transparecia no fato de que Lee Strasberg dizia não fazer ideia de como conduzir a peça – o que demonstra que há entre sua visão artística e o conteúdo político-estético da peça um abismo que ele não via como transpor – mas também irá se demonstrar em outros relatos de membros do grupo. Clurman, por exemplo, que apenas um ano antes havia dirigido aquela que provavelmente fora a peça mais política e militante do Group, a *Waiting for Lefty*, de Odets, disse em suas memórias, comentando *Case of Clyde Griffiths*: “I did not care for this play. It was schematic in a cold way that to my mind definitely went against the American grain. ‘Drama with a pointer’ one reviewer aptly called it. In other words, a play of instruction to demonstrate a thesis”¹³⁹. (CLURMAN, 1945, p.174) É nítido nas citações de Clurman que ele se colocava definitivamente ao lado do realismo psicológico e da visão artística da frente popular, e em oposição ao *agitprop* e ao teatro épico, que apresentavam uma visão “esquemática”.

Contudo, – e em mais uma demonstração da frequente apreciação americana que separa no teatro épico a sua “técnica” do conteúdo social que ele expressa – Clurman via um aspecto positivo nas inovações formais trazidas pelo texto de Piscator: “Nevertheless, it was technically intriguing and capable of being fashioned into a novel type of staging

137“Um crítico anônimo disse que a carta denunciava a posição difícil e frequentemente tola das pessoas que se colocam no meio e tentam conquistar todos os públicos. Essa era uma análise astuta, mas o fato era que nós realmente tínhamos um ponto de vista, e ele não coincidia com a interpretação estreita que era então atribuída a definições tão sem vida como ‘teatro de Esquerda’”.

138 “De uma forma geral e ampla eu poderia ter definido minha atitude em relação ao problema aqui envolvido dizendo, junto a D. H. Lawrence: ‘A função essencial da arte é moral. Mas uma moral apaixonada e implícita, não didática. Uma moralidade que altera o sangue ao invés da mente (...) muda o sangue primeiro. A mente acompanha depois, no despertar (...)’.

139 “Eu não dei atenção a essa peça. Era esquemática de uma maneira fria que, em minha visão, definitivamente ia contra a essência americana. ‘Drama com um marcador’, foi como um crítico adequadamente a chamou. Em outras palavras, uma peça de instrução para demonstrar uma tese”

production”¹⁴⁰. (CLURMAN, 1945, p. 174) Assim, ele diz ter se absterido na deliberação sobre fazer ou não a peça.

Igualmente revelador é seu depoimento sobre o que Strasberg teria visto de atrativo na peça: “Lee Strasberg thought it had a popular ‘boy and girl’ aspect that I had overlooked”¹⁴¹. (CLURMAN, 1945, p. 174) Ou seja, se vê aí que um dos motivos pelo qual Strasberg quis fazer a montagem foi o potencial para ser “popular” pelo tema “romântico” da peça; um tema dos mais batidos e repisados pela Broadway e Hollywood, e que, ao mesmo tempo, permite um aspecto mais “psicologizante” e realista, em uma visão claramente contrastante com a de Piscator, para quem o aspecto “amoroso” da história é absolutamente secundário e até mesmo quase ausente. Pelo contrário, Piscator, como discutimos anteriormente, coloca o aspecto “amoroso” da peça sob o escrutínio da forma como o amor é permitido em uma sociedade de classes, das relações de gênero permeadas pelo poder do capital, extirpando todo o “apelo popular de garoto e garota” tal como podemos pensar que Strasberg o entendia. Ao discutir em um texto de 1929 a forma como procurava adaptar obras literárias e mesmo como tratava os textos dramaturgicos já prontos, Piscator ressalta seu método de fazer sobrepujar os aspectos sociais em relação aos individuais, como fez com Clyde: “A reelaboração das obras, pela qual tantas vezes fui criticado, não se devia a meu especial sadismo contra os autores, mas sim à necessidade de *aprofundar* o lado social, econômico e político dessas obras, cuja problemática, no melhor dos casos, era psicologizante.” (PISCATOR, 2013a, p. 95)

Ao mesmo tempo, a crítica citada anteriormente, que afirma que o *Group* tentava permanecer “no meio” para tentar chegar a “todos os públicos” indicava corretamente que o grupo procurava um caminho do teatro comercial, em que era necessário parecer palatável a críticos, produtores e ao público pagante. Nenhum resquício, é claro, da concepção do “teatro como uma arma”, que seria o âmbito ideal para encenar a peça de Piscator. Isso, por si mesmo, definia que o teatro do *Group* não poderia ser consequente com a ideia de ter um caráter militante nem se assim o desejasse¹⁴².

140 “Contudo, era tecnicamente intrigante e capaz de ser transformada em um novo tipo de montagem no palco”

141 “Lee Strasberg achou que ela tinha um aspecto popular de ‘menino e menina’ que eu havia negligenciado”.

142 Não à toa, Saal (2003), ao elaborar sobre as diferenças entre o teatro épico de Brecht e Piscator de extração “modernista” em oposição ao teatro político “vernacular” (que procuraria mobilizar as massas por meio da identificação pessoal e da absorção emocional da questão política em jogo), traça uma linha distintiva entre os grupos profissionais e amadores: “In contrast to the professional leftist theater, which were after all dependent on the box office, the various amateur workers’ theater groups (most significantly the Workers’ Laboratory Theater and the Proletbühne) which prospered in the later 20s and early 30s successfully engaged modernist concepts of political theater. [...] Yet, it was precisely their relative independence from the dictates of the commercial Broadway circuit that enabled these two non-profit theaters to do so” (SAAL, 2003, p. 248) “Em contraste com o teatro esquerdista profissional, que era, no fim das contas, dependente da bilheteria, os vários grupos de teatro de trabalhadores amadores (mais significativamente o *Workers’ Laboratory Theater* e o *Proletbühne*) que prosperaram no final dos anos 1920 e começo dos 1930, se engajaram de forma bem sucedida em concepções modernistas do teatro político. (...) No entanto, era

Era previsível que, por tudo o que relatamos acima, *Case of Clyde Griffiths* se revelasse um fracasso comercial e tivesse vida curta nos palcos da Broadway. E assim foi: dezenove apresentações foram feitas antes que saísse de cartaz. Outro membro do grupo que atuou na peça, Elia Kazan (1988, p. 150-151), comentou posteriormente:

We did a play no one believed in, *The Case of Clyde Griffiths*, an adaptation by Irwin (sic) Piscator of Dreiser's *American Tragedy*, and we did for the wrong reasons. Cold and schematic it was, theme-strangled and, for all the arrogance of its avant-garde form, quite obvious... The production of *The case of Clyde Griffiths* got what it deserved: a short, unhappy life – nineteen performances – and an unmourning death. It left us exhausted, with a bitter aftertaste. And in need of rest¹⁴³.

Saal retoma um trecho da crítica de Burnshaw em *The Theatre* para reafirmar porque considera que Clurman dizia que a peça ia “contra a essência americana”, mas afirma que o motivo fundamental para a rejeição da peça era sua forma extremamente afinada com os preceitos do *agitprop* do movimento operário:

But in what ways exactly did it go “against the American grain”? Why did the play fail to convince an American audience? One reason was certainly the vehemence of Piscator's attack of American mores, his relentless exposure of “the cynical code of success proclaimed in every tabloid, movie, pulp-tale and true-to-life-story dedicated to the get rich theme”, which found few supporters outside the leftist circles. Although Granville Hicks had identified class strife as the moving force of American culture, this thesis never gained much popular purchase. After all, the insistence on class ran counter to one of the constitutive myths of American nationhood: the American Dream of the self-made man. To deny the possibility of individual strife was to deny what many perceived to be the very essence of America.

The most decisive factor for the broad rejection of the play, however, was its highly theatrical form in conjunction with an overtly didactic tone – a style reminiscent of the *agitprop* of the early 1930s, which had played an important role in the emerging workers' theatre as well as in the organization of the labor forces. The direct address and exhortation of the audience, the radical dismantling of the illusion of the fourth wall, the reduction of characters to basic economic/sociological functions has all been quite common in the amateur street theatres; (...) By the mid-thirties, however, *agitprop* had been replaced with realism as the dominant paradigm of leftist theater¹⁴⁴. (SAAL, 2007, p. 53-54)

precisamente sua independência relativa dos ditames do circuito comercial da Broadway que permitia esses teatros não-lucrativos fazerem isso.”

143 “Nós fizemos uma peça na qual ninguém acreditava, *The Case of Clyde Griffiths*, uma adaptação de Irwin (sic) Piscator do *American Tragedy* de Dreiser, e nós a fizemos pelos motivos errados. Era fria e esquemática, restrita no tema e, por toda a arrogância de sua forma vanguardista, muito óbvia.. A produção de *The Case of Clyde Griffiths* teve o que merecia: uma vida curta e infeliz – dezenove apresentações – e uma morte sem luto. Ela nos deixou exaustos, com um gosto amargo. E precisando de descanso.”

144 “O fator mais decisivo para a ampla rejeição da peça, contudo, foi sua forma fortemente teatral em conjunção com um tom assumidamente didático – um estilo remanescente do *agitprop* do início dos anos de 1930, que havia desempenhado um papel importante nos teatros operários emergentes, bem como na organização das forças dos trabalhadores. O direcionamento direto e a exortação do público, o desmantelamento radical da

Já Clurman, que havia visto como o ponto positivo da peça o fato de ser “technically intriguing” vê puramente no aspecto político o motivo para a reprovação:

The reason for the reviewers dislike of the play, however, was not that it was a poor piece of writing, but that it interpreted the plot of *An American Tragedy* (called an illiterate novel by one of the top reviewers) in terms of the class struggle. The Piscator dramatization employed a Speaker, who dunnies the audience with a single refrain: “We have given a name to Fate. It is the Economic System”. It made many of the reviewers hot under the collar. They grew somewhat shrill as they countered with the belief that Clyde Griffiths did not represent the effects of our society on a young uneducated boy, but that he was “a contemptible coward, a cheap and snivelling character.¹⁴⁵” (CLURMAN, 1945, p. 175)

Assim, todo o debate ao redor de *Case of Clyde Griffiths*, a sua recepção tanto pela crítica dos jornais burgueses como na imprensa de esquerda e operária, bem como os comentários dos próprios participantes da montagem da peça, são emblemáticos relativamente ao “ponto de virada” do teatro de esquerda estadunidense. Era o sinal definitivo de que os tempos mudavam, e, quando três anos depois Piscator pisou nos EUA, efetivamente a ideia de Odets de que o país não ia na sua direção, já havia se consolidado. O teatro de Piscator era uma arma, mas não havia quem a empunhasse.

ilusão da quarta parede, a redução dos personagens a funções econômico/sociológicas básicas havia sido bastante comum nos teatros amadores de rua [...] Em meados dos anos trinta, no entanto, o *agitprop* havia sido substituído pelo realismo como o paradigma dominante do teatro de esquerda”.

145 “O motivo pelo qual os críticos não gostaram da peça, contudo, não era por ser um texto de qualidade ruim, mas porque interpretava a trama de *An American Tragedy* (chamada de um romance iletrado por um dos mais destacados críticos) em termos de luta de classes. A dramatização de Piscator empregava um Narrador que insiste em um único refrão dirigido ao público: ‘Nós demos um nome ao Destino. Ele é o Sistema Econômico’. Isso deixou muitos críticos irritados. Eles se tornaram um tanto estridentes ao se contrapor à crença de que Clyde representava os efeitos de nossa sociedade sobre um jovem garoto sem instrução, e sim de que ele era ‘um covarde desprezível, um tipo ordinário e chorão’.”

Conclusão

A falta de imaginação faz com que a maioria das pessoas não viva nem sua própria vida, e menos ainda seu mundo.

Se não fosse assim, bastaria ler uma página do jornal para incitar a humanidade à rebelião.

Por isso é fundamental utilizar meios mais contundentes: um deles é o teatro.

- Erwin Piscator, 1930.

Quando Piscator desembarcou em Nova Iorque em 1939, dando início a um exílio estadunidense que se estenderia até 1951, já havia se passado três anos desde a montagem de *The case of Clyde Griffiths* pelo *Group Theatre*, e de cerca de uma década desde o momento de maior ímpeto do teatro revolucionário dos trabalhadores. Um tempo que, se cronologicamente era curto, no âmbito estético-político parecia ser de um século desde o auge do movimento de teatro operário independente que se inspirara diretamente no seu teatro político na Alemanha e naquele produzido pelo movimento revolucionário na Rússia e Europa.

Mesmo pessoas não relacionadas ao teatro operário compreendiam que ele estaria melhor ambientado no país nos anos anteriores, e disseram a Piscator e sua esposa Maria Ley-Piscator que ele deveria ter chegado aos EUA antes, tal como Stella Adler, que lamentou o fato de que eles não tivessem desembarcado no período do nascimento do “grande drama americano” com Eugene O’Neill e a *Provincetown Playhouse* (LEY-PISCATOR, 1967, p. 42); ou Mary Urban, diretora de relações públicas da *New School* – onde Piscator estabeleceu sua escola-teatro, o *Dramatic Workshop* – que disse que gostaria que ele tivesse chegado ao país nos anos vinte. (LEY-PISCATOR, 1967, p. 56) O fato é que os abalos sísmicos teatrais que ocorriam nos EUA nas décadas anteriores tinham seu epicentro ali onde Piscator atuava na mesma época: na Alemanha e na Rússia, onde participou da Associação Internacional de Teatros Revolucionários (Международное объединение революционных театров, MORT, na sigla em russo) e da Olimpíada de Teatro Operário de 1933. Em meio a um movimento operário-teatral de proporções internacionais, Piscator se encontrava no ponto fulcral. Quando decide não voltar à Rússia em 1936, a conselho de Bernard Reich e Wilhelm Pieck, era porque já havia soado “a meia-noite no século” da repressão stalinista, nas palavras de Victor Serge. Se tivesse retornado, o mais provável era que, como ocorreu com Méierhold poucos anos depois, Piscator terminasse preso e executado.

Clifford Odets, que pode ser considerado uma figura decisiva do teatro político no âmbito de fazer furos nos muros do *mainstream* com sua peça *Waiting for Lefty*, foi categórico ao afirmar a Maria Ley-Piscator que os EUA não iam na direção de Piscator, a do “teatro político... levantando bandeiras” (LEY-PISCATOR, 1967, p. 43).

O sinal claro de que esses diagnósticos eram pertinentes veio na primeira empreitada de Piscator no país, que sofreu reveses e contratempos até ser engavetada: a tentativa de levar aos palcos da Broadway sua adaptação, junto a Alfred Neumann, do romance *Guerra e Paz*, de Lev Tolstói. A resposta de Harold Clurman a Piscator após a leitura da peça – bastante consonante, aliás, com seus comentários a respeito do *The case of Clyde Griffiths* – é ilustrativa dos atritos entre o teatro épico de Piscator e o rumo pelo qual havia evoluído a maior parte da constelação de figuras protagonistas do teatro político estadunidense das décadas precedentes:

I believe it is practically an impossible task to do ‘War and Peace’ on the stage and so any criticism of the play that I make must be made with a sense of the great difficulty of the task assigned. I feel that your play sins not from over-simplification but from an effort to do too much, and so while the production might be scenically effective, in its varied, short and constantly moving scenes, it fails to present the characters in a way that would move an American audience and interest them in the character’s (sic) problems. I think the play as written at present, would be an emotional failure because this sense of not being able to identify oneself with the characters, or to connect themselves imaginatively into their lives and milieu, which I believe is largely due to the form and structure of your dramatization, is a very serious lack, particularly from the standpoint of our American audiences, who respond much less to form and even to the excitement of stage technique than to simple characterization and situation.

Your play, I do not feel, would satisfy an audience, as it does not satisfy me from the standpoint of almost traditional standards of current theatre... I am bound in all honesty... to say at the moment that I do not feel that Group Theatre would be interested in undertaking a production of the present material¹⁴⁶. (PROBST, 1991, pp. 129-130)

146 “Eu acredito que é uma tarefa praticamente impossível fazer ‘Guerra e Paz’ no palco, e portanto qualquer crítica da peça que eu faça deve ser feita com o sentido da grande dificuldade da tarefa empreendida. Eu sinto que a sua peça peca não pela simplificação excessiva, mas por um esforço para fazer demais, e, se a produção pode ser efetiva cenicamente em suas cenas variadas, curtas e em constante movimento, ela falha em apresentar os personagens de uma forma que mobilizaria um público americano e os faria se interessar pelos problemas daqueles. Eu acredito que a peça, como está escrita agora, seria um fracasso emocional, pois este sentido de não conseguir se identificar com os personagens, ou se conectar imaginativamente às suas vidas e seu meio, que eu acredito que se dê em grande medida pela estrutura e forma da sua dramatização, é uma falta muito séria, particularmente do ponto de vista de nosso público americano, que responde muito menos à forma e mesmo à excitação das técnicas de encenação do que à simples caracterização e situação. Eu não sinto que sua peça satisfaria uma audiência, da mesma forma que não me satisfaz, do ponto de vista de praticamente qualquer padrão tradicional do teatro atual... Sinto-me obrigado a, com toda a honestidade... a dizer que nesse momento não sinto que o *Group Theatre* teria interesse em realizar uma produção desse material”.

A carta merece atenção em diversos pontos. Talvez seu aspecto nevrálgico resida no embate de concepções que já foi delineado anteriormente, tanto a partir da análise das transformações em geral das concepções estético-políticas do teatro de esquerda nos EUA, quanto especificamente do caso da montagem da peça de Piscator pelo *Group Theatre* como um caso exemplar. Trata-se da questão do papel do fator emotivo na peça enquanto um aspecto atrelado à identificação do público às personagens, em oposição ao que classificam como o “esquematismo” frio da concepção épica de Piscator. Ou, sintetizando, o embate entre o “realismo psicológico” que se tornou “praticamente o padrão tradicional do teatro atual” desejado por Clurman, em oposição a uma perspectiva épica, educativa e política, conforme preconizada por Piscator.

Os EUA, e toda a tradição dramática que lhe é característica desde essa época, estão aferrados ao dramático em seu sentido estrito, em que os conflitos individuais encarnados nas peripécias de “heróis” dão conta de enredar o público e envolvê-lo, aferrando-se às fórmulas convencionais de sucesso que se tornaram marca registrada da indústria cultural. Era o caminho oposto ao que Piscator trilhava.

O embate tem raízes antigas. Basta vermos, por exemplo, os comentários que faz John Gassner – parceiro de Piscator como professor de dramaturgia em seu *Dramatic Workshop* e um crítico teatral fundamental na tradição estadunidense – a respeito do naturalismo alemão que o próprio Piscator identifica como sua raiz genealógica teatral. A questão da emoção – fortemente atrelada à visão do palco como o local onde um protagonista expressa seu conflito individual – aparece como um pressuposto basilar para o crítico, em oposição àquilo que caracteriza como um determinismo dogmático do naturalismo. Gassner, curiosamente, faz seus comentários apontando o marxismo (base fundamental de Piscator) como um tipo de contratendência ao esquematismo excessivo do movimento naturalista:

[...] o marxismo foi mais longe, devido à sua simpatia pelo proletariado, e a nota de piedade social em pouco tempo penetrou muitas das observações dos naturalistas. Tal humanitarismo investia contra os dogmas do naturalismo estrito, que lutou para banir as emoções como algo incompatível com a objetividade científica. Mas o lucro frequentemente superava a perda, como em *Os tecelões*, onde o naturalismo foi colorido com uma carga emocional. Deve-se reconhecer que o marxismo também modificou o fatalismo dos naturalistas ortodoxos, enfatizando o papel da vontade ativa na sociedade, já que havia brechas em seu conceito de determinismo econômico [...] No entanto, infelizmente, pouca atenção foi dada às qualificações do determinismo. O sadio princípio de Brunetière, segundo o qual o drama representa a vontade do homem em conflito com os poderes que a limitam, foi insuficientemente observado pelos naturalistas. A negligência desse princípio, sem o qual não pode haver exaltação e se mostra muito pouca

vibração no palco foi, na verdade, uma limitação de peso considerável para a nova dramaturgia. (GASSNER, 1996, p. 115)

O exemplo tomado por Gassner da peça de Hauptmann – um que também foi caro a Piscator para pensar o poder abrasador do teatro quando colocado como instrumento de educação política e mobilização dos trabalhadores – importa especialmente para refletirmos a questão do papel do teatro para Piscator. O protagonista aqui é a classe, e obviamente a atuação se subordina a um fim distinto daquele de expressar um drama individual, um conflito interno da personagem – algo tão valorizado por aqueles para quem o fator “mobilizador” da audiência em uma peça reside na identificação afetiva com as personagens¹⁴⁷.

É claro, no entanto, que a questão da identificação com as personagens, a capacidade de se “conectar afetivamente às suas vidas e seu meio” como preconiza Clurman, é relativa: para o público operário que vibrava com a luta dos tecelões da Silésia retratada por Hauptmann, a conexão às vidas e meio dos personagens era imediata (como é ressaltado inclusive pelo relatório da polícia). Se a mesma peça fosse encenada para um público de classe média estadunidense nos palcos da Broadway, provavelmente a coisa seria bastante distinta. Não à toa, Piscator (2013a, p. 302) disse: “[...] penso que a renovação do teatro não depende somente da cena, mas sim, na mesma proporção, dos espectadores.”

No entanto, no que concerne às concepções de Piscator, não é incorreto dizer que sua ênfase deliberada é no aspecto intelectual e didático da obra, em especial nas suas formulações mais radicais dos anos 1920. Piscator disse, em uma de suas inúmeras definições acerca do propósito que atribuía ao teatro em nosso tempo,

Se o teatro possui um significado em nossa época, seu propósito deve ser o de nos ensinar – sobre as relações humanas, o comportamento humano, as capacidades humanas. É para essa tarefa, conscientemente, sugestivamente e descritivamente, que o Teatro Épico é mais adequado. Ele sacrifica a atmosfera, emoção, caracterização, poesia e, acima de tudo, magia por uma troca mútua de problemas e experiências com o público. Em outras palavras: o propósito do Teatro Épico é aprender a pensar mais do que a sentir – se mover sobre a superfície da corrente em vez de se perder nela. (LEY-PISCATOR, 1967, p. 13)

Essa ideia de um propósito educativo, intelectual, político que se sobrepõe a características que são comumente remetidas à esfera “artística” ou “estética” remonta ao

147 Também no estilo de atuação, Piscator procura superar o centro no indivíduo: “Nosso trabalho com os atores persegue a meta de *substituir o pensamento individual pelo espírito coletivo*. Queremos fundar um novo estilo de representação que se ajuste à objetividade do conteúdo dos personagens dramáticos e criar um grupo de teatro no qual se deixe para trás os monopólios dos papéis e se ofereça à nova geração de artistas uma área especial de trabalho.” (PISCATOR, 2013a, p. 67)

radicalismo com que Piscator toma seu trabalho a partir de seu retorno da guerra, propondo, já em 1920 no seu Teatro Proletário (*Proletarisches Theater*) essa ideia em toda sua amplitude¹⁴⁸: “Nós banimos a palavra *arte* radicalmente de nosso programa, nossas ‘peças’ eram apelos e tinham a intenção de surtir efeito nos acontecimentos correntes, serem uma forma de ‘atividade política’” (PISCATOR, 1980, p. 45).

Essa concepção é reforçada ao longo da obra de Piscator insistentemente com distintas tonalidades e, se por um lado se choca frontalmente com os “padrões tradicionais do teatro atual” desejados por Clurman, por outro também demonstra quão equivocada é a imagem que se consagrou a respeito de Piscator como um diretor exclusivamente atrelado à “inovação técnica” do palco. Até mesmo John Gassner apresenta Piscator como “the leading exponent of *epic* as a technique (rather than necessarily as a particular social ideology)¹⁴⁹”. (GASSNER, 1941, p. 90) Piscator, em contraste, ressaltou reiteradamente a técnica como um meio a serviço de um fim, como em um texto de 1928 em que debate com a revista *Die Weltbühne*: “Nosso ponto de partida é precisamente essa realidade excessivamente real e utilizamos todos os recursos possíveis para expressá-la. O que são para nós o cinema, os cenários móveis, as máquinas ou o óleo lubrificante? São apenas recursos. Nossa meta se situa na realidade”. (PISCATOR, 2013a, p. 89).

Como afirma Clurman, realizar no palco uma adaptação de um romance colossal, como *Guerra e Paz* (ou *An American Tragedy*) é uma tarefa difícil. Os recursos técnicos que Piscator utiliza, seja no âmbito da encenação como da dramaturgia, têm o propósito de tornar factível essa empreitada; mas é justamente por adequar os meios teatrais ao objetivo que mira – a política como meio de transformação da realidade – é que ele afirma sua constante disposição a rever os meios, e, assim, o “estilo”, bem como a incompatibilidade com os “padrões tradicionais” que Clurman desejaria:

Nossa arte foi criada a partir do conhecimento do real, com a vontade de acabar com essa realidade. Fundamos o teatro político (na realidade, não por amor à política) para participar dessa grande batalha pela renovação do nosso mundo. Nossas obras artísticas não podem ter o conteúdo espiritual

148 No entanto, cabe ressaltar que, contrariamente a uma concepção corrente que se refere tanto a Brecht quanto a Piscator (ainda que ambos preservem importantes diferenças entre si nesse âmbito) de que seriam contrários ao sentimento na atuação, não é disso que se trata. Ficamos com um testemunho de Judith Malina sobre sua compreensão a respeito da “atuação objetiva” de Piscator: “Objective Acting is *both* intellectual *and* feelingful. Piscator intended *to add* the intellectual level to a prevailing *empty* style – not to substitute ideas for feeling, but to make ideas feelingful (and *not* enchantments)”. (carta de dezembro de 1989 em PROBST, 1991, p. 112). “A Atuação Objetiva é *tanto* intelectual *quanto* sentimental. Piscator tencionava *acrescentar* o nível intelectual a um estilo *vazio* que prevalecia – não substituir ideias por sentimentos, mas tornar as ideias plenas de sentimento (e *não* como encantamentos).”

149 “O principal expoente do *épico* como uma técnica (em vez de necessariamente como uma ideologia social em particular)”

que, segundo as normas comumente aceitas¹⁵⁰, deve ter uma obra de arte para poder sê-lo, nem sua forma pode corresponder ao conceito tradicional da obra de arte. No entanto, nunca pretendemos criar esteticamente um “estilo” a partir dessa posição, nunca estabelecemos um dogma relativo à essência da arte, para nós é mais do que suficiente se conseguimos que cem dos mil espectadores que a cada dia visitam nosso teatro reflitam sobre a “ordem” em que vivem. Nós não queremos o teatro, mas a realidade. A realidade ainda é o maior dos teatros. (PISCATOR, 2013a, p. 89)

Assim, podemos dizer que para o teatro de Piscator fins e meios teatrais não se separam. Sua “técnica” está a serviço de um objetivo político, objetivo este que era afim à ideia de “teatro como arma” vigente nos grupos operários dos anos 1920 e 30, mas não condizia com os objetivos do *Group Theatre* em 1936, o qual, conseqüentemente, não poderia deixar de repudiar o suposto “esquematismo” de *The case of Clyde Griffiths* e os recursos empregados por Piscator para seu fim – que em nada coincidia com os meios e fins empregados nas adaptações de Patrick Kearney ou Von Sternberg, por exemplo, muito mais próximas da atmosfera intelectual e artística em que se inseria o grupo de Lee Strasberg.

Mas há outra forma de rejeitar o fio cortante da obra de Piscator, embora colocando-o em um “pedestal”; isso coincide com a forma como John Gassner o lê, como o “mestre” de uma “técnica”. Gassner afirma: “Epic treatment does not have to be harnessed to any particular kind of politics, so long as it follows the philosophy that theatre can – and should – convey the various elements of a social complex¹⁵¹” (GASSNER, 1941, p. 90). Essa compreensão do épico como “técnica” significa a sua assimilação como um “estilo”, despojando-o da concepção de arte como instrumento de transformação social que lhe dera origem. Exemplo notório dessa concepção encontramos na peça *Our Town*, de Thornton Wilder¹⁵², parte do cânone teatral estadunidense e a primeira peça “épica” nativa em que o

150 Em 1966 Piscator cita essa passagem de 1928 em sua nota final para a nova edição de *Das politische Theater* (O teatro político), e o trecho “segundo as normas comumente aceitas” é substituído por “segundo as diretrizes do Estado”, um tapa em luva de pelica contra as concepções oficiais de arte do realismo socialista ditadas pelas burocracias estatais. Após a citação, Piscator afirma: “Em relação a isto, minha atitude não mudou em nada na atualidade”, (PISCATOR, 2013a, p. 298) demonstrando que o decorrer dos anos e as mudanças políticas não transformaram o fundamental das concepções teatrais de Piscator. Essa nota foi escrita poucos dias antes de sua morte.

151 “O tratamento épico não precisa estar vinculado a nenhum tipo particular de política, desde que siga a filosofia de que o teatro pode – e deve – transmitir os vários elementos de um complexo social”.

152 *Our Town* trata de uma cidade, centrando-se na trajetória de vida de Emily Webb, usando-a como um exemplo para tratar de temas “universais” da vida de uma sociedade. A peça estreou em 1938 com estrondoso sucesso, tendo sido premiada com o Pulitzer e adaptada para o cinema em 1940 pelo diretor Sam Wood com roteiro do próprio Wilder, uma produção que também foi premiada com o Oscar. Também foi transmitida radiofonicamente no programa *American Theatre of the Air* na rádio difusora do Estado dos EUA *Voice of America* em 1946. O texto incorpora diversos expedientes característicos do épico, como a presença marcante de um narrador, a quebra da quarta parede, as referências à produção da peça, etc. Esta obra, hoje fortemente presente nos repertórios do teatro escolar estadunidense por seu tom moralizante de “lição de vida” para apreciar as coisas e as pessoas, se foca nas relações individuais. O próprio Piscator, em cartas a Fritz Korner e Kalsner, a utiliza como um exemplo de uma “peça maravilhosa” que ninguém queria

“tratamento épico” é utilizado com o fim de retratar uma cidade pacata e seus habitantes, “transmitindo os vários elementos de um complexo social”, da maneira como o concebe Gassner, de forma desvinculada de qualquer intenção política ou de transformação social. Iná Camargo Costa a classifica como uma produção épica “mais próxima do simulacro” que utiliza “quase todos os recursos do teatro épico (sobretudo os formais).” (COSTA, 1998, p. 24)



Encenação original de “*Our Town*” em 1938. Foto: Photofest. Fonte:

<https://www.nytimes.com/2007/04/01/books/review/McCarter.t.html>

produzir. (PISCATOR, 2009, pp. 63, 139) Como aponta Anatol Rosenfeld ao comentar a peça, “Pode-se discutir sobre se é necessário acrescentar, por meio do narrador, ao pequeno horizonte dos personagens o vasto da eternidade para, ao fim, nada se comunicar senão lugares comuns; mas não se pode negar que a exortação singela do amor, dirigida ao homem comum através do comentário um pouco piegas, se transmite com grande eficácia emocional” (2014, p. 131). Por esse comentário e o sucesso retumbante da peça, podemos recordar o debate proposto por Clurman e o restante dos representantes do teatro de esquerda convertidos ao “realismo psicológico” em relação à questão de tocar afetivamente o espectador em oposição aos modelos considerados “esquemáticos” e “frios” como o agitprop ou o teatro épico de Piscator. Também Rosenfeld, ao falar de Brecht, Claudel e Wilder, diz que “Por mais importante que nos três casos se afigure o papel do indivíduo, o que sobreleva é, afinal, o plano maior, histórico e universal, que reduz o ser humano a uma posição funcional, pelo menos no quadro terreno ou histórico. Essa funcionalidade é menos acentuada no caso de Wilder, mas somente porque o americano ‘liberal’ tende a acentuar menos o plano universal ou histórico”. (2014, p. 137). Assim, vemos como as questões políticas, da luta de classes, e outras tão caras ao teatro épico de Piscator e Brecht simplesmente são extirpadas, detendo de sua invenção somente o aspecto técnico. Probst aponta a possibilidade de que Wilder tenha tomado conhecimento dessas técnicas em sua viagem para a Europa entre 1928-1930, nas leituras de artigos sobre Piscator na *Theatre Arts Monthly*, ou em seu contato como palestrante no *Dramatic Workshop* (PROBST, 1991, pp. 108-109). Sobre a obra de Wilder como um todo, é interessante notar o comentário de Rosenfeld que vê nela um sentido quase diametralmente oposto ao que se propunha Piscator em sua obra: “o democrata puritano sente-se ao mesmo tempo fascinado pelo miúdo e desimportante, pelo *common man*, o homem comum mergulhado na insignificância do cotidiano. (...) Mas a lição de Wilder não é apenas a de que o homem não deve exagerar a sua importância. A sua intenção é dignificar o cotidiano e mostrar a grandeza no miúdo. O seu intuito é precisamente encorajar o homem comum a reconquistar a dignidade em meio da rotina banal” (ROSENFELD, 2014, p. 129)

É isto que significa a ideia de Gassner sobre “adaptar o estilo épico” ou “incorporar alguns de seus elementos em produções comparativamente convencionais” (GASSNER, 1941, p. 92-93), o que coroa não apenas a concepção de que o épico é meramente uma “técnica” teatral, mas também de que forma e conteúdo representado não estabelecem uma relação dialética entre si.

Piscator, mesmo em solo estadunidense e separado do contexto revolucionário que deu origem a seu teatro épico, permanecia fiel à ideia de atuação política, ainda que da forma que lhe era possível no contexto estadunidense e na delicada situação de exilado político com um passado militante extremamente ativo junto ao movimento operário comunista. A adaptação que fizera de Dreiser era um contundente golpe desferido à ideologia do *self made man* tão característica do capitalismo dos EUA; *Guerra e Paz* era entendida como uma peça que fazia parte da guerra contra os nazistas, como é evidenciado nessa carta a Leo Shubert:

in these days there is no more timely play which could have an overwhelming success in New York that Tolstoi's novel “War and Peace” which has been dramatized by Alfred Neumann and me. It is a play around Napoleon who attacks Russia in 1812 and it follows step by step Hitler of today. The leading role shows a pacifist who at the end (sic) comes to the result that he must fight against his aggressors in spite of his conviction¹⁵³. (PISCATOR, 2009, p. 237)

A visão apresentada por Gassner do épico como “técnica” que meramente “transmite os vários elementos de um complexo social” não é uma “leitura equivocada” por parte deste grande crítico e teórico que foi próximo de Piscator durante seu exílio; é antes uma concepção do teatro épico que é fruto das condições materiais, históricas e culturais dos EUA, em que a forma é parcial ou totalmente assimilada, mas o objetivo que a ensejou – de um teatro que coloca o centro fora do indivíduo com o objetivo de servir como arma para a conscientização e a transformação social – é abandonado. Brecht demonstra completa clareza da indissociabilidade de sua concepção de teatro das condições materiais que a criam ao dizer que o teatro épico “pressupõe, além de um certo nível técnico, um poderoso movimento social, interessado na livre discussão de seus problemas vitais e capaz de defender esse interesse contra todas as tendências adversárias” (COSTA, 1998, p. 22).

Iná Camargo também ressalta a questão do pressuposto do “nível técnico” a partir do exemplo de Piscator com a consideração de que:

¹⁵³ “Atualmente, não há peça mais oportuna que poderia ter um imenso sucesso em Nova Iorque do que o romance ‘Guerra e Paz’, de Tolstói, que foi dramatizada por Alfred Neumann e eu. É uma peça em torno de Napoleão, que ataca a Rússia em 1812, e segue passo a passo o Hitler de hoje. O papel principal mostra um pacifista que no final chega ao resultado de que deve lutar contra seus agressores a despeito de suas convicções.”

[...] o teatro épico só é possível se o meio de produção estiver nas mãos dos trabalhadores. Fora desta condição teremos simulacro, contrafação, ou até mesmo experiências de muito interesse as quais sempre ficará faltando alguma coisa. Isto explica, por exemplo, a trajetória de um Piscator que, embora tenha iniciado sua militância teatral (e política) no programa espartaquista de *agitprop*, somente no Volksbühne encontrou condições para desenvolver plenamente seus sonhos de encenador. (COSTA, 1998, p. 21)

Piscator, não à toa, faliu mais de um empreendimento teatral em seus tempos da República de Weimar, chegando a ir para a cadeia por questões fiscais: o seu teatro épico não estava adequado às exigências do mercado (chega a dizer que seu lema é “Levo minhas dívidas como Göring leva suas medalhas¹⁵⁴”). (PISCATOR, 2013a, p. 295) E, sobre o teatro nos Estados Unidos, escreveu que “Em determinados círculos todo ele não é chamado de teatro, mas de *show-business*. Só conta o que é suscetível de se converter em negócio” (PISCATOR, 2013a, p. 187). A questão dos recursos materiais nunca foi de simples resolução, nem passível de ser encarada de forma independente dos princípios artísticos, já que o objetivo de Piscator era justamente o de fazer um teatro que se insurgisse contra a ordem capitalista – o que, por princípio, não poderia se adequar como uma “mercadoria cultural”.

Mesmo o curto período de Piscator como diretor do *Volksbühne*, que Iná Camargo aponta como aquele em que desenvolveu seus “sonhos de encenador”, foi controverso, pois a radicalidade política de Piscator não demorou a suscitar polêmica num aparato teatral social-democrata já bastante acomodado a conciliar interesses de classes antagônicas. A imensa controvérsia que sua peça *Gewitter über Gotland* (“Tempestade sobre Gotland”) causou, levou a que tivesse que deixar o posto impelido por aqueles que, conforme rotulados numa carta em sua defesa, haviam se tornado “um grupo de burocratas que parecem ter esquecido seu próprio passado”. (PISCATOR, 1980, p. 150)

Isso forçou Piscator a um empreendimento próprio, o Teatro Piscator (*Piscatorbühne*), apoiado sobre um setor minoritário de trabalhadores radicalizados, e, para tentar compensar financeiramente, buscou um público pagante nas classes mais abastadas. Piscator explica a contradição desse empreendimento que também foi à falência em sua “Prestação de contas” (*Rechenschaft*):

Se no lugar de 16.000 proletários tivessem se juntado a nós o quántuplo de operários, o Teatro Piscator não teria se defrontado com a necessidade de competir com os teatros burgueses pelo público endinheirado. Nessa situação, desde o primeiro dia tivemos que levar a cabo tanto a luta espiritual

154 Hermann Wilhelm Göring (1893-1946) – líder nazista fundador da *Gestapo*, a polícia política nazista, e veterano da Primeira Guerra Mundial, na qual recebeu a condecoração Pelo Mérito. Foi comandante da Força Aérea Alemã, a *Luftwaffe*, a partir de 1935. Também ocupou o cargo de Ministro da Aviação e da Economia durante o governo de Hitler.

como a luta econômica pela subsistência do teatro. (PISCATOR, 2013a, p. 94)

E, assim, conclui com a observação de que as formas de tentar driblar o problema, como o aluguel de um segundo teatro para garantir a realização das peças, foram erros, mas que para além destes havia problemas objetivos, que casam com as observações supracitadas feitas por Brecht e Iná Camargo acerca das condições materiais e políticas para a consolidação de um teatro épico ligado aos trabalhadores:

Em resumo, pode-se afirmar que, além dos erros subjetivos, pelos quais o teatro é responsável, este veio abaixo porque as circunstâncias objetivas não estavam suficientemente maduras. Talvez tenhamos começado com uma fanfarras excessiva, de tal modo que já não era possível retroceder a uma linha intermediária, nem política, nem artisticamente. A burguesia, que havia feito reverências com gosto à sensação, não podia seguir acompanhando o teatro por muito tempo por sua posição geral e a crescente pressão da imprensa. Por outro lado, a camada que realmente deveria ter composto a base econômica do teatro, a classe operária, dá toda a impressão de que não era suficientemente forte para fazê-lo do ponto de vista econômico. (PISCATOR, 2013a, p. 99)

Por outro lado, Piscator indica que para fazer um teatro “atual” não bastam os recursos técnicos, exemplificando com o *Center Theatre* patrocinado pelo magnata Rockefeller, que dispunha dos mais avançados recursos técnicos – mas era refém de uma concepção antiquada de teatro (GASSNER, 1941).



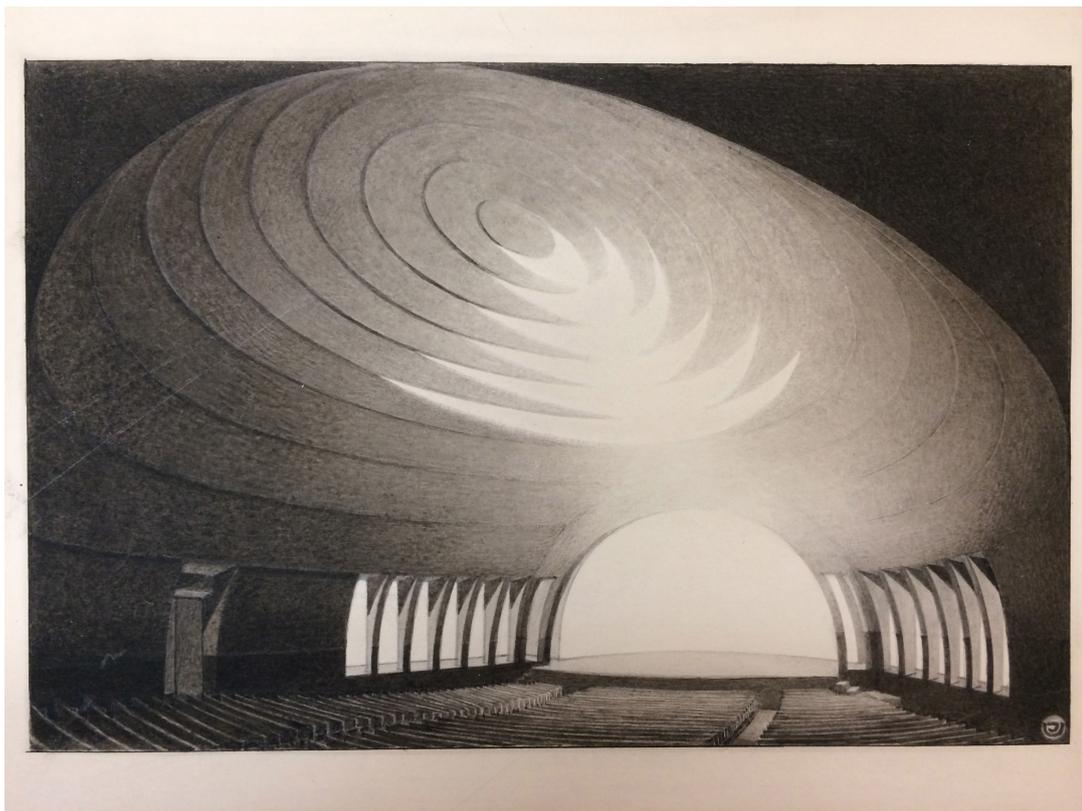
O Center Theatre de Rockefeller

Fonte: <http://www.nycago.org/Organs/NYC/html/CenterTheatre.html>

Em uma entrevista no fim de sua vida, publicada postumamente em 1967, reafirma essa posição:

Nos Estados Unidos [...] os progressos culturais estão muito atrasados em relação aos progressos técnicos. Há obras naturalistas. Mas o naturalismo americano é uma representação sentimental da realidade: não constitui uma análise científica desta. Sempre volta à pequena burguesia, à sua concepção de mundo, que é em todas as partes a mesma: sentimental. (PISCATOR, 2013a, p. 304)

Nos EUA, a questão da contradição entre os meios materiais disponíveis e a situação política se mostrava muito mais aguda. No caso da montagem de *The case of Clyde Griffiths* foi possível ver como a Broadway, completamente voltada ao *business* teatral, era avessa a uma obra dramaturgica cuja essência era o ataque contumaz à sociedade capitalista; e na experiência de Piscator, o *Studio Theatre* ligado ao *Dramatic Workshop* foi o que permitiu que atuasse, mas dentro de limitações artísticas, técnicas, políticas e econômicas ainda maiores do que na Alemanha.



Auditório do *Dramatic Workshop*

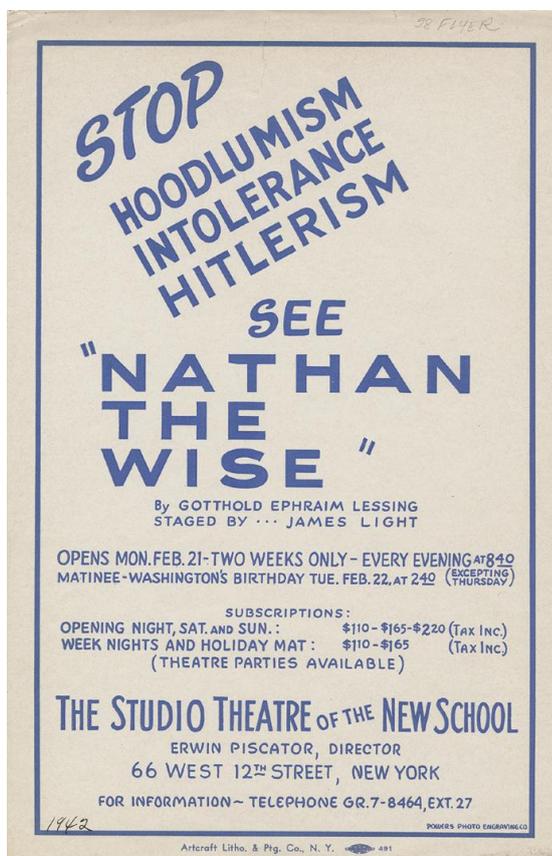
Fonte: https://newschoolhistories.org/wp-content/uploads/2018/04/Auditorium-perspective_-32x41-20x31_BoxC21_Folder2d.jpg

O abismo que separa os objetivos do teatro de Piscator dos artistas do teatro nos EUA pode ser avaliado a partir desse trecho do texto *Bühne der Gegenwart und Zukunft* (“Teatro do presente e do futuro”), escrito por Piscator em 1928 e publicado no jornal do Partido Comunista Alemão *Die Rote Fahne*, em que diverge de posições expressas por Eisenstein:

Em um artigo publicado recentemente na imprensa alemã do diretor de *O encouraçado Potemkin*, S. M. Eisenstein, este explica, entre outras coisas, que ele considerou que a função do filme deveria ser eletrizar e sacudir as massas. Se esta fosse a única função do drama revolucionário, poderia ser atingida igualmente com a organização de uma luta de boxe, uma corrida ou um desfile militar qualquer. O teatro político-proletário renunciaria a si mesmo se quisesse apelar aos instintos e sentimentos primitivos. Este teatro só pode causar efeito se é capaz de convencer, assim como de ativar e transformar as energias espirituais das massas.

Este objetivo não vai ser obtido (como opina Eisenstein) por meio da psicologia de Freud ou Pavlov, mas sim por meio da filosofia de Marx. Nós não queremos somente entusiasmar, mas sim transmitir clareza e conhecimentos: por isso, começamos sempre pelo princípio, ou seja, desenvolvendo a verdade histórica, expondo todos os problemas em seus grandes contextos e acompanhando seu desenvolvimento até as últimas consequências para mostrar às massas a inexorabilidade do destino que lhes

mostramos e o único caminho possível para sua superação. (PISCATOR, 2013a, p. 82)



Cartaz para a montagem de “*Nathan, the wise*” no *Studio Theatre*, em 1942

Fonte: https://digital.archives.newschool.edu/index.php/Detail/objects/NS030105_000172

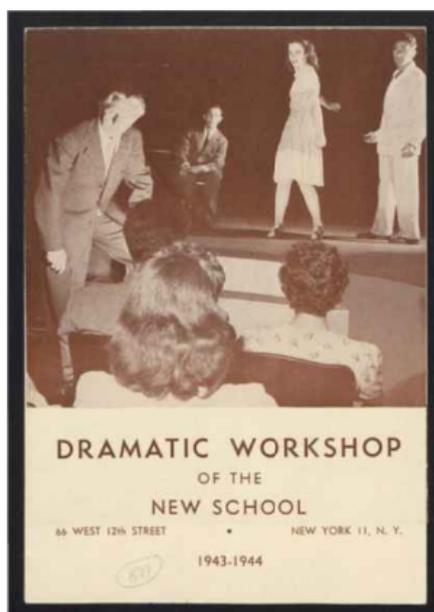
Se nos EUA Piscator não podia ser tão explícito em suas concepções políticas – sob pena de perder o asilo e ser preso ou deportado – ele, no entanto, seguia insistindo que o teatro não era um fim em si mesmo, mas uma ferramenta de compreensão e intervenção na realidade social. Em seu discurso inaugural do *Dramatic Workshop*, disse:

“Not art,” said Piscator, “but life. From its very beginning here at the Workshop, let it be life! The here and now. Art is man’s ambition to create beyond reality. What is needed now is reality. Reality, the Sphinx of all Sphinxes, the riddle of all riddles. But every new beginning... is it not a riddle?”¹⁵⁵ (MALINA, 2012, p. 12; LEY-PISCATOR, 1967, p. 105)

155 “Não arte”, disse Piscator, “mas vida. Desde o princípio aqui no Workshop, façamos com que seja a a vida! O aqui e agora. A arte é a ambição do homem de criar além da realidade. O que é necessário agora é a realidade. Realidade, a Esfinge de todas as Esfinges, a charada de todas as charadas. Mas todo novo início... não é uma charada?”

Ao conversar com Alvim Johnson, diretor da *New School* onde se instalaria o *Dramatic Workshop*, o próprio Piscator responde a seu questionamento sobre “por que um teatro universal?” nos seguintes termos:

Modern man is universal. War or no war. In the morning when he opens his newspaper, the whole world jumps in his face. He is everywhere at once in the midst of life. How can we expect this man, who embraces the whole world at a glance, to be satisfied with anything less than universal? Why should an evening in the theatre offer him less? Art is in its essence universal¹⁵⁶. (LEY-PISCATOR, 1967, p. 57)



Capa do programa do *Dramatic Workshop* de 1943-1944. Piscator está de pé, à esquerda

Fonte: https://digital.archives.newschool.edu/index.php/Detail/objects/NS050101_dw1943ye

Todos esses aspectos fundamentais do teatro épico de Piscator estão presentes em *The case of Clyde Griffiths*, onde Piscator toma o romance de Dreiser baseado na história real de Chester Gillette para tratar dos temas universais da sociedade de classes, do destino imposto pelo capital aos trabalhadores, das promessas da ideologia burguesa do mérito e da ascensão individual, e utiliza as chamadas “técnicas épicas” para oferecer um vislumbre do âmago da sociedade de classes, visando instruir e fazer refletir o público sobre as reais causas do assassinato e o julgamento encenados. Em 1929 ele fala nesses termos sobre a dramaturgia que buscava:

156 “O homem moderno é universal. Com ou sem guerra. De manhã, quando ele abre seu jornal, o mundo inteiro pula sobre ele. Ele está em todos os lugares ao mesmo tempo em meio à vida. Como podemos esperar que esse homem, que abarca o mundo inteiro em um relance, se satisfaça com qualquer coisa menos do que o universal? Por que uma noite no teatro deveria lhe oferecer menos? A arte, em sua essência, é universal.”

Em consonância com os condicionantes sociais da classe a partir da qual se desenvolveu o teatro, no centro da ação não se situa mais o destino privado de um indivíduo com seus conflitos morais, espirituais ou seus desejos. *A função do ser humano também sofreu uma mudança*. Agora se situa em primeiro plano a *vertente social* de sua existência. Onde ele aparece, aparece com ele ao mesmo tempo a *classe* ou a camada social a que pertence. Se entra em conflito, moral, espiritual ou instintivo, entra em conflito com a *sociedade*. Uma época na qual as relações entre todos, ou seja, a reestruturação de todas as relações está na ordem do dia, só pode ver a pessoa em sua posição em relação à sociedade, ou seja, como ser *político*. A acentuação do político pode levar de certa forma a caricaturizar a pessoa, mas nós não somos responsáveis por isso, e sim a falta de harmonia das relações humanas atuais, que faz com que cada afirmação de vida seja uma afirmação política.

Superar esta situação, resolver a falta de harmonia, representar a grandeza humana em uma época que realmente converteu as pessoas em caricaturas, em resumo, idealizar, não é a função do teatro nem da dramaturgia. Sua função consiste em elevar essa discrepância a um elemento de *denúncia, subversão e reordenamento*. (PISCATOR, 2013a, p. 96-97)

O sucesso da encenação de *The Case of Clyde Griffiths* sob a direção de Jasper Deeter no *Hedgerow Theatre* em 1935 era prova de que a mensagem da peça, com toda sua pertinência histórica, política e social, poderia ser transmitida e apreciada. Mas seu fracasso sob a direção de Lee Strasberg na Broadway em 1936 era a demonstração de que a dramaturgia política de Piscator estava em um difícil terreno num país em que o teatro operário independente – o “teatro como arma” – havia sido devastado. Uma boa medida de como o próprio Piscator via o *Hedgerow Theatre* em contraste com a Broadway pode ser aferida pelo relato de Judith Malina a respeito de uma visita de Deeter e atores do grupo ao *Dramatic Workshop* em 1945:

Depois encontramos um grupo de atores da companhia The Hedgerow Theatre, inclusive seu inspirado diretor, Jasper Deeter. Ele fundou o Hedgerow em 1923. É a mais antiga companhia de teatro de repertório dos Estados Unidos. O Hedgerow é um “pequeno” grupo de teatro, mas Piscator diz que os teatros “pequenos” deveriam ser chamados de “grandes” e a Broadway é que deveria ser chamada de teatro “pequeno”. O Hedgerow é um “grande” teatro devido ao seu elevado padrão idealista do qual, segundo a introdução feita pelo seu representante, ele não se desvia. Existe há 20 anos sem nunca ter tido um sucesso financeiro ou de crítica, mas é um grupo íntegro, que vive em comunidade e trabalha em completa união. Uma empreitada admirável, se as suas produções forem mesmo de nível tão elevado quanto seus padrões. (MALINA, 2017, p. 76)

A peça de Piscator não era um bom “empreendimento comercial”, e precisaria de encenadores à altura dessa compreensão: nem empreendimento comercial, nem o “realismo psicológico” almejado pelos artistas de então: a explicação da realidade, o aprofundamento de

suas causas, a elaboração das relações sociais¹⁵⁷. Por aí era o caminho da dramaturgia de Piscator.

Uma descoberta similar sobre a dificuldade de produzir com semelhantes concepções seria realizada por seu irmão de armas, Bertolt Brecht, na “Meca” da indústria cultural, Hollywood, onde ele não conseguiria vender mais do que um roteiro para produção cinematográfica – e mesmo este, “Os carrascos também morrem” (*Hangmen also die*), lançado em 1943, seria tão transfigurado pelas exigências comerciais e ideológicas dos estúdios que Brecht optaria por tirar seu nome dos créditos¹⁵⁸.

Mesmo no *Dramatic Workshop*, e já com as devidas restrições políticas que o próprio Piscator teria de impor ao seu trabalho para manter seu asilo, as concepções de uma escola baseada nos princípios gerais do teatro político piscatoriano se mostrariam relativamente inviáveis. Judith Malina, célebre criadora do *Living Theatre* e aluna do *Dramatic Workshop* a partir de 1947, registrou o cotidiano da escola em seus diários publicados em 2012 sob o título de *The Piscator Notebook*. Ali, mostra que Piscator tinha conflitos com o corpo docente, o qual nem sempre compartilhava de suas visões. Emblematicamente, as maiores discussões eram com Stella Adler, fundadora do *Group Theatre* e que se tornara professora de atuação na escola dirigida por Piscator. Relatos dos alunos atestam que Adler conduzia sua “própria instituição” no interior do *Dramatic Workshop* por meio de seu curso de atuação. (MALINA, 2012). Nem por isso, Piscator deixou de fazer um trabalho fundamental ali.

Frente a essas imensas dificuldades que a obra de Piscator e mesmo sua atuação direta como professor e diretor encontraram para se exercer no solo estadunidense, uma questão tão

157 Em que pese a distinção entre este “realismo psicológico” que marcou a tradição estadunidense e a concepção de “atuação objetiva” de Piscator, é importante ressaltar que ele admirava tanto o trabalho de Stanislávski e a forma como procurou elaborar sistematicamente sobre a atuação, como a dedicação dos atores estadunidenses em dominar seu ofício, algo que contrapõe ao “pragmatismo” dos atores alemães. A seguinte passagem, de um texto de 1959 (“Representação e Literatura”) apresenta uma apreciação de Piscator sobre o erro de trazer à atuação que é ilustrativa sobre suas concepções: “Ali [nos EUA] se disseminou quase uma obsessão por dominar e aprofundar os elementos da arte da atuação de maneira conjunta. E seus pontos fracos: o realismo extremo, a fórmula de ‘como se’ viesse diretamente da vida não devem despertar nossa presunção. [...] O perigo de se converter em um ‘estilo’ se encontra também, certamente, no método Stanislávski estadunidense. Pois o para quê e o porquê de sua função, seu impulso autocrítico, quase desapareceram, e ali o conteúdo está se petrificando como forma sob a pressão do conformismo estadunidense, do período de trégua que nossa época deu às ideias. ‘O método’ se transforma em charlatanice e seu pioneiro, Strasberg, se transforma em alto sacerdote”. (PISCATOR, 2013a, p. 249) Nesta preciosa passagem podemos ver como Piscator reconhece um caráter renovador no “método” de Strasberg, mas que dialeticamente se torna um elemento “formal” e conservador quando desligado de seu propósito. É muito semelhante à forma como ele aprecia as inovações técnicas, que não possuem um valor “em si”, mas sim quando atreladas à concepção do uso político de seu teatro épico.

158 Em um irônico poema de 1942 sobre sua tentativa de vender roteiros para os estúdios de Hollywood, Brecht escreveu: “Toda manhã, para ganhar meu pão/ Dirijo até o mercado onde se compra mentiras./ Esperançoso/ Eu me ponho na fila dos vendedores. (Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen/ Fahre ich zum Markt, wo lügen gekauft werden./ Hoffnungsvoll/ Reihe ich mich ein unter die Verkäufer). (BRECHT; VALLIAS, 2019, p. 439)

importante quanto complexa é sobre qual foi a real influência exercida por seu teatro ali. O diagnóstico de Walter Benjamin (2017) sobre o teatro do exílio ter que “recomeçar do zero”, tanto no palco como na dramaturgia, certamente é preciso ao caracterizar a situação de Piscator nos EUA. Malina, a partir de um depoimento de uma fala de Piscator pouco antes de seu retorno à Alemanha, atesta que ele esperava conseguir influenciar mais ativamente o cenário teatral por meio do *Dramatic Workshop*:

On February 19, 1950, Piscator called a meeting of all The Dramatic Workshop alumni at The President Theatre. I wrote in my diary:

Piscator talks. Some flame... revives. Among all the small voices, his clear, strong voice is alive with inner excitement...

He speaks of his disappointment that The Dramatic Workshop has not produced a vanguard army of political theatres across America. He speaks derisively of certain alumni who have ignored his political inspiration. Tennessee Williams is cited. Piscator says, “I wish to make of every actor a thinker and of every playwright a fighter.”¹⁵⁹ (MALINA, 2012, p. 169)

Se na Alemanha o movimento de teatro operário independente havia se alastrado pelo país sob grande influência do trabalho de Piscator, fazia sentido que esperasse que sua escola exercesse uma influência nos EUA, fomentando um teatro político de vanguarda. Na década de 1920 e no início da seguinte, certamente teria encontrado solo fértil para isso, da mesma forma que ocorreu com o rastilho de pólvora do teatro operário independente; no entanto, após as derrotas e o desmantelamento do FTP, já não havia um contexto social e político em que as ideias de Piscator pudessem germinar e dar frutos vistosos.

Em seu livro, Maria Ley-Piscator (1967) cita o nome de 15 companhias teatrais cujos fundadores eram oriundos do *Dramatic Workshop*. Segundo Probst, a existência do *Living Theatre* de Judith Malina, bem como os *Interplayers* e outros grupos listados por Maria Ley-Piscator, assim como os que tiveram origem no *Living Theatre*, “make a strong case for the contention that the Off-Broadway and Off-Off-Broadway theatre movement was both a direct and indirect outgrowth of Piscator’s *Dramatic Workshop*”¹⁶⁰ (PROBST, 1991, p. 99) Judith Malina também considera isso:

¹⁵⁹ Em 19 de fevereiro de 1950, Piscator convocou um encontro de todos os alunos do *Dramatic Workshop* no *President Theatre*. Eu escrevi em meu diário: Piscator fala. Alguma chama... reacende. Entre todas as pequenas vozes, sua voz forte e clara está vívida com uma excitação interior. Ele fala de seu desapontamento pelo fato de que o *Dramatic Workshop* não tenha produzido um exército de vanguarda de teatros políticos através da América. Ele fala ironicamente de certos alunos que ignoraram sua inspiração política. Tennessee Williams é citado. Piscator diz: ‘Eu quero fazer de cada ator um pensador e de cada dramaturgo um combatente’

¹⁶⁰ “tornam forte o argumento de que o movimento teatral da *Off-Broadway* e *Off-Off-Broadway* foi uma consequência tanto direta como indireta do *Dramatic Workshop* de Piscator”

Nesse aspecto [financeiro], como em muitos outros, o Studio Theatre de Piscator foi um precursor do movimento Off-Broadway, e também uma inspiração. O movimento Off-Broadway nunca teve como objetivo produzir peças da Broadway mais baratas, mas criar outro tipo de teatro que não interessava à Broadway e que ela rejeitava abertamente. O Studio Theatre estabeleceu o padrão das formas do teatro experimental num contexto artisticamente requintado. E até hoje continua a servir de exemplo para nos livrarmos dos altos custos das produções teatrais graças à inventividade do artista, que cria efeitos grandiosos sem grandes orçamentos. [...] O Studio Theatre de Piscator mostrou o caminho. (MALINA, 2017, p. 31)

Em termos organizativos, não é pouca coisa, mas sem dúvida está longe de ser uma vanguarda de um *teatro político*, o que mostra que a essência da compreensão teatral de Piscator não criou raízes profundas em parte expressiva de seus alunos. Ele poderia ter inspirado a criação de grupos teatrais, mas dificilmente havia conseguido realizar o objetivo de “fazer de cada ator um pensador e de cada dramaturgo um combatente”. É, no entanto, fundamental resgatar alguns depoimentos sobre Piscator que Malina traz de ex-alunos seus, como George Bartenieff: “É um herói da vanguarda. É o pai de tudo aquilo que fazemos no teatro hoje em dia. É o inspirador do uso político do teatro de rua atual. Ele criou um estilo totalmente orgânico” (MALINA, 2017, p. 39); Anna Berger: “Piscator tinha uma visão do que o teatro deve ser. Ele nos ensinou a sermos corajosas, a sermos ousadas. ‘Mudem a cara da vida’, ele dizia. ‘Façam peças que incitem e estimulem, que possam melhorar o mundo!’” (MALINA, 2017, p. 40); ou o contundente relato de Howard Friedman:

Foi Marx quem disse que os filósofos do passado tinham interpretado o mundo, mas que agora a questão era como mudá-lo, e eu acredito que Piscator tinha assumido essa afirmação de Marx como norma essencial, aplicável não somente aos filósofos, mas também ao seu trabalho no teatro. Portanto, a função do diretor não seria mais simplesmente proporcionar uma fatia de vida acreditável para a plateia assistir, e sim oferecer um teatro capaz de mudar a visão de mundo do público e, ao fazer isso, começar a transformação para um mundo melhor. Para Piscator, isso significava usar todos os recursos do teatro de modo a instilar em seu público a visão de um mundo livre da selvageria e das dissonâncias sociais e econômicas demasiado presentes, tanto naquela época como agora. (MALINA, 2017, p. 49)

No entanto, o que outros alunos disseram a Malina atesta como era impossível para Piscator, na delicada condição de refugiado e em meio à perseguição anticomunista ferrenha que ganhava cada vez mais espaço na política estadunidense, imprimir o mesmo caráter militante que seu trabalho tivera na Alemanha do entre guerras. É o que podemos ver no testemunho de Sylvia Miles: “Nunca soube que ele era comunista – ou era socialista? – até

muito depois de eu ter me formado. Quero dizer, ele nunca falou disso.” (MALINA, 2017, p. 43). E a própria Judith Malina confirma esse relato, evidenciando também a impossibilidade da afirmação política de Piscator no contexto estadunidense dos anos 1940:

Acho significativo que os jovens artistas politicamente conscientes que trabalhavam com Piscator em Nova York não percebessem qual era sua possante influência política. Acredito que fazia parte da estratégia da Guerra Fria esfumar as fronteiras entre o elemento “subversivo” (como as “atividades antiamericanas”) e o elemento “progressista”, que a administração de Roosevelt havia representado¹⁶¹. Erwin Piscator era suficientemente esperto e prudente para escapar da caça às bruxas nos Estados Unidos, assim como tinha conseguido esquivar-se dos nazistas e stalinistas na Europa. Mas o preço que pagou por isso foi não ter deixado claro qual era a natureza de seu empenho político, nem mesmo para seus melhores alunos. Talvez tenha sido uma escolha sábia da parte dele; havia testemunhado o massacre dos artistas alemães pelos nazistas e ficara horrorizado com o fuzilamento de Meyerhold numa prisão de Moscou em 1940. Tinha bons motivos para ser cauto. No Workshop, jamais se disse comunista, sempre antifascista. (MALINA, 2017, pp. 40-41)

Piscator lamenta a pouca incidência de suas ideias, mas o fato é que seu trabalho nos EUA, indo na contracorrente, deixou marcas importantes cuja genealogia completa carece de uma investigação profunda que ainda está por ser feita. Probst e Malina nos dão pistas importantes, sendo esta última uma confessa tributária dele, em que pese as grandes diferenças artísticas entre ambos. Para Probst (1991, p. 100, tradução minha),

A área em que a influência de Piscator é mais fortemente sentida é a da “Bühnentechnik”, ou seja, encenação em geral, o uso imaginativo e inovador da maquinaria de palco em particular. Suas plataformas neutras de encenação, sejam elas andaimas, multiníveis ou palcos globais, a projeção de slides e sequências de filmes, bem como o uso de gravações sonoras autênticas: tudo isto foi amplamente aceito e, provavelmente mais do que qualquer outra coisa, é associado a Piscator.

É inegável a influência decisiva de Piscator nesse campo, e a concomitante rejeição da concepção política que deu ensejo a tais criações, ilustrando um caso em que, partindo do desenvolvimento dialético entre forma e conteúdo artístico, estes acabam sendo separados posteriormente, fazendo da forma uma “pura técnica” para ser preenchida com um “conteúdo qualquer”. Para Piscator, também a questão da carpintaria teatral, dos aparatos técnicos

161 Se é verdade o que diz Malina sobre as táticas dos políticos reacionários incluírem a “confusão” entre comunismo e progressismo (basta ver a “metralhadora giratória” do macarthismo, que atirou para todos os lados no campo da esquerda), também é importante lembrar que, como ilustramos anteriormente, a política da Frente Popular stalinista também tinha como tática fundamental diluir a política comunista no campo “antifascista” como parte de uma união de um “progressismo” em geral.

utilizados no cenário, estavam indissociavelmente vinculados à revolução no conteúdo. Ele o afirma inúmeras vezes, como nesse trecho de 1929:

A estrutura cênica que em minhas quatro encenações: *Hurra, estamos vivos!*, *Rasputin*, *Schweik* e *Conjuntura* tomou quatro formas diferentes, não era fruto de uma “inquieta fantasia técnica em busca de sensações sempre novas”, mas se orientou, por estranho que possa parecer, pelo *materialismo histórico* de Karl Marx. Eram *estruturas cênicas marxistas*. Tanto o cenário de paredes transparentes de *Hurra, estamos vivos!* Como o cenário de segmento de globo de *Rasputin* se desenvolveram com o fim de vincular cada cena com o acontecer social universal e, com isso, *elevá-las ao plano histórico*. A ampliação técnica do cenário mediante *a estrutura independente*, que já abandonava a caixa do teatro e que, como em *Rasputin*, buscava um novo espaço livre para a representação, por assim dizer, foi apenas um produto secundário, ainda que não casual (pois as revoluções técnicas, seja no teatro ou em outro lugar, apresentam sempre paralelismos ou inclusive vínculos causais com as mudanças sociais). (PISCATOR, 2013a, pp. 95-96)



Cenário de *Rasputin*.

Fonte: https://www.europeana.eu/en/item/187/item_BBSD3XP7TVDXF2ZEDTGAOIE7YC63XHFR

Ou seja, a aplicação de técnicas desenvolvidas pioneiramente por Piscator, se separadas de seu objetivo de “vincular cada cena com o acontecer social universal”, não refletem as suas concepções sobre o teatro, seus objetivos e propósitos. Próximo ao fim da vida, ao escrever o prefácio de 1963 para a reedição de seu clássico *Das Politische Theater* (“O teatro político”), Piscator diz:

Today the stylistic concepts of epic theater are well established, thanks not least to the activities of my friend Brecht. So is this book, once a manifesto and a manual for instruction, now an historical document? A document certainly, but still a topical one, it seems to me. The justification for epic techniques is no longer disputed by anyone, but there is considerable confusion about what should be expressed by these means. The functional character of these epic techniques, in other words their inseparability from a specific content (the specific content, the specific message determines the means and not vice versa!) has by now become largely obscured. So we are still standing at the starting blocks. The race is not yet on...¹⁶² (PISCATOR, 1980, p. vii)

Fazendo jus à obra de Piscator, seria adequado ler a obra de sua vida não como um “documento histórico”, mas sim como um debate vivo sobre o teatro e sua função social, sobre a arte como instrumento de educação, debate, intervenção política. Sobre um teatro que não se propõe o objetivo de se cristalizar em uma “arte eterna”, mas fazer da cena um elemento da atuação sobre a vida e a realidade, o “maior dos teatros”.

Aqui, tratamos de resgatar a dramaturgia de Piscator e tentar situá-la historicamente, conforme foi dado a ele que a elaborasse em meio aos grandes conflitos que moldaram seu trabalho. Sua trajetória artística de meio século permeada por crises, guerras, revoluções, emigrações, censura, intrigas e assassinatos é o testemunho pulsante acerca de uma proposta de teatro revolucionário tal como se concretizou nas circunstâncias reais. A obra dramática eleita como centro de nossa análise aparece como um ponto nodal das contradições enfrentadas por seu autor para dar vida a essa proposta de um teatro centrado na vida real, com o propósito de dissecá-la, entendê-la e promover a atuação política sobre ela de forma efetiva.

162 “Hoje os conceitos estilísticos do teatro épico estão bem estabelecidos, graças também às atividades de meu amigo Brecht. Então, este livro, outrora um manifesto e um manual de instruções, é agora um documento histórico? Um documento certamente, mas ainda um atual, me parece. A justificativa para as técnicas épicas não é mais contestada por ninguém, mas há uma confusão considerável sobre o que deveria ser expresso por estes meios. O caráter *funcional* dessas técnicas épicas, em outras palavras, sua inseparabilidade de um conteúdo específico (o conteúdo específico, a mensagem específica determinam os meios e não vice-versa!) agora se tornou amplamente obscurecido. Então nós ainda estamos nos blocos de partida. A corrida ainda não começou...”

Referências

ADAMS, Don; GOLDBARD, Arlene (1995). "[New Deal Cultural Programs: Experiments in Cultural Democracy](#)". Disponível em: [New Deal Cultural Programs \(wwcd.org\)](#). Acesso em 10/03/2022.

AN AMERICAN tragedy. Direção e produção: Joseph Von Sternberg. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1931.

A PLACE in the sun. Direção e produção: George Stevens. Estados Unidos: Paramount Pictures. 1951.

ARISTÓTELES. Tradutora: Ana Maria Valente. *Poética*. Lisboa: Editora da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

_____. *A política*. Tradutora: Therezinha Monteiro Deutsch. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BABLET, Denis (Org.). *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Tomo I a IV. Lausanne: L'Age d'Homme, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.

BERNAYS, E. *A engenharia do consentimento* (1947). Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-106X2010000100008. Acesso em 20/03/2020.

BETTI, Maria Silvia. *Dramaturgia comparada Estados Unidos/Brasil: Três Estudos*. São Paulo: Cia. Fagulha, 2017.

BLAKE, Ben. *The Awakening of The American Theatre*. New York City: Tomorrow Publishers, 1935.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho. Volume I (1938-1941)*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

_____. Tradutor: Paulo César de Souza. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. Tradutor: André Vallias. *Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BUSTAMANTE, Fernando. O teatro dos trabalhadores nos EUA: da ligação com o movimento sindical ao Federal Theatre Project. In: *Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2019*. Niterói: agosto de 2019. Disponível em: <https://www.niepmarx.blog.br/MManteriores/MM2019/Trabalhos%20aprovados/MC41/MC413.pdf>

_____. (2019a) Do pageant da greve de Paterson à Frente Popular: apontamentos sobre o teatro operário nos EUA. In: *Sala Preta*, 19(1), 121-133. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v19i1p121-133>.

_____. (2019b) Estado e financiamento teatral: apontamentos para uma perspectiva classista. In: *Revista Aspas*, 9(2), 84-98. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v9i2p84-98>.

CAMPBELL, Louise. *Letters to Louise*. Philadelphia, 1959.

CHERNE, Margaret Beth. *Techniques for changing the world: The League of Workers Theatre/New Theatre League*. 2014.

CHINOY, Helen Crich. *The Group Theatre: Passion, Politics and Performance in the Depression Era*.

CLURMAN, Harold. *The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties*. New York: Knopf, 1945.

CONNELLY, Stacey Jones. *Forgotten debts: Erwin Piscator and the epic theatre*. Bloomington: Indiana University, 1991.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

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

_____. *Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*.

São Paulo: Nankin, 2001.

_____. *Nem uma lágrima. Teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo:

Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

DAL MASO, J. *El Marxismo de Gramsci. Notas de lectura sobre los Cuadernos de la cárcel*. Buenos Aires: Ediciones IPS. 2016.

DAWSON, Garry Fisher. *Documentary Theatre in The United States: An Historical Survey and Analysis*. Greenwood Publishing Group, 1999.

DENNING, Michael. *The Cultural Front – The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. Londres, Nova York: Verso, 1998.

DREISER, Theodore. *An American Tragedy*. Signet Classics, 2010.

DREWS, Wolfgang. “Prefácio”. In: *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

EAGLETON, Terry. *Literary Criticism: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

_____. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo: UNESP, 2011.

ELIAS, Robert H. *Theodore Dreiser: Apostle of Nature*. New York, 1949.

EINSENSTEIN, Sergei. “Um projet: L’adaptation de An American Tragedy”, *Revue des Lettres Modernes*, V, p.88-97 (1959)

_____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

<http://erwin-piscator.de/>

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

_____. (1938) *Depoimento à House of Un-American Activities Committee*. Disponível em: <http://julianason.github.io/digitalHUAC/browse.html>. Acesso em: 05 mar. 2018.

FOUCAULT, Michel. *O poder psiquiátrico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREUD, Sigmund. *A moral sexual “cultural” e o nervosismo moderno*. In: *Obras Completas*, volume 8. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GASSNER, John. *Producing the Play*. New York: Dryden Press Publishers, 1941.

- _____. *Mestres do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- GEORGE, Ann; SELZER, Jack. *What happened at the First American Writers' Congress? Kenneth Burke's 'Revolutionary Symbolism in America'*. *Rethoric Society Quarterly*. , Vol. 33, No. 2 (Spring 2003).
- GOLDSTEIN, Malcolm. *The Political Stage – American Drama and Theater of the Great Depression*. Nova York: Oxford University Press, 1974.
- GORELIK, Mordecai. *Epic Realism: Brecht's notes on the Three-Penny Opera*. Theatre Workshop (April-July 1937).
- _____. *New Theatres for Old*. New York: Samuel French, 1940.
- GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. Volume 6, § 155. São Paulo: Civilização Brasileira, 2014.
- GRESPLAN, Jorge. A dialética do avesso. *Crítica Marxista*, São Paulo, Boitempo, v.1, n.14, 2002, p. 26-47.
- HAUPTMANN, Gerhart. Os tecelões.
- HUBERT, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- INNES, Christopher D. *Erwin Piscator's Political Theatre: the Development of Modern German Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
- JAMESON, Frederic. *O Método Brecht*. Petrópolis, Vozes, 1999.
- JOLLES, Brittany. *An american tragedy. Theodor Dreiser's Fight against Intellectual Censorship and Early Hollywood*. *History*. 3. https://scholarsarchive.library.albany.edu/honorscollege_history/3. 2010.
- KANFER, Stefan. [Tough without a gun: the life and extraordinary afterlife of Humphrey Bogart](#). New York: A.A. Knopf, 2011.
- KAZACOFF, George. *Dangerous Theatre: The Federal Theatre Project as a fórum for new plays*. Nova York: Peter Lang, 1989.
- KAZAN, Elia. *A Life*. New York: Knopf, 1988.
- KLARMAN, Michael J. *Scottsboro*. In: *Marquette Law Review*. Volume 93, Issue 2 Symposium: Criminal Appeals: Past, Present and Future. 2009.
- KRABER, Tony. Lee Strasberg directs The Case of Clyde Griffiths. *Educational Theatre Journal* Vol. 28, No. 4, Reunion: A Self-Portrait of the Group Theatre (Dec., 1976).

LEACH, Robert. *Theatre studies: the basics*. Routledge, 2008.

_____. *Revolutionary Theatre*. New York: Routledge, 1994.

LENIN, Vladimir Ilitch (1913). Working-Class Unity. In: Lenin Collected Works. Progress Publishers, 1977, Moscow, Volume 19, pages 519-521.

_____. *Imperialismo, estágio superior do capitalismo*. São Paulo: Boitempo, 2021.

LEY-PISCATOR, Maria. *The Piscator Experiment. The Political Theatre*. New York: James H. Heineman, 1967.

LIMA, Eduardo Luís Campos. *Procedimentos formais do jornal vivo Injunction Granted (1936), do Federal Theatre Project, e de Teatro Jornal: Primeira Edição (1970), do Teatro de Arena de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. USP. FFLCH, 2013.

LOUP, Alfred Joseph III. *The Theatrical Productions of Erwin Piscator in Weimar Germany: 1920-1931*. (1972). LSU Historical Dissertations and Theses. 2348.

LUKÁCS, Georg. *Problemas del Realismo*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966.

MALINA, Judith. *The Piscator Notebook*. London: Routledge Chapman & Hall, 2012.

_____. *Notas sobre Piscator: teatro político e arte inclusiva*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

MALLY, Lynn. *Revolutionary acts: amateur theater and the Soviet state, 1917-1938*. Cornell University Press, 2000.

_____. Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theater. In: *Slavic Review* Vol. 62, No. 2 (Summer, 2003), pp. 324-342 (19 pages)

MARRS, Terrel W. *The Living Theatre: History, Theatrics, and Politics*. Dissertação de Mestrado, Texas Tech University, 1984.

MARX, Karl; ENGELS, Friederich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 1998.

_____. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. Lutas de classes na Alemanha. São Paulo: Boitempo, 2010a.

_____. O Capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Introdução à Crítica da Economia Política*. In: *Contribuição Para a Crítica da Economia Política*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

MATHEWS, Jane DeHart. *The Federal Theatre, 1935-1939. Plays, Relief and Politics*. Nova Jersey: Princeton, 1967.

MCALPINE, Sheila. *Visual Aids in the Productions of the First Piscator-Bühne, 1927-28*. Frankfurt, Bern, New York etc.: Lang, 1990.

MCDERMOTT, Douglas. *The Living Newspaper as a Dramatic Form*. Xerox University Microfilms, 1975.

MCCONACHIE, Bruce; FRIEDMAN, Daniel (Ed.). *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*. Greenwood Press. Westport, CT. 1985.

MORRIS, Kathryn M. *Documentary Theatre: Pedagogue and Healer With Their Voices Raised*. Tese de Doutorado. Florida Atlantic University, 2014.

NEWLIN, Keith (edit). *A Theodore Dreiser Encyclopedia*.

NOCHLIN, Linda. "The Paterson Strike Pageant of 1913". In: MCCONACHIE, Bruce; FRIEDMAN, Daniel (Ed.). *Theatre for Working-Class Audiences in the United States, 1830-1980*. Greenwood Press. Westport, CT. 1985.

ORLOV, Paul A. *An American Tragedy: the Perils of the Self-Seeking Success*. Cranbury, 1998.

PACHUKANIS, E. *A teoria geral do direito e o marxismo e ensaios escolhidos (1921-1929)*. São Paulo: Sundermann, 2017.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *The Political Theatre*. Great Britain: Eyre Methuen Ltd, 1980.

_____. "Case of Clyde Griffiths" in: *The "lost" group theatre plays*. Volume 3. 2013.

_____. Organizado por: César de Vicente Hernando. *Erwin Piscator: teatro, política, sociedade*. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 2013a.

_____. *Briefe New York 1939-1945*. Berlin: Siebenhaar Verlag, 2009.

_____; BRECHT, B; GROSZ, G. *Arte y sociedade*. Calden, 1979.

PLATÃO. *República*. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 1988.

PROBST, Gerhard F. *Erwin Piscator and the American Theatre*. New York, San Francisco, Bern etc., 1991.

RICE, Elmer. *Teatro Vivo*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.

RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RORRISON, Hugh. *Erwin Piscator: Politics on the Stage in the Weimar Republic*. Cambridge, Alexandria VA, 1987.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SAAL, Ilka. Broadway and the Depoliticization of Epic Theatre. In: *Brecht, Broadway and the United States*. J. Chris Westgate (edit). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

_____. Political Theater in the Unites States: Two Cultural Moments. In: *Works and Days* 39/40. Vol. 20. Nos. 1 & 2, 2002.

SALZMAN, Jack; DREISER, Theodore. "I Find the Real American Tragedy by THEODORE DREISER." *Resources for American Literary Study*, vol. 2, no. 1, Penn State University Press, 1972, pp. 3–74, <http://www.jstor.org/stable/26365786>.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

SIMÕES, Cibele Forjaz. *À Luz da Linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da invisibilidade à "scriptura do visível"*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

SOBRINHO, Agenor Bevilaqua. *Bertolt Brecht nos EUA: um refugiado anticapitalista na pátria do capital*. In: *Rebento – Revista de Artes do Espetáculo*, n. 5, julho de 2015.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

THE PATERSON Strike Pageant Program. in: <http://historymatters.gmu.edu/d/5649>. Consultado em 15/6/2017.

TROTSKY, Leon. Сталинизм и большевизм. 1937. Disponível em: https://www.marxists.org/russkij/trotsky/1937/stalinism_bolshevism/01.htm. Acessado em 10 jul. 2022.

_____. *Questões do modo de vida. A moral deles e a nossa*. São Paulo: Editora Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2009.

_____. *Stalin el gran organizador de derrotas. La III internacional despues de Lenin*. Buenos Aires: CEIP León Trotsky: Museo Casa León Trotsky: Ediciones IPS, 2012.

_____. *Revolução e contrarrevolução na Alemanha*. São Paulo: Editora Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2011.

_____. *El Estado obrero, Termidor y Bonapartismo*. In: *La Revolucion Traicionada y otros escritos*. Buenos Aires: Ediciones IPS, 2014.

_____. *The chalenge of the left opposition (1926-1927)*. Nova Iorque: Pathfinder, 2014a.

VASSINA, E.; CAVALIERI, A. *A herança de Stanislavski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos*. Teatro russo: literatura e espetáculo. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

WENTZ, John C., *An American Tragedy as Epic Theater: The Piscator Dramatization*. p. 368. In: *Modern Drama*, Volume 4, Number 4, Winter 1961: University of Toronto Press.

WIKIPEDIA contributors. "An American Tragedy." *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Wikipedia, The Free Encyclopedia, 2 Dec. 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=An_American_Tragedy&oldid=1092213450. Acessado em: 14 jan. 2022.

_____. "Works Progress Administration". *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Wikipedia, The Free Encyclopedia, 6 Jul. 2022. Disponível em: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Works_Progress_Administration&oldid=1096740030. Acessado em 09 jul. 2022.

WILLET, John. *The Theatre of Erwin Piscator: Half a Century of Politics in the Theatre*. London: Methuen, 1986.

_____. *Erwin Piscator: New York and the Dramatic Workshop 1939-1951*. In: *Performing Arts Journal*, Vol. 2, No. 3 (Winter, 1978).

WILLIAMS, Jay. *Stage Left – An engrossing account of the radical theatre movement in America*. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1974.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2011a.

_____. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WORKERS' Theatre Movement. *Encyclopedia of Modern Europe: Europe Since 1914: Encyclopedia of the Age of War and Reconstruction*. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/workers-theatre-movement>. Acessado em: 22 jun. 2022

X., Theodore Barber. *Drama with a pointer: The Group Theatre's Production of Piscator's "Case of Clyde Griffiths"*. In: *The Drama Review: TDR*. Vol. 28. N. 4. The Group Theatre (Winter, 1984), MIT Press.

YOUKER, Timothy. *The Destiny of Words: Documentary Theatre, the Avant-garde, and the Politics of Form*. Tese de Doutorado, Columbia University, 2012.

ANEXO A - Tradução “O caso de Clyde Griffiths”¹⁶³

Prólogo

O NARRADOR está embaixo, em meio à orquestra, à direita, à frente das luzes da ribalta e durante seu discurso ele anda lentamente para a esquerda, tomando seu lugar rapidamente no momento em que a cortina se ergue.

NARRADOR Atenção, senhoras e senhores! Vocês irão ver esta noite uma peça que foi feita a partir de um romance, cujo autor, Theodore Dreiser, chamou de UMA TRAGÉDIA AMERICANA. Mas nós não estamos preocupados com a pura reiteração do romance ou a simples dramatização de seus incidentes. A tragédia que vocês verão esta noite é tão internacional quanto o problema do Contraste de Classes, a Distinção de Classes da qual se origina a história. Nós estamos aqui para resolver um problema matemático que mostra que o destino do homem hoje é tão inexorável e absoluto quanto era seu destino nas antigas tragédias gregas. Nós podemos chamá-lo de A Lei do Trabalho, ou, ainda melhor, do Capital. *(A cortina se ergue, música suave)*

Duas classes surgiram do Capital. Vocês podem ver que o palco está dividido de acordo com isso. À direita, a terra da Pobreza; à esquerda, a terra das Riquezas. E no centro, sim, no centro está A Terra de Ninguém, na qual os dois lados decidem seus destinos. *(A cabeça de CLYDE aparece.)*

Aqui vocês veem Clyde Griffiths, o filho de um pobre pastor itinerante que vaga pelas ruas cantando e rezando para trazer a salvação a um mundo pecaminoso. Eles nunca têm nenhum dinheiro; vivem dos centavos doados por pessoas piedosas e das vendas de panfletos. Desprezam qualquer outra coisa. Vivem em um misterioso mundo de sonhos que contrasta tão fortemente com a realidade que até esse menino de doze anos o sente. Ele sente, misturado à tristeza, uma vergonha desdenhosa por seus pais, sua origem humilde, suas ideias piedosas, suas roupas gastas e sua própria falta de cultura e impotência.

¹⁶³ A presente tradução é de minha autoria e foi incluída com o objetivo de promover o acesso público ao texto da peça de Piscator.

A FAMÍLIA GRIFFITHS é formada pelo pai, a mãe e três filhos: dois meninos e uma menina. A menina está empurrando um órgão sobre rodas. Eles cantam um hino:

“Olhe para longe das coisas terrenas,
Apenas em Deus estão a Verdade e a Salvação”

NARRADOR (continua) Os carros luxuosos, os pedestres bem-vestidos, as vitrines brilhantes, todos despertam em Clyde uma percepção de um outro mundo, melhor e mais bonito, e nasce nele o desejo de fugir de seu meio intolerável e se tornar uma parte desse reino fascinante.

À DIREITA *a fazenda de ALDEN. À sua frente o velho Alden, sua esposa e sua filha ROBERTA.*

NARRADOR À direita vocês veem a fazenda da família Alden. São dez da manhã. Uma velha casa em ruínas, com quatro quartos e um valor total de cerca de US\$ 2.400¹⁶⁴. A fazenda não produz mais do que aproximadamente noventa quilos de batatas, alguns vegetais, um pouco de aveia e alimento para uma vaca. Não é o suficiente para prover uma herança para um filho ou um dote para uma filha que vá se casar; mal chega para prover a família de quatro pessoas.

ALDEN Você poderia tentar a fábrica de colarinhos dos Griffiths. Ouvi falar que estão contratando mais garotas.

ROBERTA Eu vou encontrar algo; não se preocupe.

MÃE Eu detesto ver você partir. Ai, Berta, tome cuidado. E nos escreva sempre.

ROBERTA Ah, mãe, você sabe que vou. Não precisa se preocupar. Vai ser difícil pra mim também ir para longe de vocês. Mas o que mais se pode fazer?

¹⁶⁴O valor atualizado da casa em 2022, de acordo com o site de cálculo inflacionário <https://www.in2013dollars.com/>, seria de US\$ 42.006,61. Daqui em diante, todos os valores atualizados serão colocados em nota de rodapé com base no mesmo site.

ALDEN E não se esqueça do que conversamos! Quando você puder... você sabe... ou nós vamos ter que vender o cavalo.

ROBERTA Sim, sim, eu sei, pai. Eu vou mandar alguma coisa pra vocês assim que puder, e venho para casa também, quando puder. Não é longe de Licurgo. *A cena se apaga, apenas ROBERTA permanece visível.*

NARRADOR Roberta Alden vai à cidade para ganhar seu pão. Ela parte, deixando muita coisa para trás, e, ah, quanto à sua frente! Talvez ela encontre um emprego na fábrica de colarinhos de Samuel Griffiths, que emprega 1.200 mulheres e garotas, lavando, costurando, estampando, em pé diante das máquinas da sua fábrica. E assim estão, em Licurgo, 20 mil, nos Estados Unidos, 3.000.000, e no mundo 200 milhões de mães e filhas separadas de suas famílias, a se entregar a um destino desconhecido, incertas sobre como vão viver a cada dia, sem esperança, tentando sempre assegurar o suficiente para descansar em algum momento no futuro. Aqui à esquerda, na terra da riqueza, está outra jovem.

SONDRA FINCHLEY, *vestida para viajar de automóvel, trajando uma roupa cara, está diante de um carro, falando com as pessoas sentadas dentro dele.*

SONDRA Papai e mamãe decidiram desistir da casa em Greenlake e pegar uma em Pinepoint, no Twelfth Lake. Nós vamos ficar lá esse verão. Ai, estou tão feliz! A casa é bem perto da água, com uma imensa varanda na qual podemos dançar. Não vai ser divino? E papai vai comprar para Stuart uma lancha de trinta pés.

O **NARRADOR** *interrompe sua fala.*

NARRADOR Essa jovem não pertence às 200 milhões. Ela nunca teve que temer pelo seu futuro. Sua única preocupação é atravessar o dia de modo confortável e divertido. Ela nunca pensa de onde vem o dinheiro para suas roupas, seus prazeres, suas festas. Diferente de Roberta, ela nunca experimentou a terrível pressão da pobreza. Tudo que ela faz foi perdoado de antemão. O que alguém reputaria como falta de caráter em outros, nela é apenas um capricho ou humor passageiro. Ela não precisa temer nada, já que por trás dela está a sua família, e isso significa US\$ 1.250.000¹⁶⁵.

165US\$ 21.878.443,11

Vocês viram agora três figuras nesta tragédia. O destino de duas delas será decidido no decorrer dessa noite. Mas seus destinos não são apenas algo pessoal, individual. É um destino que foi estabelecido desde o princípio, estabelecido pela Distinção de Classes. Duas garotas de igual beleza, entre elas Clyde Griffiths, que, na invejável e difícil situação que se seguirá, deve escolher entre elas. Tal como em um problema matemático se colocam esses elementos centrais: duas garotas, uma pobre e outra rica, e um homem, ele próprio pertencente a uma classe sem posses, mas levado pelas circunstâncias a tentar um salto de uma classe a outra, um perigoso salto por meio do qual ele... não, vocês verão no decorrer da noite.

As garotas à esquerda e direita desaparecem. A luz se apaga durante o último discurso, e quando a direita e a esquerda estão escuros, o centro se ilumina e mostra CLYDE como um carregador em um hotel. Ele está conversando, de costas para o público.

NARRADOR Clyde primeiro conseguiu um emprego em uma sorveteria. Mas a vida o impeliu a seguir subindo. Seu sonho foi alimentado pelos homens e mulheres elegantes que ele servia. Mas ele ganhava apenas seis dólares por semana¹⁶⁶, dos quais ele dava três a sua família. Isso não era o suficiente. Ele queria estar mais próximo da vida. Ele obtém um emprego como carregador em um grande hotel.

VOZ DE UM MENINO Você não me disse uma vez que tinha um parente na indústria de colarinhos perto de Nova Iorque?

CLYDE Sim, meu tio, Samuel Griffiths. Ele tem uma grande fábrica em Licurgo. Por quê?

VOZ DO MENINO Você o conhece?

CLYDE Não, eu nunca o vi na vida. Só ouvi minha mãe e meu pai falarem dele.

VOZ Bem, eu acho que ele está aqui nesse hotel. É ele ali, vindo na nossa direção. (Um distinto homem idoso entra na luz).

166 US\$ 105,02

SAMUEL GRIFFITHS Por favor, cuide desta carta para mim. Mas entregue-a pessoalmente. Aqui... (dá uma gorjeta para CLYDE).

CLYDE Ah, não, obrigado... me desculpe perguntar, mas você é o Sr. Griffiths?

SAMUEL Sim.

CLYDE Bom, acho que sou seu parente, Sr. Griffiths.

SAMUEL Mas quem é você?

CLYDE O meu pai é Asa Griffiths, seu irmão.

SAMUEL Sim, Asa Griffiths é meu irmão. Você é filho dele? Seu nome é...?

CLYDE Clyde. Clyde Griffiths.

SAMUEL Isso é mesmo uma surpresa. Você é filho do Asa! Você deve saber que não tenho notícias do seu pai há mais de vinte e cinco anos. Ele ainda está vivo?

CLYDE Sim, Sr. Griffiths. Meus dois pais estão vivos.

SAMUEL Seu pai ainda está vinculado ao trabalho religioso?

CLYDE Sim, eles têm agora uma missão em Denver... um tipo de albergue.

SAMUEL Bem. E você? Gosta do seu trabalho aqui?

CLYDE Não muito. Eu ganho o suficiente, mas a forma de ganhar não é muito divertida. Não é o tipo de trabalho que eu tinha em mente para mim. Mas eu nunca tive uma oportunidade de aprender algo de valor. Meus pais estava sempre se mudando de cidade em cidade. E então eu quis ganhar meu próprio sustento. Eu gostaria de entrar em algo que pudesse me dar um futuro.

SAMUEL E você pensou em algum tipo especial de trabalho?

CLYDE Certa vez minha mãe queria que eu escrevesse e lhe perguntasse se você teria alguma utilidade para mim na sua fábrica. Mas eu fiquei com receio que você não gostasse de que eu lhe escrevesse. (pausa) Eu suponho que não tenha nada na sua fábrica que você pudesse querer confiar a mim?

SAMUEL Eu estou muito interessado no que você me disse. E gostaria de fazer algo por você. Mas eu preciso pensar sobre isso primeiro. Não posso dizer que sim ou que não agora. De toda forma, não poderia pagar tanto quanto você está recebendo aqui.

CLYDE Ah, isso não importa.

SAMUEL É possível também que você não goste da nossa fábrica. Ou que você não se adéque ao trabalho.

CLYDE Então você só teria que me mandar embora. Mas desde que ouvi falar a seu respeito e da sua grande fábrica eu senti que gostaria de estar ligado a ela.

SAMUEL Lamento não ter tempo agora, mas eu vou ficar mais dois dias e vou pensar a respeito. Talvez eu possa fazer algo por você. Eu não sei ainda. Mas vou lhe dizer, e quem sabe o veja em Licurgo.

A CENA se apaga – Fim do prólogo.

CENA 1

Durante o seguinte discurso, a cena permanece escura e as luzes se acendem quando a família Griffiths entra

NARRADOR Licurgo! Cidade de 500.000 almas na parte noroeste de Nova Iorque. Famosa por suas indústrias de utensílios de madeira, material de construção, cercas de arame, artigos de vidro, botas e sapatos, camisas e colarinhos. Um nome apropriado para uma cidade... como aqueles nomes na mitologia grega, Ílion, Homero, Sólon. Fundada por colonizadores imigrantes há não mais de cem anos, agora é uma comunidade próspera. As condições de vida

estão longe da pobreza. Quase toda família trabalhadora tem um pedaço de terra. Os salários são razoáveis, em média vinte dólares por semana. Mas não se deve esquecer que o dólar não tem o mesmo poder de compra que quatro Marcos entre nós¹⁶⁷. Mas o horror da pobreza é comparativamente desconhecido. E aqui, como em todas as comunidades industriais, a distinção de classe é fortemente estabelecida. Toda a população é de fato controlada por dez famílias que são donas das fábricas. Eles são os árbitros sociais de Licurgo. Em comparação aos mil e duzentos dólares de renda dos trabalhadores, sua renda anual mínima equivale a cem mil dólares¹⁶⁸. Vocês podem imaginar o que essa diferença significa. Eles não têm nada em comum com os mortais ordinários vivendo aqui. Suas vidas constituem um conto de fadas a ser narrado nos jornais. Suas roupas, suas ações, suas falas, seu mundo inteiro é uma terra mágica, distante e inacessível. Até mesmo seus nomes têm um som glamouroso quando considerados em ligação com sua riqueza mundana. Anthony, US\$ 500.000; Nicholson US\$ 700.000; Taylor, US\$ 500.000; Cranston, US\$ 1.000.000; Harriet, US\$ 600.000; Finchley, US\$ 1.200.000; e essa família que vocês veem sentada aqui, que vale mais de um milhão, é a família Griffiths¹⁶⁹.

CENÁRIO é a casa dos GRIFFITHS. A mesa do jantar está posta. Eles estão apenas esperando por SAMUEL GRIFFITHS.

BELLA Pense nisso! Os Finchleys estão se desfazendo da sua casa no Green Lake e construindo na vizinhança de Pinepoint, no Twelfth Lake. A casa vai ficar diretamente sobre a água, com uma grande varanda em que dá para dançar. E o Sr. Finchley está comprando um barco a motor de trinta pés para o Stuart, e a Sondra me convidou para passar o verão lá. Não é maravilhoso? Ela disse que posso ficar o quanto quiser, se você me deixar ir, e Gil também, se ele quiser vir.

GILBERT O que está atrasando o papai?

SRA. GRIFFITHS Ele vai chegar a qualquer momento. Acabou de ligar da estação.

GILBERT Ele contou alguma coisa da viagem?

¹⁶⁷ Os US\$ 20 em 1930 teriam o mesmo poder de compra que US\$ 350 em 2022.

¹⁶⁸ US\$ 21.291 e US\$ 1.774.317, respectivamente.

¹⁶⁹ Os valores atualizados em 2022 correspondem respectivamente a US\$ 8.751.377,25 (Anthony), US\$ 12.251.928,14 (Nicholson), US\$ 12.251.928,14 (Taylor), US\$ 17.502.754,49 (Cranston), US\$ 10.501.652,69 (Harriet) e US\$ 21.003.305,39 (Finchley).

SRA. G. Acredito que tudo ocorreu de forma satisfatória.

BELLA Pense nisso, Gil, aquela casa dos Finchley no Twelfth Lake! Bem na água, com uma varanda enorme para dançarmos! E o Sr. Finchley vai dar para o Stuart um barco a motor. A Sondra nos convidou para o verão. Você também.

GILBERT Eu fico honrado. Os Finchleys são muito metidos para meu gosto. Eles não são as pessoas mais ricas do mundo.

BELLA Você só está falando assim porque sabe que a Sondra não dá a mínima para você.

SRA. G. Crianças! Crianças! (*Ouve-se um automóvel do lado de fora.*)

BELLA Aí está o papai! (*Vai ao seu encontro*) Papai, é você?

SAMUEL Parece que sim. E como está meu bebê?

BELLA Imagine só, papai, os Finchleys estão abrindo mão da sua casa no Green Lake e construindo uma perto de Pinepoint no Twelfth Lake! A casa vai ficar pertinho da água...

SRA. G. Bella, pare de falar dessas bobagens! Papai está faminto. (*Eles se sentam à mesa*)

GILBERT Como foram as coisas, pai? Conte pra gente.

SAMUEL Ah, foi tudo bem... exceto...

SRA. G. O que você quer dizer com “exceto”?

BELLA Vamos, conte logo papai!

SAMUEL Sim... eu tive uma experiência interessante em Chicago. Acho que vocês vão gostar de ouvir.

BELLA Não nos faça ficar esperando, papai. Conte!

GILBERT Você, com uma experiência? Eu nunca imaginaria, na sua idade!

SRA. G. Ora, Gilbert...

SAMUEL Não, eu deixo isso para vocês, jovens. Não, a minha experiência não é o que você está pensando. No hotel em Chicago eu encontrei um jovem parente nosso. Ele é, por assim dizer, seu primo.

GILBERT Que tipo de primo?

SAMUEL O filho mais velho do meu irmão Asa.

GILBERT Não diga que é o pastor de rua!

BELLA Ai, essas histórias de família! Como ele é?

SAMUEL O pai dele ainda é pastor. Mas agora dirige um tipo de missão em Denver, segundo me disse o seu filho. Como é o menino? Eu o achei bastante bonito. Tem bons modos, parece ter a sua idade, Gil, e lembra muito você.

BELLA Oh, o pobre coitado!

GILBERT O que ele faz?

SAMUEL Devo admitir que ele não tem um trabalho muito extraordinário. No momento ele é um mensageiro no Hotel Green-Davidson em Chicago.

GILBERT Um mensageiro! Boa noite!

SRA.G. Minha nossa!

BELLA Oh...

SAMUEL Ele está muito insatisfeito com o emprego; quer desbravar o mundo. Eu praticamente prometi a ele que nós o acolheríamos na fábrica se ele quisesse vir para cá. Eu acho que ele deveria ter uma chance de provar se vale alguma coisa.

GILBERT Acho muito louvável da sua parte querer trazê-lo para cá.

BELLA Você vai lhe dar um emprego, papai? Que interessante! Espero que ele se saia melhor que nossos outros primos.

SRA. G. Bella!

SAMUEL Ele é, apesar de tudo, meu sobrinho, e não vejo motivo para que não tenha uma chance. Nós podemos empregá-lo assim como a alguns outros.

GILBERT Mas um primo mensageiro! Aqui em Licurgo! Você pensou no que isso significaria, socialmente? Como nós explicaríamos isso?

BELLA Eu acho que o Gilbert não quer outro Griffiths em Licurgo que se pareça com ele.

GILBERT Ah, bobagem! Eu só não entendo porque ele deveria vir para cá quando nós temos nosso próprio pessoal para ajudar. E ainda, como você sabe que tipo de garoto ele é, e como ele se comportaria quando chegasse aqui?

SAMUEL Ele logo entenderia que o nome Griffiths traz certa responsabilidade consigo. Ele não ousaria associá-lo às pessoas erradas.

GILBERT Certamente ele não pensaria que nós o faríamos ascender socialmente.

SAMUEL Ele viria para trabalhar, não para se distrair. E enquanto estivesse aqui em experiência, eu não gostaria de nenhum de vocês se interessando por ele fora da fábrica.

GILBERT Até parece que nós o faríamos!

BELLA O pobre coitado! Mas ele não ficaria solitário? Não pode se se ligar com nosso meio e também não deveria se mesclar com as outras pessoas! Estou comovida!

SAMUEL Eu mesmo comecei de baixo, e o garoto merece uma chance. Eu sempre tive um sentimento de que meu pai foi injusto com o pobre Asa, e fico feliz que agora possa compensar isso dessa forma. Eu quero que ele aprenda o negócio desde baixo, como qualquer outro iniciante.

GILBERT Mas ele deve ter algo para conseguir viver.

SAMUEL Eu acho que podemos começar com um salário de quinze dólares por semana. Com certeza a fábrica pode arcar com isso!

GILBERT Por que você não me deixa nomeá-lo gerente logo de uma vez?

SRA. G. Mas Gil, que conversa é essa?

SAMUEL Pare com essa conversa, Gil! Eu quero que você escreva a ele dizendo que pode vir dentro de duas semanas. Apenas quero que ele arrume as coisas adequadamente e apareça a tempo. *(Todos se levantam da mesa. A SRA. GRIFFITHS e BELLA saem.)*

EMPREGADA O Sr. Babs está aqui.

SAMUEL Certo, fale para ele entrar.

BABS Olá! Está de volta? Olá Gil! Oh, me desculpe: Senhor Gerente!

GILBERT Um ótimo gerente! Mas eu vou sair para que papai coloque outro no lugar.

SAMUEL Gil está zangado porque vou admitir um aprendiz por quinze dólares semanais.

BABS Bem, devo dizer que quinze dólares não é pouco para um aprendiz. Quando a notícia se espalhar não vai haver trabalhadores experientes querendo aceitar o mesmo salário.

GILBERT Eles já estão insatisfeitos. Ontem mesmo fui abordado por uma delegação com um pedido de aumentos. E você pode apostar que disse a eles o que penso. Eles queriam um centavo e meio a mais por hora¹⁷⁰.

BABS Que audácia! Há um velho ditado que diz que quanto mais as pessoas ganham, menos trabalham. E não é verdade? Quanto mais ganham, mais gordas e preguiçosas elas ficam!

SAMUEL Bem, Babs, esse é a primeira lição a seu respeito que você aprende.

GILBERT Um deles teve a coragem de dizer na minha cara que nós só vivemos do trabalho que eles fazem. Pode imaginar? É claro que eu coloquei ele na lista negra imediatamente.

SAMUEL Eu penso um pouco diferente de Gil. Mas também, eu mesmo comecei de baixo. Com dez mil dólares e nem um centavo a mais eu construí uma das maiores fábricas de colarinhos da América. E sozinho. E o Gil aqui não tem ideia do que isso significa. Porque eu fiz quase todo o trabalho.

GILBERT Bem, pai, outras coisas ajudaram.

SAMUEL Essa é a terra da oportunidade. Qualquer um pode se tornar alguém. Mas é preciso trabalhar duro. Nada cai do céu.

BABS Exatamente o que penso, Sr. Griffiths.

SAMUEL E uma vida de trabalho e autoprivação constrói o caráter e prepara para superar qualquer dificuldade. Ninguém pode dizer que trato meus empregados de forma injusta. Mas não deixo passar nenhuma oportunidade de mostrar a eles como é difícil ganhar algum dinheiro.

GILBERT As pessoas sempre acreditam que o chefe não faz praticamente nada. A verdade é que nós trabalhamos mais que o empregado comum.

BABS E a responsabilidade que temos! É enorme!

¹⁷⁰ US\$ 0,27.

SAMUEL A verdade é que só alguns chegam ao topo, mesmo entre os que têm algo a mais para dar. Os outros devem se contentar em ficar onde estão. Mas eu deveria ter cuidado ao dizer isso a vocês.

BABS É impensável que todos possam ascender no mundo. Quem, então, faria o trabalho?

GILBERT Com toda certeza. Pode-se dizer que até certo ponto o dinheiro te dá a primeira oportunidade. Quero dizer, cerca de cem mil dólares anuais¹⁷¹. Nós em Licurgo temos que ter muito cuidado para manter afastados os elementos indesejáveis. Muitas pessoas enriquecem rapidamente.

BABS Verdade. Grande verdade. Quem não for do nosso tipo fica de fora. Ele pode tentar o quanto quiser.

GILBERT Ah, maldição, Tracy e Frank estão esperando por mim! Me empreste seu carro, pai! Os faróis do meu estão quebrados.

SAMUEL Sim, mas mande-o voltar imediatamente. Eu quero sair para jogar pôquer com Cranston e Taylor.

BABS Eu queria levá-lo ao clube. Johnson estava me dizendo ontem que ele arrumou um fantástico vinho francês. Que tal? (*Bella entra*).

BELLA Gil, me leve junto. Prometi ir à casa da Sondra. Ela quer me mostrar umas roupas novas que comprou em Nova Iorque.

GILBERT Está bem, se apresse! Tchau pai!

SAMUEL Tchau, Gil!

BELLA Você vai sair também?

171 US\$ 1.774.317.

SAMUEL Vou ao clube. *(Para GILBERT)*. Esteja no escritório na hora amanhã, ouviu? Tchau, Bella. Vamos Babs... o que se leva da vida no fim das contas, realmente?

CENA 2

NARRADOR A fábrica de colarinhos de Samuel Griffiths & Filho. Na parte sul de Licurgo, próxima ao Rio Mohawk. Seis andares, abarcando 60.000 metros quadrados. Dois mil empregados, a maioria mulheres. Trabalhando das oito e meia às seis e meia. Uma das regras é que qualquer empregado que se atrase mais de dez minutos será demitido; visitas de um departamento a outro ou mistura entre os sexos será punida com demissão; fumar é proibido durante o expediente e após três advertências o empregado será demitido; conversas entre supervisores e empregados é proibida. Para você pode parecer difícil. Mas não se esqueça que a produção só pode ser ampliada por meio da disciplina extrema. Por essa razão, Griffiths & Filho tenta zelar pelo bem-estar de seus empregados mesmo após o expediente. Os salários que pagam semanalmente somam US\$ 60.000¹⁷². Deste montante, os trabalhadores experientes recebem 40, os chefes de departamento 120, os trabalhadores da produção 250, os sub-gerentes 700 e os gerentes-gerais 2.000, apenas a sua parte vêm dos lucros líquidos¹⁷³. O último relatório mostrou um resultado de cerca de 50 milhões¹⁷⁴, e suas ações na bolsa subiram para 247, o que trouxe grande honra ao diretor-geral, o presidente do conselho, o fundador e líder desse empreendimento; em outras palavras, o homem de quem recebemos profundas palavras de louvação quanto às bençãos da autoprivação e pobreza, o Sr. Samuel Griffiths. E à sua direita, o gerente e todo-poderoso futuro herdeiro, seu filho, Gilbert Griffiths.

A cena se ilumina e mostra a antessala do escritório de GILBERT GRIFFITHS

SECRETÁRIA O que gostaria?

CLYDE Gostaria de falar com o Sr. Gilbert Griffiths.

172 US\$ 1.064.590

173 US\$ 709 (40); US\$ 2.129 (120); US\$ 4.435 (250); US\$ 12.240 (700); US\$ 35.486 (2.000)

174 US\$ 887.158.682

SECRETÁRIA Sobre que assunto, por favor?

CLYDE Meu nome é Clyde Griffiths, sou seu primo. Aqui está uma carta do meu tio, o Sr. Samuel Griffiths.

SECRETÁRIA Oh, Sr. Griffiths, não gostaria de se sentar? Eu vou ver se o Sr. Griffiths se encontra. *(telefona)* Alô, Sr. Griffiths, o Sr. Clyde Griffiths está aqui... muito bem... obrigado, Sr. Griffiths... O Sr. Gilbert Griffiths pediu que aguarde.

A cena muda para o escritório de GILBERT GRIFFITHS.

CLYDE Meu nome é Clyde Griffiths.

GILBERT É um prazer encontrá-lo. Você é o primo que apareceu de repente?

CLYDE Sim, eu sou.

GILBERT E você quer aprender o trabalho aqui conosco? Como você acha que podemos fazer isso? Pelo que meu pai disse, você não tem conhecimento nenhum de negócios. Você sabe algo sobre contabilidade?

CLYDE Não, me desculpe.

GILBERT Datilografia? Estenografia?

CLYDE Não, me desculpe. Eu tive pouca instrução, foi muito difícil ter alguma. Eu não frequentei a escola regular. Meus pais estavam sempre indo de uma cidade para outra... Mas eu gostaria muito de aprender alguma coisa.

GILBERT Isso provavelmente vai ser terrivelmente difícil de se arranjar.

CLYDE Apenas me dê uma oportunidade para tentar. Eu não vou recusar nenhum tipo de trabalho.

GILBERT Eu não tenho lugar para você aqui, você pode ver por si mesmo. Mas se decidir ficar aqui, você pode começar na sala de preparação. Eu admito que poderia oferecer um trabalho mais agradável, mas não te fará mal ter esse tipo de experiência por um tempo. Depois disso você pode dizer se quer ficar ou não.

CLYDE Como você quiser, Sr. Griffiths. (*GILBERT telefona. WHIGGAM entra*).

GILBERT Whiggam, este é o Sr. Clyde Griffiths, um parente distante nosso, que quer aprender sobre nosso negócio. Nós vamos começar com ele no porão. Mostre a ele, por favor, o que ele vai ter que fazer. (*O escritório de Griffiths desaparece. Whiggam e CLYDE descem pelo elevador até o porão*).

WHIGGAM Você é parente dos Griffiths?

CLYDE Sim, o Sr. Samuel Griffiths é meu tio.

WHIGGAM E você quer aprender sobre o negócio da fabricação de colarinhos, Sr. Griffiths?

CLYDE Sim, eu gostaria.

WHIGGAM O que você já fez antes, Sr. Griffiths?

CLYDE Eu estava... em um hotel.

WHIGGAM Eu não consigo entender o que você vai aprender no porão. Mas eu não tenho nada a dizer sobre isso. O Sr. Gilbert deve saber o que está planejando. Então... aqui estamos. Essa é a sala de preparação. Como você pode ver, não é um lugar muito agradável. Mas esse é o primeiro passo do trabalho. (*chama*) Kimmelman!

KIMMELMAN Sim, Sr. Whiggam?

WHIGGAM Esse é o Sr. Clyde Griffiths, um sobrinho do Sr. Samuel. Ele está aqui para aprender sobre o negócio, e vai começar aqui embaixo. Coloque seu nome na sua lista e explique a ele o que terá que fazer.

KIMMELMAN Tudo bem, Sr. Whiggam.

WHIGGAM Então... vou deixá-lo aqui, Sr. Griffiths, torcendo para que não ache muito desconfortável. O tempo vai passar antes que você perceba.

CLYDE Muito obrigado, Sr. Whiggam.

KIMMELMAN O que você tem que fazer é bem simples. Aqui, como você pode ver, estão as cubas em que o material é embebido para prevenir o encolhimento. Aqui estão os tonéis para secar o material. Primeiro você vai ter que trazer os rolos de material do sótão. Mas você não pode fazer isso com essas roupas. Você não trouxe nenhuma roupa velha com você?

CLYDE Não, eu não vim preparado para isso.

KIMMELMAN Bem, espere um minuto. Eu vou arrumar alguma coisa para você. Nós temos algumas coisas do velho Brown aqui. Ele morreu algumas semanas atrás. Isso é, se você não tiver problema em usá-las.

CLYDE Não, não, isso não tem importância. *(Kimmelman vai até um grupo de trabalhadores que estão observando CLYDE com interesse).*

KIMMELMAN Vocês sabem o que é isso? O sobrinho do velho, e ele o manda aqui para baixo, para esse lugar!

PLATTFUSS Meu deus, nós estamos honrados. Ele vai trabalhar aqui?

FUCHS Ele não parece que vai querer sujar os dedos!

HUSTER Mas talvez nós possamos ajudá-lo com isso!

FUCHS O que ele vai fazer aqui?

PLATTFUSS Ficar de olho em nós!

HUSTER Tenha cuidado! Fique alerta!

PLATTFUSS Só para que não tenhamos que carregar todo o fardo!

KIMMELMAN Ele vai aprender. *(Todos riem).*

HUSTER Aqui embaixo onde um homem fica tuberculoso... *(no meio-tempo, Kimmelman pegou em um armário um par de calças velhas rasgadas e uma jaqueta de trabalhador desbotada. Ele as traz para CLYDE).*

KIMMELMAN Aqui, experimente! Elas vão servir como se fossem sob medida. Você poderia encontrar o príncipe de Gales com essas roupas!

CLYDE Eu prefiro ficar com minhas roupas íntimas.

KIMMELMAN É melhor comprar uma camiseta de trabalho por sessenta centavos de manhã; ela vai te cobrir bem. Você pode comprar uma aqui na fábrica. O velho... me desculpe, o Sr. Griffiths... criou uma loja da comunidade aqui. Nós não temos que pagar em dinheiro. É descontado do nosso salário. Às vezes tem suas vantagens. *(Os trabalhadores curiosos se aproximam).*

HUSTER Vantagens pode ter, mas não para nós!

KIMMELMAN Tome cuidado! Nós também temos um refeitório onde você pode almoçar.

PLATTFUSS Se você tiver dinheiro!

KIMMELMAN Sim, a maioria de nós traz seus almoços de casa. Mas você não vai precisar fazer isso.

FUCHS Você vai receber um salário?

CLYDE Eu vou receber quinze dólares por semana¹⁷⁵.

HUSTER Quinze dólares para um aprendiz?

PLATTFUSS Mas isso é muito bom!

CLYDE Mas me parece assustadoramente pouco.

HUSTER Meu caro jovem, deixe-me lhe dizer algo! Eu não sei quem você é. Você supostamente é um parente do patrão. Você não vai ter que ficar aqui embaixo por muito tempo. Mas me deixe lhe dizer isso: quinze dólares por semana é o meu salário, e por ele eu fiquei aqui por treze anos, dia após dia, inverno e verão, nessa sauna! Por quinze dólares semanais eu contraí reumatismo, pés inchados e tuberculose! Eu tenho que sustentar uma esposa e três filhos com os quinze dólares que aquele velho avarento me paga! Você pode imaginar o que me sobra? Nem o suficiente para um caixão decente! Talvez o seu tio possa me dar uma das suas banheiras. E você diz que quinze dólares não é muito! Não é mais do que lixo para você!

FUCHS Não sobra o suficiente para comprar um par de calças.

PLATTFUSS Um homem aqui passa o dia todo encharcado até os ossos! E ainda por cima, tem que engolir essa poeira o dia inteiro!

FUCHS Nós temos que receber mais! Quando um novato como esse pode ganhar quinze dólares! É revoltante!

KIMMELMAN Mas crianças, crianças, lembrem-se que ele é sobrinho do velho!

FUCHS Pior ainda! Ou ele faz parte de nós e recebe como qualquer outro aprendiz, ou ele não faz e deveria voltar para o lugar de onde veio! Nós não vamos admitir isso!

175 US\$ 266

KIMMELMAN Cuidado, é o Whiggam!

FUCHS Ainda não encerramos esse assunto! *(Todos voltam a seus lugares; CLYDE, levado com eles, fica ali com as calças de trabalhador mas ainda usando sua camisa de seda azul clara e seus finos sapatos curtidos. WHIGGAM se aproxima).*

KIMMELMAN Então! Veja, você tem que levar os fardos para cima; você precisa se curvar para conseguir mantê-los equilibrados. E você os coloca aqui embaixo. E então desce de novo para pegar o próximo. Eu vou te explicar. Dedos limpos; levante o fardo alto, para cima, vire-se, ajoelhe e então carregue para cima. *(CLYDE tenta e tropeça).*

CLYDE Por Deus, esse é um trabalho pesado! Quantos fardos preciso levar por dia?

WHIGGAM Ah, um bom trabalhador leva por volta de noventa.

CLYDE Eu nunca vou conseguir fazer isso!

KIMMELMAN Nós temos que trabalhar!

FUCHS *(de lado)* Ou enlouquecer! *(O ritmo da maquinaria da fábrica desacelera).*

NARRADOR E agora, Clyde, esqueça seus sonhos, esqueça os carros luxuosos, os grandes salões de hotel e as lindas mulheres! Você pode aprender a apreciar o seu trabalho; você pode odiar os outros quando você tem que trabalhar para eles; ou você pode fugir do trabalho se pertencer à ínfima minoria. Aqueles na condição de fortuna em que os Griffiths se encontram sempre podem fazer os demais trabalharem para eles.

(A maquinaria da fábrica faz barulhos, range e assovia. A cena de CLYDE está à direita. À esquerda surge uma quadra de tênis, com SONDRÁ FINCHLEY jogando com um parceiro que não aparece).

NARRADOR Agora vocês veem os dois lados, direita e esquerda, pobres e ricos. Trabalho e prazer. Não reclamem dizendo que vocês vieram a um teatro e não a um encontro sociológico, e que portanto não querem saber mais nada dos propósitos e motivos aqui. Nenhum entre

você pode negar que em uma manhã qualquer de verão, às onze horas, há ao mesmo tempo trabalho sendo feito e tênis sendo jogado. Não é verdade? Vocês não contestarão isso. E, sendo isso verdade, não é verdade que um pode jogar tênis porque o outro trabalha? Você não acredita nisso também, Clyde?

CLYDE Eu nunca pensei sobre o assunto. Eu só sei que preferia jogar tênis do que estar aqui trabalhando.

NARRADOR Ora, Clyde! Você não gosta mais da grande fábrica do seu tio?

CLYDE Francamente, eu não sei porque estou aqui. Eu estava mil vezes melhor no hotel. Há cinco semanas estou aqui nesse poço. Parece que esqueceram de mim.

NARRADOR Bobagem, Clyde. Você é, ainda que pequeno, uma importante parte de todo o esquema das coisas. Apenas olhe para essas pessoas ilustres, veja elas todas juntas, suas faces rosadas sobre os colarinhos cuja superfície áspera você esfregou dolorosamente. Eles estão comovidos piedosamente!

CORO DE TRABALHADORES Se eles têm tanta piedade, deveriam ajudar a aliviar nosso fardo!

NARRADOR Mas, senhores, como eles poderiam fazer isso? Eles teriam que abrir mão de suas fábricas, talvez até trabalhar por si próprios!

CLYDE Eu também gostaria de me sentar na orquestra e sentir piedade com você. Eu estou ensurdecendo com o clamor sem fim das máquinas. O que eu esperava encontrar aqui? É sempre a mesma coisa. Como naquela primeira noite em Licurgo, quando parei na rua e olhei desejosamente por meio dos portões de ferro para o gramado diante da casa do meu tio, pelas altas janelas, atrás das quais brilhavam suavemente as lâmpadas, iluminando lindos quadros e uma bela mobília. Ah, nunca, nunca eu vou viver em um lugar assim! O que o meu primo Gilbert fez, que tudo para ele é tão melhor do que para mim? Quinze dólares por semana! Ele gasta esse tanto de dinheiro em um dia, talvez uma hora!

NARRADOR Mas os outros trabalhadores invejam os seus quinze dólares. Você está sozinho, não tem com quem se preocupar. Certamente você pode sobreviver com quinze dólares.

CLYDE Se eu fosse mais jovem, talvez me parecesse uma grande quantia. Mas eu tenho responsabilidades. Meu nome é Griffiths. Eu não posso morar num casebre velho qualquer; eu preciso ter um quarto grande e bom. Que me custa oito dólares por semana. Eu tenho que me vestir bem. Eu não devo me associar com qualquer pessoa que poderia envergonhar meus parentes. Mas o que eu ganho com isso? Meus parentes não me convidam para suas festas ou jantares. Aonde eu pertenço? É isso que quero saber: aonde eu pertenço. *(Uma campainha toca indicando o intervalo. Os trabalhadores se reúnem no lado direito).*

FUCHS Certo, rapazes, nós já discutimos essa questão o suficiente. Ouvimos todos os motivos a favor e contra uma greve. Eu vou colocar agora em votação. *(CLYDE fica do lado esquerdo sozinho, ao lado de uma cuba, e come seu pão).*

HUSTER E quanto ao Griffiths? Ele vai votar conosco? Ele realmente faz parte de nós.

PLATTFUSS Mais de nós do que deles lá em cima *(Som de subida nas escadas).*

FUCHS Eu não confio nele. Ele nunca vai ser um de nós realmente. Eu conheço esses metidos. Ele não é da nossa classe, mesmo que use os mesmos trapos que nós.

HUSTER Eu vou perguntar para ele. Um homem é um homem. Ele não vai sair correndo para o tio.

PLATTFUSS Se nós pudéssemos apenas conquistar ele para o nosso lado! Seria uma bela vitória, colocá-lo em greve contra seu tio! *(Huster cruza o palco em diagonal rumo a CLYDE).*

HUSTER Me diga, jovem, há quanto tempo você está com a gente?

CLYDE Seis semanas.

HUSTER E como é sua relação com o velho? Ele não se preocupa muito com você, não é?

CLYDE Não, eu não o vejo com frequência. Não tiro muito proveito dessa relação.

HUSTER Sim, eles só respeitam um homem quando ele tem dinheiro. Um pobre coitado continua sendo um pobre coitado para eles, mesmo que seja seu irmão de sangue. Nós não somos nada para eles, só criaturas que trabalham. O velho vive, agora, numa mansão que custa oitenta mil dólares¹⁷⁶; ele tem três carros, e no verão manda sua família para Greenwood... e nós, como vivemos?

CLYDE Sim, é terrivelmente difícil. Mas o que se pode fazer a respeito?

HUSTER O que se pode fazer? Ridículo! Por que deveríamos aguentar tudo?

CLYDE Ele foi sempre bem-sucedido. Ele foi mais esperto que os demais.

HUSTER É mesmo? Ele é esperto? Sim, com certeza, ele é esperto de fazer os outros trabalharem para ele. Mas é daqui que vem tudo (*apontando para suas mãos*), das nossas mãos escravizadas! Se nós fossemos embora, não teria mais dinheiro de sua fábrica para ele. Você não percebe isso? Que sem nós, ele está perdido.

CLYDE Sim, mas...

HUSTER Esqueça o “mas”! Nós podemos obrigá-lo a nos pagar salários mais altos. Nós não podemos mais aguentar isso! Nós queremos meio centavo a mais a hora¹⁷⁷!

CLYDE E se ele se recusar?

HUSTER Então nós faremos greve! Isso vai convencê-lo. Mas nós precisamos ficar juntos. Você está com a gente? (*Nesse momento, SAMUEL GRIFFITHS chega, acompanhado por WHIGGAM e um diretor. Ele passa por CLYDE sem reconhecê-lo e se dirige ao grupo de trabalhadores*).

¹⁷⁶ US\$ 1.419.453

¹⁷⁷ US\$ 0,09

SAMUEL Por que vocês estão todos aqui parados? O meio-dia é para vocês almoçarem. Eu não tenho nada contra vocês lerem um jornal ou fumarem um cachimbo. Mas fazer reuniões eu não vou tolerar! *(Ele sai)*.

TRABALHADORES Ele foi embora! Você já ouviu alguma coisa assim? Ele vai ter uma resposta inesperada!

HUSTER E agora, meu garoto, o que você acha da sua família agora? Ele sabe que nós estávamos planejando alguma coisa. Uma pessoa não pode começar nada sem que algum futriqueiro vá contar para ele.

CLYDE Bem, eu sei o que fazer.

HUSTER E o que é?

CLYDE Esse maldito negócio! Nós deveríamos ir com tudo. Eu estou cheio! Eu não me importaria se me mandassem embora. Eu prefiro voltar a pé para Chicago do que ficar aqui! Eu estou com vocês, rapazes! Eu sou pela greve!

HUSTER Viva! O bebê do presidente vai se juntar a nós!

(Nesse momento uma campainha toca indicando o fim do almoço. As máquinas reiniciam).

FUCHS Todos os que forem a favor de uma greve...

PLATTFUSS Cuidado, o velho está voltando!

(SAMUEL GRIFFTHS aparece novamente, passa por CLYDE e para diante do grupo de trabalhadores).

SAMUEL Vocês não ouviram o sinal? É alto o suficiente para que qualquer um escute. O almoço acabou. Por que vocês estão aí parados?

FUCHS *(atuando como porta-voz)* Nós exigimos salários mais altos, Sr. Presidente. Nós não podemos mais aguentar isso!

CLYDE Nós já estamos cheios de sermos escravizados por você!

TODOS Meio centavo! Meio centavo!

SAMUEL Quietos! Pro inferno com suas exigências! Ao trabalho, ao trabalho, eu ordeno! Eu vou voltar daqui a alguns minutos, e quem não estiver no seu lugar vai pegar os papéis da demissão, entendido? *(Ele sai)*.

FUCHS Vocês ouviram isso? Pro inferno com suas exigências, ele disse! Só há uma coisa que podemos fazer!

TODOS Greve! Greve!

PLATTFUSS Fechem o bico!

FUCHS E por quê? Acho que o caminho está bem claro! Você acha que tem um traidor entre nós?

HUSTER Não, não! Nós estamos todos juntos! Quando ele voltar novamente, queria pular sobre ele.

TODOS Greve! Greve! Não há outra coisa a fazer!

(SAMUEL GRIFFITHS volta. Fica à esquerda. À direita, os trabalhadores, e no meio, CLYDE).

SAMUEL Vocês querem fazer greve, não é? Vocês com certeza sabem que eu posso encontrar muita gente disposta a tomar seus lugares pelo mesmo salário. E vocês sabem que pelo resto de suas vidas, nenhum de vocês vai arrumar trabalho comigo de novo, ou em qualquer outra fábrica de Licurgo? Mas façam como quiserem. Talvez vocês queiram jogar suas exigências na minha cara de novo! *(Dá um passo em direção a eles, aumentando o tom de voz)*. Quantos de vocês são a favor de fazer greve? Levantem as mãos! *(Sem hesitação, todas as mãos se erguem lentamente. Só CLYDE permanece perplexo e indeciso)*.

FUCHS Agora você tem sua resposta. Nós já aguentamos tudo o que podíamos. Nós preferimos cavar trincheiras do que trabalhar na sua fábrica.

SAMUEL *(Dá um passo para trás e vê CLYDE pela primeira vez.)* E quanto a esse homem? Por que ele não está em greve com vocês? Qual é seu nome?

CLYDE *(Erguendo a mão.)* Eu sou Clyde Griffiths. *(A cena se apaga. Música.)*

NARRADOR Griffiths traidor? Pobre Clyde! Ele não sabe o quê fazer! Seu coração está cheio de coisas além de luta de classes e problemas sociais. Seu coração está cheio de sonhos e desejos, nutridos pelos relances desse reino mágico da riqueza. Não, ele não pertence a essa multidão de trabalhadores, ele não se encaixa, e nunca procuraria se juntar a eles por vontade própria. E quando o vimos inflamado por um sentido de injustiça e compelido a se juntar aos trabalhadores, foi como o desejo vingativo de um amor abandonado e não o passo consciente de um revolucionário. Tal decisão não vem facilmente. Coragem, força, renúncia e perseverança são necessários para ser admitido no grande exército dos trabalhadores. E Clyde não é corajoso, forte, abnegado, mas solitário e fraco. Seu coração o leva daqui para lá, e esse não é um pecado que possamos julgar.

CENA 3

O escritório de SAMUEL GRIFFITHS, que está sentado fazendo telefonemas. Uma secretária aparece.

SAMUEL Por favor, ligue para o Sr. Gilbert Griffiths.

SECRETÁRIA Sim, Sr. Presidente. *(GILBERT entra.)*

GILBERT Bom dia, pai, qual o problema?

SAMUEL Eu estou muito incomodado. Não consigo entender suas ações meu filho.

GILBERT O que você quer dizer?

SAMUEL Eu não te entendo. Como você pôde colocar um homem que carrega nosso nome junto aos trabalhadores mais baixos de nosso quadro? Eu nem o reconheci quando o vi.

GILBERT Você quer dizer Clyde?

SAMUEL Você não parece se dar conta do que fez. Você não sabe que uma greve está sendo agitada no porão, sabe? Mas eu peguei o touro pelos chifres e fui lá embaixo assim que soube disso. Que ótima situação!

GILBERT Mas e Clyde?

SAMUEL Apenas um homem não tinha nada a dizer. E fui até ele e perguntei quem era. Era Clyde. Você deveria ter ouvido eles rindo. É tudo culpa sua. Você não deveria tê-lo feito começar lá embaixo.

GILBERT Outros não tiveram vergonha de trabalhar lá embaixo.

SAMUEL Mas eles não carregam o nome Griffiths e se parecem com você!

GILBERT Eu não sei se tenho algum outro lugar para ele. Eu não posso demitir pessoas que estão há anos conosco só para dar um trabalho para aquele idiota.

SAMUEL Mas eu te digo que ele precisa de outro trabalho! Ele não pode ficar lá embaixo nem mais um minuto. Você parece não perceber! O nome Griffiths representa solidez, sucesso, energia. Ele não deve entrar em contato com aqueles trabalhadores suados e sujos lá embaixo, e ter uma aparência tão terrível que nem seu próprio tio o reconheça!

GILBERT E eu digo que o primeiro erro foi trazê-lo para cá! Desde quando nossa fábrica é um abrigo para parentes sem teto?

SAMUEL E eu digo que você deve fazer o que eu mandar! Dê a ele uma ocupação em outro departamento... qualquer coisa... não importa! Fale com Whiggam. Ou então o mande para umas férias remuneradas. Mas eu insisto que ele deve ser colocado para trabalhar onde ele

possa usar roupas decentes e não virar assunto de fofocas por toda a parte. Quanto ele está ganhando agora?

GILBERT Quinze dólares, eu acho.

SAMUEL Não é suficiente. Dê-lhe vinte e cinco¹⁷⁸. E eu quero um relatório essa noite sobre o que eu fiz por ele.

GILBERT Está bem, está bem, pai, não fique nervoso com isso. Não é tudo culpa minha. Você não fez objeções quando eu lhe disse a primeira vez onde iria colocar ele.
(*SAMUEL GRIFFITHS sai. GILBERT liga. WHIGGAM entra*).

GILBERT Nós decidimos colocar o Sr. Clyde Griffiths como responsável por um dos departamentos. O que você tem disponível?

WHIGGAM Nada, na verdade. O melhor que consigo pensar é fazer dele assistente do Sr. Liggett na estamperia. Até agora nós só usamos um dos trabalhadores para o emprego.

GILBERT Bem, isso vai servir.

WHIGGAM Eu apenas tenho receio, Sr. Griffiths... me entenda, por favor... perceba, ele vai estar o dia inteiro com mulheres jovens e em sua maioria bonitas... você entende? Eu não sei se é prudente para um jovem como ele. Nós já temos problemas o suficiente por aqui. Se ele não fosse um parente seu...

GILBERT Bom, nós podemos tentar. Eu vou falar com ele primeiro. Mande ele vir aqui.

WHIGGAM Muito bem, Sr. Griffiths.

(*GILBERT vai até a janela e corta suas unhas. O som de cantos vem do porão. A canção da IWW¹⁷⁹. CLYDE, com suas roupas de trabalho, entra*).

178 US\$ 443

179 *Industrial Workers of the World*, um tipo de central sindical de inspiração anarco-sindicalista, fundada em 1905 e que organizava sobretudo os trabalhadores mais precários e imigrantes. Dirigiu greves importantes, como as greves têxteis de Lawrence em 1912 e Paterson em 1913. Também foi representada em obras como *The Hairy Ape*, peça de Eugene O'Neill de 1922.

CLYDE Bom dia, Sr. Griffiths.

GILBERT Ah, aí está você! Mas você não está muito elegante, não é mesmo? Há quanto tempo você já está aqui?

CLYDE Seis semanas, Sr. Griffiths.

GILBERT Como o trabalho lhe caiu?

CLYDE Tudo bem. Quer dizer, eu não sei dizer bem. Mas não importa. Alguém pode começar por aqui bem como por qualquer outra parte, eu acho.

GILBERT Você já teve alguma coisa com alguma garota?

CLYDE Eu... bem... eu não entendo o que você... não.

GILBERT Bem, a questão é a seguinte. Meu pai gostaria que você ocupasse uma posição melhor aqui. Mas nós não temos nada disponível exceto por um pequeno cargo de supervisão da estamperia. E só garotas trabalham lá. Eu gostaria de lhe oferecer o emprego, mas eu tenho que levar tudo em consideração.

CLYDE Ah, eu tenho certeza que posso aprender.

GILBERT Você acha que pode, é? As pessoas que não sabem de nada sempre acreditam nisso. Mas não é só conhecimento que é necessário. O trabalho não exige de fato nenhuma experiência prévia. A questão são as garotas lá embaixo. Algumas não são melhores do que prostitutas de rua. Então mantenha as mãos longe! O nome Griffiths acarreta em certas responsabilidades. E é seu dever mantê-lo limpo. Você entende?

CLYDE Certamente, Sr. Griffiths, eu nunca esqueceria disso.

GILBERT Bom! Quem quer que trabalhe para nós tem uma obrigação moral conosco que se estende até mesmo para além dos muros da fábrica. E se nós demitimos alguém, ele permanece demitido. Espero ter sido claro.

CLYDE Eu entendo, e considero correto e apropriado que se sinta assim.

GILBERT Bem, é isso! Eu queria me assegurar de que você teria bom senso e seria consciente do seu dever conosco e não deixaria sua cabeça se contaminar por essas garotas caso lhe dessemos o cargo.

CLYDE Sim, Sr. Griffiths, você pode ficar tranquilo quanto a isso.

NARRADOR Não, Sr. Griffiths, você não pode! Os medos do Sr. Whiggam eram bem fundados, mesmo que não conhecesse Clyde tão bem. No caso dele os princípios morais parecem não ajudar em nada. Mesmo os catorze anos de supervisão de sua mãe devota não significavam nada quando os corpos quentes e macios das garotas ficavam à vista. Clyde é fraco e perdido. Talvez ele esteja intrigado pelo contraste com seus anos de juventude retraída e oprimida. A mulher é um mundo misterioso para ele, no qual ele deseja entrar com toda a ânsia de seus vinte e um anos, e se vê proibido. É preciso apenas a risada coquete de uma jovem e desejável donzela para fazê-lo gastar todo seu dinheiro com ela invés de mandá-lo a seus pais que tão dolorosamente necessitam. Um baile, olhares amorosos, as garotas no seu entorno em sua nova ocupação, esses novos contatos em Licurgo significam apenas o início de sua queda.

CENA 4

A estamperia da fábrica dos GRIFFITHS. À direita as garotas trabalham, cantando uma música sentimental. À esquerda CLYDE está sentado à mesa escrevendo. A cantoria para. Também há uma pausa no trabalho.

LENA Ei, Flora, você sabia que a Mary tem um novo rapaz? Essa manhã ele o trouxe quase até a porta da fábrica.

FLORA Você está falando daquele loiro, grande? Sim, eu vi ele. Eu mesma poderia me apaixonar por ele.

MAUD O que é que vocês têm, Mary?

MARY *(com um colar de pérolas na mão)* Ele quer que eu seja sua namorada. E eu gosto dele. Me digam, o que vocês fariam? Me tornar sua namorada ou devolver isso para ele? Eu gosto dele, é claro. O que você acha, Roberta?

ROBERTA Ah, eu não me interesso por essas coisas. Eu o enrolaria o máximo possível, e ficaria com as pérolas, se pudesse.

MARY Ah, ele não vai esperar! Eu teria que devolver as pérolas para ele se não for ser sua namorada. E não se consegue um homem assim a qualquer hora. Eu não sei o que fazer.

FLORA Se não importa para você, eu fico com ele e as pérolas também. Eu não tenho nenhum namorado agora *(todas riem)*.

LENA Qual o problema com você, Roberta? Você está vermelha.

ROBERTA Ah, me deixem em paz!

LENA Meninas, olhem para ela! Ela fica envergonhada quando falamos de um homem. Eu realmente acho que ela nunca beijou um homem.

ROBERTA E se eu tiver beijado, que te importa?

LENA Sua bobinha! Você sempre age como se fosse melhor do que nós.
(CLYDE está ouvindo a conversa com interesse)

NARRADOR Bem, Clyde, você se sente atraído por ela, não é?

CLYDE Quem?

NARRADOR Você sabe muito bem de quem estou falando – a garota de cabelos castanhos e olhos escuros.

CLYDE Ah, você quer dizer a senhorita Alden, Roberta Alden?

NARRADOR Sim, estou falando dela. Ela parece ser diferente das outras garotas aqui. Não tão ordinária.

CLYDE Sim, ela é. Ela vem de uma fazenda nos arredores de Biltz. Morava com os pais lá. Ela veio para Licurgo porque pensou que poderia ganhar seu sustento aqui. Ela tem que ajudar a família. É uma boa trabalhadora.

NARRADOR Você parece gostar de estar perto dela.

CLYDE Ah, não mais do que das outras. Ela chegou recentemente e eu perguntei algumas coisas a seu respeito. Nada mais. Como você sabe, há uma regra na fábrica nos proibindo de falar com qualquer uma das garotas a respeito de qualquer coisa exceto o trabalho. E eu tenho de ser cuidadoso. O nome Griffiths carrega consigo muita responsabilidade. Eu não posso me relacionar com ninguém nesse lugar sem que a notícia se espalhe por aí.

NARRADOR E quanto ao seu tio e seus primos?

CLYDE Ah, eles! Eles não se importam comigo! Eu achei, quando consegui o trabalho nessa seção, que as coisas iriam mudar. Mas não. E o que eu aproveito dos meus vinte e cinco dólares? O que aproveito com minhas roupas boas? O que ganho sendo mais bonito do que Gilbert? Todo dia o jornal de Licurgo traz uma coluna a respeito da vida dos Griffiths, seus torneios de golfe, seus carros, suas festas, e hoje uma foto de Gilbert com os dizeres “Um dos jovens de Licurgo vai ao Greenlake para escapar do calor da cidade”. Mas aparentemente eu não sou bom o suficiente para eles. Lá fora é verão, e eu me sento aqui todos os dias até as sete horas da noite. Então vou para casa, janto, caminho por uma hora, sozinho, ou quem sabe vou ao cinema. E é isso. Eu tenho medo de falar com qualquer um por receio de ser mal

compreendido ou criticado. Ah, pro inferno! Por que eu vim para cá? Só para ficar recebendo ordens do Gilbert!

NARRADOR Eu compreendo. Mas você veio aqui para aprender algo. A vida não é só diversão.

CLYDE Eu não sei se o velho vai estabelecer alguma relação comigo ou não. Logo o verão terá acabado. Eu quero alguma coisa da vida. Eu quero saber onde me encaixo. Eu não quero ser permanentemente deixado de fora de tudo. Por que eu não fui convidado para o Greenlake? Agora, aos sábados eu vou para o lago aqui e fico remando. Em toda a parte eu vejo um casal de amantes e eu estou sempre sozinho. Eu disse a mim mesmo com frequência que chamaria uma dessas garotas para sair, só para ter alguém com quem conversar, mas eu estou sempre com medo! Se pelo menos eu tivesse alguém com quem falar! Eu não consigo aguentar essa vida por muito tempo.

(CLYDE vai para sua mesa. As garotas começam a murmurar. O NARRADOR se vira para o público)

NARRADOR Bem, o que vocês me dizem? Me parece que o bom Sr. Samuel Griffiths não precisava ter se esforçado para dar a seu sobrinho esse emprego melhor na fábrica. A vida de um homem é feita de mais do que dez horas de trabalho diárias e vinte e cinco dólares semanais, alguns metros de tecido para fazer suas roupas e comida para se alimentar. Vocês não acham como eu que era o dever do Sr. Griffiths se preocupar um pouco com a alma, ou poderia dizer com os sentimentos desse jovem de vinte e um anos? Eu não entendo muito bem a forma de lidar com essa situação. Eu devo me contentar com o papel do homem que vê tudo, entende tudo, e ainda assim não pode fazer nada a respeito. Mas me parece que estamos chegando ao centro dessa questão. Pois eu vejo um grande perigo crescendo a partir da solidão desse jovem. O que quer que aconteça não pode ser evitado, mas me parece que a família Griffiths deve carregar uma parte da culpa pelos eventos que se seguirão. *(GILBERT entra andando rapidamente)*.

GILBERT Escutem, nós acabamos de receber um pedido de Buffalo de 120.000 colarinhos e temos que apressar a produção, entenderam? Esse lugar parece estar dormindo hoje. Agite

essas garotas! Elas já tiveram muita moleza! Faça-as trabalhar mais! Nós precisamos produzir 40.000 colarinhos por hora. Eu o farei responsável pelo trabalho! (*GILBERT sai*)

ROBERTA Quem é esse sujeito mandão?

FLORA Você não o conhece? Esse é o Sr. Gilbert Griffiths, o primo do nosso chefe. Não são parecidos?

ROBERTA Eu acho o Sr. Clyde bem mais bonito.

FLORA Sim, todas nós achamos. Ele também não é tão arrogante quanto o Sr. Gilbert.

ROBERTA O nosso Sr. Clyde é rico também?

FLORA Eu acho que não. Antes de vir para cá, ele trabalhava na sala de encolhimento. Ele está aprendendo sobre o negócio. Não deve ficar aqui com a gente muito tempo.

CLYDE Vocês ouviram o que o Sr. Gilbert Griffiths disse. Sinto muito, mas tenho que dizer para acelerarem o trabalho.

(O ritmo do trabalho acelera. ROBERTA sai do seu lugar e vai até CLYDE).

ROBERTA Há um erro nesse pacote. Eu só percebi depois que estavam todos estampados. Eles são de 15 ½ mas eu marquei como 16. Isso significa que estão todos perdidos?

CLYDE Não tem importância. Eu vou mandá-los para a sala de lavagem e eles podem ser estampados novamente. Não é sua culpa.

(ROBERTA fica parada um momento, então se vira para sair)

CLYDE Ah, Srta. Alden, não vá ainda, por favor!

ROBERTA Sim?

CLYDE Eu quero falar com você.

ROBERTA Eu fiz algo errado?

CLYDE Não, não se preocupe com isso. O dia inteiro eu fiquei querendo lhe perguntar uma coisa. Eu pensei muito em você.

ROBERTA Em mim?

CLYDE Sim. Escute, você não conhece ninguém por aqui, não é? E eu também não. Estou terrivelmente sozinho. Quer dizer... todos os meus parentes estão no litoral. Nós não podemos nos encontrar em algum lugar? Eu queria perguntar desde que te vi. Mas você sabe das regras aqui. Por favor, não diga não!

ROBERTA Eu não sei. Eu moro com parentes da minha irmã. Eles são muito rígidos.

CLYDE Mas não teria nada de errado nisso! Nós podemos nos encontrar no fim de uma rua onde há um parque. Que tal o Parque Mohawk, bem atrás de Greenland no fim da linha do bonde? Eu vou esperar por você na estação.

ROBERTA Eu nunca fiz nada assim. Tenho medo. As garotas falam muito, e alguém com certeza vai nos ver.

CLYDE Você não pode sair por alguns instantes essa noite?

ROBERTA Não, não, hoje não! Eu tenho que pensar a respeito... mas eu já estou aqui na sua mesa há muito tempo.

CLYDE Vá até a estação hoje à noite por volta das nove, está bem?

ROBERTA Ah, eu tenho que voltar pro meu trabalho...

CLYDE Você vai, não vai? Eu vou estar lá às oito e vou esperar por você. Por favor... por favor.

Fim da rua nos subúrbios da cidade. Noite. CLYDE está de pé, esperando. Há barulhos noturnos ao longe, som de música do parque de diversões e apitos de trem. Som do sino de um bonde. Finalmente, ROBERTA.

CLYDE Olá! Que fantástico você ter vindo! Você teve dificuldades?

ROBERTA Devo dizer que sim! E não posso ficar muito. O pessoal foi para um encontro batista de prece e eles não vão ficar mais do que até onze e meia. Eu tenho que chegar em casa antes deles.

CLYDE Eles são rígidos?

ROBERTA Se eles soubessem que vim encontrar você não me deixariam mais ficar na casa. Eles acham que dançar é pecado. Se um rapaz sai com uma moça, eles acham que os dois deveriam se casar. É diferente do que no seu ambiente.

CLYDE O que você quer dizer, “no meu ambiente”? Ah, sim. Eu não acho que meus parentes devem ser tão rígidos. Mas meus pais são muito religiosos e severos.

ROBERTA É mesmo?

CLYDE Sim, mas eu nunca me importei muito com isso. Me parece bobagem pensar durante toda a sua vida sobre o que vai acontecer depois da morte, afinal, o que aproveitamos da vida? Nós deveríamos deixar cada oportunidade de felicidade nos escapar? (*pausa*) Você sabia que eu estava procurando uma oportunidade para falar com você desde que chegou? Mas eu tinha medo. Você sabe como somos vigiados. É realmente o fim da picada! Quando fui alocado na estamperia, eles me impuseram a regra de que eu não poderia me interessar por qualquer uma das garotas. E eu realmente tentei. Mas eu não posso evitar, posso?

Ele tenta passar o braço ao redor da cintura dela, mas ela o empurra.

ROBERTA Por favor... não faça isso! Imagina se alguém nos vê!

CLYDE Você não entende, eu estou tão terrivelmente solitário aqui em Licurgo! Eu vejo meus parentes tão raramente. E eu não devo me relacionar com os outros. Eu entendo porque, e eu sei que devo ter cuidado se quiser prosperar. Mas eu não tinha encontrado ninguém antes com quem quisesse conversar. E eu acho você tão diferente das outras garotas, Roberta. *(ele para subitamente e fica em frente a ela)*. Eu estou loucamente apaixonado por você! Você é a garota mais doce e amável em todo o mundo! Eu não posso te dizer isso? Você tem cabelos e olhos tão lindos. Você está tão linda essa noite! Ah, Roberta *(beija-a)*.

ROBERTA Por favor, por favor, não faça isso, Sr. Griffiths. Alguém vai nos ver. Acho que ouvi alguém vindo. Por favor, por favor...

CLYDE Querida, querida, diga que você me ama! Eu sei que você ama! Eu posso ver que sim! Mas me diga! Ah, eu estou tão apaixonado por você! E nós temos tão pouco tempo!

ROBERTA beija ele.

ROBERTA Sim, sim, sim, eu te amo! Sim, eu te amo! *(chora)*

CLYDE Então tudo está bem, meu amor. Por favor, não chore. Você é tão adorável! E eu te amo, Roberta, eu te amo!

NARRADOR Eles se amam. Não é difícil ver isso. E também não é difícil ver que o seu amor os levará a grandes problemas. Não é incrível que o Amor, a grande força elementar, deva se preocupar com tais absurdos como o Tempo, uma casa, dinheiro, a ocasião... trivialidades banais, sem importância? Quão simples seria o amor desses dois se eles pudessem agora ir para sua casinha em um lago, com nada além de felicidade em seus corações! Mas para isso é preciso dinheiro. Que lindo seria se eles pudessem partir em um carro, para longe da realidade, através dos bosques e planícies, pelas estradas no interior, passando pelas montanhas cobertas de neve! Mas para isso é preciso dinheiro. Que lindas seriam suas vidas se Clyde tivesse uma conta bancária e Roberta fosse herdeira de uma grande fortuna! Mas, nada disso! Nenhuma casa no interior, nenhum carro, nem mesmo um quarto! Roberta precisa mentir e tramar se ela quiser ver Clyde. Ela está cercada por todo tipo de dificuldades. Agora, ela precisa visitar sua irmã em Homero. E ela tem que andar pelas ruas de Licurgo tremendo a cada passo. Ela precisa esconder as lágrimas em seus olhos. Eles

precisam dar beijos apressados no escuro dos cinemas ou atrás dos arbustos nos parques. Seu amor é ofuscado, como o amor de todos os amantes atingidos pela pobreza, pelo banimento. Nós não nos atrevemos!

À meia-luz pode se ver as silhuetas de CLYDE e ROBERTA

ROBERTA Não podemos nos atrever, não podemos, querido!

CLYDE Mas o que devemos fazer? Está chegando o frio agora, e logo os parques fecharão. Certamente não podemos ir para nenhuma igreja!

ROBERTA Sim, querido, eu não sei também. Você não vê que é igualmente difícil para mim?

CLYDE É ridículo você estar morando com esses seus parentes! Esses fanáticos religiosos enlouquecidos! Se não, eu poderia ir te ver.

ROBERTA Não, Clyde, não daria. Ficariam sabendo na fábrica na mesma hora.

CLYDE Sim, sim, eu sei. Mas eu não posso aguentar isso por muito tempo! Você não pode alugar um quarto em outro lugar? Se pelo menos você estivesse livre, em um lugar onde as pessoas não estivessem te espiando!

ROBERTA Mas, querido, isso custaria dinheiro! Eu não conseguiria encontrar um quarto tão bom tão barato quanto na casa dos Gilpins em lugar nenhum. Você sabe que eu ganho só dezesseis dólares por semana¹⁸⁰, e que seis eu tenho que mandar para casa. E não posso gastar mais do que dois dos dez dólares restantes com o aluguel de um quarto.

CLYDE Dinheiro! Sempre dinheiro! Meu deus, até onde isso vai? Sempre driblando as pessoas e as maltratando! Eu não aguento isso! Não aguento!

ROBERTA Por favor, por favor, meu amor, não fale assim! Tenha um pouco de paciência, talvez consigamos pensar em algo.

180 US\$ 283

NARRADOR Por dois mil anos escritores de todo o mundo disputaram entre si escrevendo sobre o Amor. Volumes inteiros preenchidos apenas com isso. Ele foi cantado e escrito em todas as línguas. É o principal tema de toda a arte e o tom maior de toda a religião. Mas quando ele aparece de fato, a sociedade está sempre preparada para apedrejá-lo à morte. E à frente disso está a Igreja. Vocês sabem algo sobre a moral dessa cidade? Não é mais elevada do que a de uma cidade grande, apenas mais falsa. Que as pessoas podem se amar sem o lucro do clero e que as crianças nascem de eventos naturais, e não como o resultado de certas legalidades formais, que votos matrimoniais são quebrados – nada disso é reconhecido oficialmente. Desejos eróticos são ilegais aqui. Por essa razão, os jovens da cidade têm muitas intrigas. Só é preciso investigar. Também as garotas são enviadas com frequência para longos retiros de quatro semanas no interior. Os valorosos maridos da comunidade sempre têm a necessidade de comparecer a conferências de negócios, com raros resultados comerciais provindos daí. Os consultórios médicos estão cheios de esposas ansiosas para se livrar do resultado de suas tolices. Aí está Licurgo! Mas as condições nos Estados Unidos são talvez ainda piores do que entre nós. Vocês ouviram que em alguns lugares dançar é considerado pecado. O Quaquerismo e o Puritanismo reinam em certas regiões. Só em Licurgo há cento e cinquenta igrejas. Sobre seus umbrais vocês não encontrarão inscrições como “O Amor nunca morre!”; mas sim “Ai daquele que se deixa ser pego!”. Esse último seria um bom mote para Roberta e Clyde, tão desesperadamente enredados em um laço.

Continuação da cena na rua

ROBERTA Bem, eu aluguei! Você está satisfeito agora, querido? Eu andei por duas horas até encontrar algum que servisse. É na rua Elm, e eles são boas pessoas. Não ficariam espiando como os Gilpins. E no entanto... no entanto... eu não sei. Eu sempre tenho esse sentimento de que não estou fazendo a coisa certa. Por favor, por favor, não se zangue! Eu fiz o que você queria.

CLYDE Eu posso vê-lo?

ROBERTA Eu não sei como podemos providenciar isso. Eu não acho que ninguém deveria nos ver juntos. Eu teria que apresentá-lo se você viesse.

CLYDE Eu não quis dizer assim. Ninguém precisa saber.

ROBERTA Não, não, eu não posso fazer isso! Alguém iria nos ver. Meu bem, pense, se alguém o reconhece!

CLYDE Mas quem iria nos ver a uma hora dessas? Por que não podemos ir para o seu quarto agora? Berta, seja sensata. Ninguém nos ouviria; nós podemos falar baixinho e suavemente. *Eles estão se aproximando da casa de ROBERTA.* Olhe, estão todos dormindo. Não é pecado. Outros fazem. Não é tão terrível uma garota deixar alguém entrar no seu quarto um pouquinho.

ROBERTA No seu mundo, talvez. Eu sei distinguir o certo do errado. E eu acho errado, e não vou fazer isso.

CLYDE Tudo bem, se você não quer. Eu posso ir a outro lugar. Estou vendo que você não quer me agradar.

ROBERTA Por favor, Clyde, não diga isso! Você sabe que eu faria isso se pudesse. Mas eu não posso, você não entende?

CLYDE Mas por que você saiu da casa dos Gilpins? Você poderia então ter ficado lá.

ROBERTA Não fique bravo, Clyde! Eu faria isso se conseguisse me convencer que é certo. Mas eu não consigo!

CLYDE Muito bem, como você quiser. Boa noite. *(Finge ir embora).*

ROBERTA Clyde, não vá! Por favor, não me deixe! Eu não aguentaria! Eu te amo tanto, Clyde! Você sabe que eu faria se eu pudesse!

CLYDE Sim, sim, o assunto está encerrado. Não tem mais nada a ser dito.
Ele sobre a rua, ROBERTA o segue.

ROBERTA Clyde! Ah, meu Deus, o que você está fazendo? Por favor, por favor não me deixe, Clyde! Por favor, por favor!

CLYDE Não, não, pra mim já basta!

ROBERTA Clyde! Meu amor! Eu faço! Eu faço o que você quiser! Mas volte! Por favor, por favor!

CLYDE para, e então volta lentamente.

CLYDE Mesmo, querida? Por que você me rejeitou tanto antes? Eu estou dizendo, ninguém vai descobrir se nós formos cautelosos.

ROBERTA Clyde, eu te amo, eu te amo! Eu não sei o que fazer! Ah, meu Deus... *Eles entram na casa e silenciosamente no quarto dela.*

CLYDE Querida! Meu amor! Se acalme. Eu te amo tanto!

ROBERTA Você me ama mesmo? Olhe para mim e me diga!

CLYDE Eu amo você mais do que qualquer coisa no mundo. *(eles se beijam)*

ROBERTA Não, Clyde, não aqui. Não devemos!

CLYDE Roberta! Meu amor!

ROBERTA Não, não, você sabe que não podemos... é muito perigoso...

CLYDE Sim, eu sei.

ROBERTA Você deve ir, meu amor, você deve! Você viu o quarto. Gostou dele?

CLYDE Por favor, Berta, não me mande embora! Por que você não me deixa te amar?

ROBERTA Você sabe, Clyde, eu te amo. Mas você não pode querer que eu faça isso! Não é certo!

CLYDE Mas, Berta, o que é realmente certo ou errado?

ROBERTA Não, é imoral quando as pessoas não são casadas!

CLYDE Mas você sabe que não podemos nos casar agora, quando eu estou só começando a aprender sobre os negócios! O que os meus parentes diriam?

ROBERTA Percebe? É isso... às vezes eu acho que seria melhor se nunca tivéssemos nos encontrado. Algum dia você vai casar com uma garota do seu próprio meio. E o que vai ser de mim?

CLYDE Berta, minha querida, eu pertenço a você, você sabe disso. Ninguém no mundo inteiro me importa mais do que você. Que me importam os outros? Não, Berta, eu nunca vou te deixar!

ROBERTA Você diz isso agora... mas uma pessoa tem que pensar em outras coisas... Clyde, eu tenho tanto medo... e se acontecer algo?

CLYDE Mas, meu bem, o que poderia acontecer?

ROBERTA Você não vai me abandonar nunca?

CLYDE Nunca! Nunca!

ROBERTA Você vai ficar comigo para sempre?

CLYDE Para todo o sempre!

A cena se apaga. Música suave.

NARRADOR Para todo o sempre! É o tempo mais longo que há. Para sempre juntos... por todos os dias e noites... até a eternidade... até a morte!

Avenida Wykeagy. Uma noite de novembro. Diante da porta de uma casa está um carro. A porta se abre e aparece SONDRA.

SONDRA David, por favor, vá à casa vizinha e diga a Miriam que não posso esperar por ela. Eu vou aos Trumbulls para o jantar. Se ela não estiver em casa deixe um recado, mas se apresse!

O motorista desaparece pela porta, CLYDE surge e se aproxima do carro.

SONDRA Olá, Gilbert. Estou vendo que você decidiu caminhar hoje. Mas se você esperar um momento pode pegar uma carona comigo. Eu mandei David à casa vizinha com um recado, mas ele já vai voltar...

CLYDE Mas... eu não sei... com licença...

SONDRA Ah, me desculpe, eu o confundi com o Sr. Griffiths.

CLYDE Meu nome é Griffiths, mas talvez...

SONDRA O que? Que impressionante!

CLYDE Sim, meu nome é Clyde Griffiths.

SONDRA Você é parente dos Griffiths daqui?

CLYDE Sim, o Sr. Samuel Griffiths é meu tio.

SONDRA Bem, isso é estranho. Eu não sabia que Gilbert tinha outro primo. Mas você se parece tanto com ele, naturalmente eu o confundi com ele. Você está aqui há muito tempo? Eu nunca ouvi falar sobre você.

CLYDE Eu estou aqui há um bom tempo. Eu trabalho na fábrica do meu tio. Mas eu não saio muito.

SONDRA Talvez você não tenha muito tempo. Você ficou na cidade o verão inteiro?

CLYDE Sim. Eu sou responsável por um departamento e isso toma todo o meu tempo.

O motorista volta.

MOTORISTA A srta. Miriam não estava lá. Eu deixei um recado. Devo levá-la agora aos Trumbulls?

SONDRA Sim. Sr. Griffiths, não gostaria de vir junto? Eu o levo para onde quiser ir. Por favor, venha, ficarei feliz se vier.

CLYDE Ah, eu não sei... eu compreendo perfeitamente como você se enganou... você é muito gentil...

SONDRA Imagine! Vamos lá, entre! Para onde você quer ir?

CLYDE dá ao MOTORISTA um endereço e entra no carro.

SONDRA Mas você não sabe quem eu sou.

CLYDE Bem, se eu não estou enganado você é a srta. Sondra Finchley.

SONDRA Sim. Como você sabia isso?

CLYDE Eu sempre vejo suas fotos nos jornais e leio sobre seus torneios de tênis.

SONDRA E você me reconheceu pelas fotos?

CLYDE Não, para dizer a verdade eu te vi uma vez, mas de longe. Foi em junho, na exposição de flores. Você estava usando uma roupa de índia. Você se lembra? Eu achei que estava maravilhosa. Você se lembra de eu ter lhe dito isso?

SONDRA Não, mas acho muito gentil da sua parte ter dito isto.

CLYDE E eu sempre quis te encontrar. Mas não queria tirar vantagem de minha semelhança com Gilbert.

SONDRA Ah, não fale mais sobre isso! Eu estou feliz de ter cometido esse engano. Prefiro ter você aqui do que Gilbert. Eu não me dou muito bem com ele. Nós estamos sempre brigando quando estamos juntos.

CLYDE Ah, eu sinto muito por isso.

SONDRA Você vai passar o inverno todo em Licurgo?

CLYDE Sim... espero vê-la novamente em algum momento.

SONDRA Ah, eu imagino que nos veremos. Você conhece os Harriets, os Trumbulls ou os Cranstons?

CLYDE Não, pra dizer a verdade eu não saio muito. Eu vim para cá para aprender sobre o negócio de colarinhos.

SONDRA Eu entendo. Mas, diga, você não pode tirar uma noite de folga para ir dançar ou algo assim?

CLYDE Ah, sim, eu adoraria! *(o carro para)* Chegamos!

SONDRA Ah, você mora aqui? ... Olhe, Sr. Griffiths, eu acabei de lembrar... vai haver uma pequena festa nos Trumbulls daqui umas duas semanas. Você conhece... na Avenida Wykeagy, 135. É perto de você. Nós vamos organizar um encontro... os rapazes e moças daqui. Você não gostaria de vir? É só um pequeno evento, mas acho que você irá gostar.

CLYDE Ah, eu gostaria muito de ir. Você estará lá?

SONDRA É claro! Providenciarei para que você receba um convite. Devo mandar para a fábrica?

CLYDE Não, eu preferia que não. Pode cair nas mãos do Gilbert.

SONDRA *(rindo)* Ah, você se sente assim em relação a ele também? Bem, não faria nenhum mal deixá-lo um pouco zangado. Eu posso acertar qualquer problema com o tio Sam. Bem, eu te vejo nos Trumbulls então.

CLYDE Sim. Muito, muito obrigado.

SONDRA Boa noite! Boa noite!

(CLYDE fecha a porta e o carro parte. Ele fica parado um momento olhando ele se afastar)

NARRADOR Clyde! São quase nove horas, você precisa se apressar!

CLYDE Eu? Por quê?

NARRADOR A Roberta está esperando há quase uma hora. Você prometeu a ela...

CLYDE Pois é, eu prometi. Não sei qual o problema comigo. Eu não tenho vontade de ver a Roberta. Você viu os olhos dela quando ela olhou para mim? E como ela riu? Eu me pergunto se causei uma boa impressão.

NARRADOR O que tem isso? Você não parece querer ir até a Roberta. Eu acho que você se apaixonou por Sondra Finchley.

CLYDE Dizem que a fábrica dos Finchleys é uma das maiores do estado. E você já viu a linda casa deles na Avenida Wykeagy? Ah, se eu tivesse um carro e roupas como as do Gilbert, então eu poderia ter uma mulher como ela.

NARRADOR Você está falando sério?

CLYDE Por que não? É pecado querer subir na vida?

NARRADOR Sim e não. Mas você não entenderia isso. (*vira-se para o público*) Mas talvez você possa entender. Eu tomei esse garoto sob minha proteção quando ele não se juntou à greve na fábrica. Mas agora ele precisa entender que está sob um firme e mesquinho impulso dirigido contra uma pobre garota, uma garota da sua própria classe. Se ele tivesse um lampejo de consciência ele não colocaria de lado tão facilmente seus laços. Mas todos nós sabemos quão grande é a tentação. O ótimo carro com seu belo estofamento, motorista uniformizado, acessórios brilhantes... era, para Clyde, uma coisa de outro mundo. E perto dele estava essa garota linda, perfumada e rindo... eu admito que é muito difícil, com esse quadro diante dos olhos, pensar em Roberta e seu simples quatinho. Mas agora ele irá adentrar os divertimentos da alta sociedade desse lugar; ele irá conhecer essas pessoas que não possuem nenhuma preocupação. Mas será tudo comprado por uma mentira e o abandono de Roberta, de seus pais, de todo seu passado, porque ele é fraco, fraco demais para trilhar o caminho justo e estreito.

Quarto de ROBERTA. CLYDE entra.

ROBERTA Ah, Clyde, você está tão atrasado!

CLYDE Sim, querida, eu não pude evitar. Eu precisava deixar mais uma declaração pronta para o meu tio para amanhã cedo.

ROBERTA Você não sabia disso antes que eu saísse?

CLYDE Não, você mal tinha saído quando Ligget entrou e me disse. Eu realmente não tenho muito tempo agora, porque tenho compromisso amanhã cedo.

ROBERTA Ah, mas que pena! Você não tem como dar outro jeito?

CLYDE Mas você não percebe, querida, que eu estou terrivelmente nervoso? Por favor, não me incomode!

ROBERTA Não, não, Clyde, não fique nervoso! Você sabe que não poderia suportar isso. Só me deixa triste... você se dá conta de que o verão está quase no fim. Eu queria tanto andar pelo campo com você mais uma vez.

CLYDE Sim... seria bom.

ROBERTA O que você está pensando?

CLYDE Ah, nada... eu não consigo fazer meu dinheiro dar para tudo que gostaria. Se pelo menos tivesse guardado algo!

ROBERTA Se eu pudesse te ajudar! Você precisa de muito?

CLYDE Ah, minha querida, com seus pobres trocados! Não, não, eu preciso de muito dinheiro. Eu preciso de roupas novas. Bem... vamos ver, do que você estava falando? Algo sobre uma viagem?

ROBERTA Sim. Queria sugerir que fôssemos a algum lugar no dia 25. Eu meio que prometi à minha irmã, e nós poderíamos passar quase o dia todo juntos.

CLYDE Dia 25? Não, isso não seria possível. Dia 25 tem uma reunião à qual preciso ir. Eles vão discutir alguns assuntos do departamento. Meu tio quer que eu esteja lá, e não posso decepcioná-lo. Você precisa entender isso!

ROBERTA Ah, e eu estava ansiosa para isso!

CLYDE Sim, querida, mas não tem o que fazer. Mas agora eu tenho que ir. Boa noite, querida, durma bem!

ROBERTA Boa noite, meu querido. Você vem amanhã?

CLYDE Sim... eu acho que sim... ainda não tenho certeza. Boa noite!

CENA 7

Uma noite de baile no Trumbull, JILL TRUMBULL está recepcionando os convidados.

CLYDE entra.

CLYDE Meu nome é Clyde Griffiths.

JILL Me alegro em recebê-lo! Já ouvimos muito a seu respeito. Um Griffiths misterioso que ninguém em Licurgo parece conhecer. Eu te vi uma vez na Avenida Central, você estava entrando em uma loja de doces. Eu suponho que estava comprando chocolates para uma garota.

CLYDE E por quê?

JILL Com certeza você tem uma namorada. Todos os jovens bonitos têm uma.

CLYDE E eu sou bonito? Quem disse?

JILL Como se você não soubesse! Eu digo, e Sondra Finchley disse, e muitas outras pessoas dizem que você é muito mais atraente do que o seu primo.

CLYDE Mesmo?

JILL Não importa muito que você não tenha tanto dinheiro quanto ele. É claro, a maioria das pessoas pensa mais em dinheiro do que em beleza. Mas não deixe isso te chatear!

SONDRA Ah, aqui está você! Estou tão feliz que tenha vindo. Você já foi apresentado a todo mundo?

CLYDE A única razão pela qual eu vim foi pela esperança de vê-la novamente. Eu não pensei em mais nada desde que a vi daquela última vez.

SONDRA Ah, que coisas maravilhosas você sabe dizer! E você as diz como se acreditasse nelas.

CLYDE Você quer dizer que não acredita em mim?

SONDRA Sim, de alguma forma eu acredito em você. Mas venha, nós queremos dançar.

A cena se apaga. E então se acende novamente.

SONDRA Você está se divertindo?

CLYDE É maravilhoso, porque estou com você.

SONDRA Como se não houvesse um monte de garotas bonitas aqui!

CLYDE Nenhuma delas tão bonita quanto você.

SONDRA E eu danço melhor que todas elas! Ora, vamos, o que mais?

CLYDE Eu compreendo. Todos falam com você assim, e você não quer que eu diga essas coisas.

SONDRA Você acha que sabe demais, meu querido, para uma primeira vez em que estamos juntos.

CLYDE Você está brava comigo?

SONDRA Não, eu não estou brava. Mas eu não conheço você realmente. Me diga algo sobre você. De que esportes você gosta? Você nada?

CLYDE Com certeza.

SONDRA Joga tênis?

CLYDE Eu acabei de aprender, nesse verão.

SONDRA Eu amo tênis. Nós precisamos jogar qualquer hora. Bella Griffiths, Stuart, Grant e eu fazemos uma ótima equipe. No verão passado ganhamos todos os prêmios em Greenwood e no Twelfth Lake. E eu amo aquaplanagem e mergulho. Meu irmão Stuart tem a lancha mais rápida do Twelfth Lake. Ela chega a quase cem quilômetros por hora. Mas nós devemos nos juntar aos outros agora. O que você vai fazer no Natal?

CLYDE Eu não sei ainda.

SONDRA Eu quero organizar uma pequena festa para o fim do ano. Você se interessa?

CLYDE Ah, nem precisa perguntar! Seria maravilhoso!

SONDRA Mas você não deve me dar tanta atenção em público. E não fique magoado se eu te tratar um pouco friamente. Sabe, meus pais e alguns dos meus parentes são um pouco estranhos em relação a isso. Mas se você tiver cuidado e mantiver a cabeça fria, nós podemos ter bons momentos nesse inverno. Você entende, não é?

CLYDE Então você gosta de mim um pouco?

SONDRA Eu não sei ainda. Nós não nos conhecemos muito bem, não é? Eu gosto muito de você, e às vezes acho que gosto mais do que de qualquer um dos outros. Mas venha, e talvez Papai Noel te traga um presentinho.

CLYDE Ah, Sondra, você é tão maravilhosa! Não consigo nem expressar! Você não sabe o quão importante é para mim. Todos os meus sonhos e esperanças, tudo que sempre quis... você é tudo isso!

A cena se apagar, a cortina cai.

CENA 8

Quarto de ROBERTA. CLYDE muito bem-vestido.

CLYDE Eu certamente não estou fazendo isso para o meu próprio prazer. Você com certeza sabe da minha posição aqui em Licurgo. O que eu deveria fazer? Meu futuro está envolvido nisso. Você sabe disto.

ROBERTA Ah, Clyde, por que você está tão diferente agora? Eu entendo, mas me deixa triste. Uma coisa que quero que você prometa é que vai passar o Natal comigo e não com esse

peçoal de Licurgo. Eu pensei em um presente maravilhoso para você. Não vai ser caro, mas vai te deixar feliz.

CLYDE Mas, minha querida, eu não quero que você gaste seu dinheiro comigo. Você sabe muito bem que eu passaria sem isso... mas o Natal...

ROBERTA Clyde, não diga não! Isto seria muito terrível! Por favor, Clyde, eu planejei e estou esperando por isto!

CLYDE Mas, Berta, não fique tão animada com isto! Eu não tenho certeza ainda... meu tio pode mandar um convite para um evento oficial. Por favor, não chore!

ROBERTA Ah, Clyde, você não sabe o que isto significa para mim. Você não tem mais nenhuma noite livre. Conferências, encontros, deus sabe mais o quê. E agora, essa única noite em que eu queria você para mim. Você não entende?

CLYDE Está bem, querida, eu virei. Eu virei. Fique tranquila, eu te prometo que venho. Apenas pare de chorar.

ROBERTA Você está falando sério, Clyde? Você vai vir?

CLYDE Mas Berta, qual o problema com você, eu não prometi?

ROBERTA (*em seus braços*) Ah, meu amor, eu estava querendo tanto estar nos seus braços...

CLYDE Bertinha! Meu amor! Está tudo bem agora. Mas não fique zangada. Eu tenho que ir agora.

ROBERTA Já? Só mais meia horinha.

CLYDE Não, querida, eu não posso. Eu convidei umas pessoas do departamento para irem em casa, e não posso os deixar esperando.

ROBERTA Está bem, então... até amanhã.

CLYDE Sim, até amanhã.

(A cena se apaga. CLYDE sai do quarto de ROBERTA e vai para o centro do palco.)

CLYDE Eu não posso suportar isto! Eu não posso suportar isto! O que devo fazer? Ah, Deus, como eu queria que isso acabasse! As roupas dela, o quarto, o cheiro de pobreza e trabalho! Não, não, não, eu vou pôr um fim nisto! Eu não posso aguentar mais!

NARRADOR Por que não conta para ela, simplesmente?

CLYDE Eu não posso! Por pena.

NARRADOR Não, por covardia. Você sabe que está se comportando como um cafajeste!

CLYDE Eu não forcei ela a me amar! Eu não fiz nada que qualquer um na minha situação não faria!

NARRADOR Sim, mas ela se apaixonou por você, mas não estava preparada para se entregar a você. Isto foi sua culpa. Ela não sabia que em seis meses você iria querer deixar ela de lado.

CLYDE Eu nunca prometi me casar com ela. Eu nunca prometi nada a ela. Eu não podia saber quanto tempo iria amá-la. Ninguém sabe isto. Que exigência ela pode fazer de mim?

NARRADOR Lembre-se disso, você a persuadiu a desistir do quarto dela. Você a convenceu contra sua vontade. Com toda sua alma e coração ela se entregou a você. Ela te deu tudo o que tinha.

CLYDE Ah, Deus, eu já disse que amava ela. Eu sempre quis continuar amando ela. Mas eu não posso fazer nada.

NARRADOR Você não prometeu ficar sempre com ela? Se você a abandonar agora, tudo estará destruído para ela. Tudo. Sua crença, sua confiança, toda sua vida depende de sua honra.

CLYDE O que eu devo fazer? Ela não pode esperar isto de mim! Eu devo desistir de todo o meu futuro pelo bem de uma mocinha de fábrica? Não! Impossível! Eu deveria, talvez, me casar com ela? Ah, Deus, que escândalo isto seria! Então eu teria que procurar algum empreguinho de trinta dólares por semana em algum outro lugar¹⁸¹! Minha vida não vale nada? Eu devo jogar toda minha vida fora, só porque eu estava solitário e uma pobre juvenzinha me ajudou a passar algumas horas alegres. Isto está certo?

NARRADOR Bom! Então aja de forma honrada com ela! Pare de mentir! Diga-lhe a verdade! Será um golpe terrível para ela, mas diga!

CLYDE Você não entende o quão difícil isto seria!

NARRADOR Clyde, Clyde, uma palavra honrada agora! Diga-lhe tudo. É a melhor forma.

CLYDE Certo! Eu vou dizer!

NARRADOR Volte lá agora! Amanhã você vai mudar de ideia.

CLYDE se vira decididamente e vai em direção à casa de ROBERTA. Ele bate suavemente. ROBERTA abre a porta.

ROBERTA Clyde, você?

CLYDE Sim, Berta, eu tinha que voltar. Eu tenho que lhe dizer algo.

ROBERTA O que houve?

CLYDE Ah, Berta, me entristece te dizer isto...

ROBERTA O que é, querido? Aconteceu algo? Me diga!

CLYDE É tão difícil... você não vai entender. Mas eu não posso fazer nada a respeito.

181 US\$ 532

ROBERTA Pelo amor de deus, fala! Você está me assustando!

CLYDE Me prometa que você não vai se zangar, que não vai chorar! Eu posso aguentar tudo agora, menos uma cena.

ROBERTA Eu vou tentar aguentar. Apenas diga.

CLYDE Eu não posso... eu não posso... o Natal...

ROBERTA Ah... então é isto... e por que não?

CLYDE Querida, não fique brava comigo porque não lhe contei antes. Eu não queria te deixar triste. Eu fui convidado para ir no meu tio nesta noite. É uma reunião completamente formal. Eu não posso escapar. Você entende? Eu não poderia dar nenhuma desculpa para não ir.

ROBERTA Eu estou terrivelmente desapontada, Clyde. Mas eu estou feliz que você me disse. Eu entendo. Mas me diga, se são só negócios, não vai durar muito.

CLYDE Não. Eu acho que não. Por quê?

ROBERTA Bem, então você não pode vir aqui depois? Você pode dizer que está com uma dor de cabeça, um resfriado, algo assim. Então talvez umas dez e meia você possa sair. Por favor, Clyde, por favor! Seria maravilhoso assim mesmo!

CLYDE Essa é uma boa ideia, Berta. Eu não sei se consigo chegar aqui até dez e meia, mas eu venho assim que puder. Está bem assim?

ROBERTA Sim, sim. Ah, Clyde, estou tão feliz!

CENA 9

Rua principal de Licurgo. Uma noite de inverno. Uma manifestação de desempregados passa levando bandeiras. De tempos em tempos um líder grita e a multidão responde.

LÍDER Nós queremos trabalho!

MULTIDÃO Trabalho, trabalho, trabalho!

LÍDER Abaixo a jornada de dez horas!

MULTIDÃO Abaixo, abaixo!

LÍDER Abaixo os parasitas!

MULTIDÃO Abaixo, abaixo, abaixo!

LÍDER Abaixo os Cranston!

MULTIDÃO Abaixo!

LÍDER Abaixo os Finchley!

MULTIDÃO Abaixo!

LÍDER Abaixo os Griffiths!

MULTIDÃO Abaixo!

Nesse momento um automóvel entra, vindo de uma rua lateral. O som da buzina é encoberto pelos gritos da multidão.

PRIMEIRA VOZ Você não está vendo a multidão, seu engomadinho?

SEGUNDA VOZ Você com certeza está com pressa de chegar em casa para o jantar! Nós estamos há três meses esperando por uma refeição decente! Você com certeza pode esperar cinco minutos!

TERCEIRA VOZ Virem o carro! Tirem o sujeito de lá!

Os homens cercam o carro. Eles quebram uma das janelas e agarram o passageiro pela gola do casaco. É CLYDE, de cartola e traje de gala.

CLYDE Cavalheiros, cavalheiros, o que vocês querem? Eu não fiz nada a vocês!

PRIMEIRA VOZ Ha, ha, ele não fez nada! Mas nós gostaríamos de fazer algo com você! Vem aqui fora, jovem!

CLYDE Me deixem ir! O que vocês querem?

PRIMEIRA VOZ Veja bem, jovem, você andando por aí com um carro de oito cilindros e seu próprio motorista!

CLYDE Esse carro não é meu. Estou apenas sendo levado a um lugar.

PRIMEIRA VOZ Cartola, sobretudo forrado com cetim, vejam! Dinheiro no bolso e não sabe com que gastar!

CLYDE Você é louco! Meu deus, se você soubesse meu salário semanal! *(grita)* Vinte e cinco dólares¹⁸²!

TODOS *(rindo)* Conta outra! Você está tirando sarro de nós! Está mais pra vinte e cinco mil!

CLYDE Não, não! Aqui, vejam vocês mesmos... eu acho que tenho... *(procura afoito em sua carteira)*

SEGUNDA VOZ Esse está doido!

PRIMEIRA VOZ Agindo como um milionário e fingindo que nunca viu cem dólares na vida inteira!

182 US\$ 443

CLYDE Por favor, acreditem em mim! Eu sou só um trabalhador. Isto tudo é um mal entendido. Por favor, deixem-me ir!

TERCEIRA VOZ Não sejam tão idiotas, irmãos! Vocês não sabem quem ele é? *(olha Clyde pela janela)* Eu conheço ele!

CLYDE Mas eu não te conheço. Quem é você?

TERCEIRA VOZ Mas eu conheço você. Esse é o maior encenqueiro de Licurgo! Nós devemos agradecer a ele por não termos trabalho há três meses, por não ter nada para comer e nossos empregos tirados de nós! Vocês não o conhecem? É Gilbert Griffiths!

Mais gritaria é a resposta da multidão.

VOZ Derrubem ele, esse cachorro! Arranquem suas roupas.

CLYDE Vocês estão cometendo um erro! Eu não sou Gilbert Griffiths. Ele é meu primo.

PRIMEIRA VOZ Cale a boca! Escutem, homens, vamos fazer Gilbert Griffiths carregar uma placa “Abaixo os parasitas!”

NARRADOR Deixem o homem ir!

TERCEIRA VOZ Não se meta aqui!

NARRADOR Vocês não podem forçá-lo a marchar com vocês!

CLYDE Por favor, me ajude! Diga a eles que não sou Gilbert! Fui convidado para jantar. Os Harriets mandaram seu carro para me buscar. Eu preciso sair daqui a qualquer custo!

NARRADOR Eu lhes digo, homens, estão cometendo um erro. Ele lembra o primo, isto é verdade, mas ele não é nada mais do que um pobre diabo, um parente que eles enfiaram em um dos seus departamentos.

PRIMEIRA VOZ Sim, um parente pobre teria essa aparência!

NARRADOR Ele realmente não ganha mais do que vinte e cinco dólares por semana. Os Griffiths fizeram com ele um acordo injusto. Da mesma forma que tratam vocês.

SEGUNDA VOZ Bem, então ele pertence a nós!

NARRADOR Mas é isso cavalheiros, ele não sabe aonde pertence. Ele está todo bem-vestido. Deixem ele ir, e não se preocupem com o seu destino. Vocês verão por si mesmos qual será o seu lugar enfim.

A mul [palavra cortada] novamente em posição de marcha. CLYDE fica ali um momento assistindo eles. Uma voz na multidão grita a ele “Adeus, Clyde Griffiths!” Ele tem a aparência de um sonâmbulo. Está prestes a entrar no carro.

MOTORISTA Devo continuar?

CLYDE Sim.

A CASA DOS FINCHLEY. Cômodo adjunto ao salão de festas. CLYDE entra, nervoso e perturbado. SONDRÁ entra para encontrá-lo.

SONDRA Enfim, enfim! Nós estávamos esperando por você. Onde esteve escondido?

CLYDE Você não pode imaginar o que aconteceu comigo! Na Rua Presidente eu dei de cara com uma grande multidão de desempregados. Coisas terríveis, te digo! Eles pararam o carro e quebraram algumas janelas. E um deles me arrancou do carro.

SONDRA Meu deus, que terrível!

STUART FINCHLEY, JILL TRUMBULL, FRANK SELLS e VÁRIAS GAROTAS e GAROTOS entram, atrás deles o VELHO FINCHLEY.

SONDRA Esperem até saber o que aconteceu com o Sr. Griffiths! Conte a eles.

TODOS O que foi? Conte-nos!

CLYDE Eu estava descendo a rua La Salle e quanto virei na Presidente, uma grande multidão de manifestantes desempregados apareceu, alguns armados com porretes. Deus sabe, talvez tivessem revólveres! Um deles gritou “Abaixo os Griffiths!”

FRANK Terrível!

CLYDE O carro foi cercado, eles quebraram as janelas e então tentaram me arrastar para fora e me linchar!

JILL Eles sabiam quem você era?

CLYDE Certamente. Eles me reconheceram.

JILL A semelhança familiar é inconfundível.

FRANK E o que você fez?

CLYDE Eu derrubei alguns deles. Eu mostrei a eles, isto eu posso dizer!

UMA VOZ Muito bem Clyde. Esses malditos bolcheviques! A nossa vida não está segura hoje em dia. Por que a polícia permite tais coisas?

CLYDE Eu lhes disse que não tinham ninguém a não ser eles mesmos a culpar por não terem trabalho. Quem quiser trabalho não será impedido de ter, mas existem certas regras que ninguém pode esperar que sejam desobedecidas. Eles devem ver isto por si mesmos. Estão arruinando a prosperidade do país com suas exigências excessivas, e logo ninguém vai conseguir mais nada.

SR. FINCHLEY Bravo, Sr. Griffiths! Esses são os sentimentos de um verdadeiro americano! Um verdadeiro Griffiths!

SONDRA Maravilhoso! Você mostrou que é um homem!

CLYDE Eu não sei o que se deveria fazer a respeito. Sinto muito pelo carro. Sinto, também, por tê-los feito esperar tanto.

A orquestra começa a tocar. TODOS saem para o salão de festas, deixando CLYDE e SONDRA sozinhos.

CLYDE Sondra, se você soubesse o quanto tenho pensado em você!

SONDRA É mesmo? Sente-se aqui como um bom garoto e adivinhe o que Sondra tem para você!

CLYDE Sondra, não precisava...

SONDRA Mas são só ninharias.

Ela dá para CLYDE uma cigareira e um isqueiro de ouro.

CLYDE Mas isso é como um conto de fadas. E eu... eu não tenho nada para você. Ah, que lindo...

SONDRA Você achou? Fico tão feliz.

CLYDE Eu te agradeço muito, não sei nem dizer o quanto. Sondra, se eu pudesse te dizer tudo o que sinto...

SONDRA Não seria melhor irmos dançar?

CLYDE Eu estava esperando uma oportunidade para falar com você sozinho. Desde que te encontrei eu...

SONDRA *(interrompendo)* Você leva tudo muito a sério.

CLYDE Não posso fazer de outra forma. Se você soubesse o efeito que tem em mim! Desde o primeiro momento em que te vi... mas você era tão distante. Eu sei, estou enlouquecendo, não consigo pensar. Toda vez que te vejo, fico febril todo o dia seguinte!

SONDRA Você não deve falar assim comigo.

CLYDE Por que não, se eu amo você?

SONDRA Clyde, querido! *(pega na sua mão)* Você me ama tanto?

CLYDE Sim, eu te amo, eu te amo!

Eles se beijam. Entra o SR. FINCHLEY

FINCHLEY Cadê você, Sondra?

SONDRA O que foi papai?

FINCHLEY Você precisa cuidar de seus outros convidados. *(Puxa ela de lado)* Veja, nada de absurdos aqui! Eu não quero que você se desperdice com um jovem imprestável. *(Ele sai)*

CLYDE Qual o problema, Sondra? Você parece nervosa.

SONDRA Clyde, escute, as coisas não são tão simples quanto você pensa... haveria muita oposição...

CLYDE A que você se case comigo, você quer dizer?

SONDRA Sim, com certeza. Eu receito que meus pais seriam muito contrários a isto. Nós teremos que planejar muito cuidadosamente.

CLYDE Eu devia ter pensado. Foi só um sonho meu supor que eles permitiriam isto.

SONDRA Mas, querido, não seja tão temperamental! Escute aqui, a parte trágica disto é que eu ainda não tenho idade. Eu farei dezoito em primeiro de outubro. E aí... eles podem se lixar no que depender de mim! Eu vou me casar com você Clyde. E vamos ver o que acontece!

CLYDE Você faria isto por mim?

SONDRA Eles querem que eu me case com outra pessoa. Você o conhece. Mas eu não vou ser forçada a isto! Eu amo você, Clyde, e é com você que eu vou me casar. Meu pai vai nos perdoar, eu sei. Ele me ama demais para não fazê-lo. Ele também vai te dar um bom emprego na fábrica. Eu vou cuidar disto. Melhor que o de Gil. E então nós podemos desprezá-lo. E a quase qualquer um da cidade, se quisermos. Mas deve ser nosso segredo até outubro. Sim, querido?

CLYDE Sim, sim, até outubro. E então para sempre!

SONDRA Sim.

CENA 10

Durante toda a cena anterior, o quarto de ROBERTA apareceu iluminado. Ela anda de um lado para o outro. Um relógio de igreja bate marcando uma hora enquanto CLYDE bate à porta. ROBERTA abre a porta. CLYDE ainda está com trajes de festa.

CLYDE Os compromissos sociais estão me dando nos nervos, meu amor. Eu pensei que iria acabar muito antes, mas começou muito tarde. Fiquei inquieto o tempo inteiro. Mas eu simplesmente não podia sair. Você está brava? Me magoa também... posso te garantir... por que você está me olhando assim?

ROBERTA Ah, de que adianta? O que eu posso dizer? Eu sentei aqui e te esperei a noite toda. E eu estava tão feliz.

CLYDE Mas eu te expliquei, Berta, eu não fazia ideia que ficaria preso lá tanto tempo. Certamente não é minha culpa. Esses convites do meu tio são apenas um fardo pra mim.

ROBERTA Foi uma noite agradável?

CLYDE Ah, muito cansativa.

ROBERTA Quem mais estava lá?

CLYDE Por que você pergunta? Você não conhece as pessoas.

ROBERTA Estou interessada... Clyde, você não me disse que foi no seu tio jantar na semana passada?

CLYDE Sim, por quê?

ROBERTA No jornal de ontem eu li que você foi a um baile com os Finchley.

CLYDE Sim, é claro, eu me lembro. Li isto também. Mas não é verdade. Os jornais cometem erros com frequência.

ROBERTA Clyde, você sabe que não precisa esconder nada de mim. Não me importa onde você vai ou com quem está. Apenas me diga a verdade, Clyde!

CLYDE Eu não estou escondendo nada, Berta. Por que você está tão zangada? Eu te expliquei tudo. Não posso fazer sempre o que eu quero. Não posso sair quando quiser. Por que você fica tão chateada com isto?

ROBERTA Você não quer ver o que eu tenho para você de Natal?

CLYDE Claro, Berta. Mas você não precisava...

ROBERTA Não é nada de mais... você sabe que não tenho dinheiro para muita coisa... é só um conjunto de lápis e caneta. Talvez você pense em mim quando usar.

CLYDE Muito legal. Muito obrigado, Berta. Bem o que preciso.

ROBERTA Você gostou mesmo?

CLYDE Certamente. Muito.

ROBERTA (*à beira das lágrimas*) Ah, Clyde, você está tão diferente! Se eu pelo menos soubesse o que aconteceu com você!

CLYDE Eu não sei o que você quer dizer. Eu sou o mesmo que sempre fui. Você imagina coisas!

ROBERTA Você gosta muito da srta. Finchley?

CLYDE Quem... não... é claro, ela é atraente. Ela é muito bonita e uma boa dançarina. Além disso, ela é rica e se veste bem.

ROBERTA Isto não é difícil com todo o dinheiro que ela tem! Eu também poderia fazer isto se tivesse tanto.

CLYDE Mas, Berta, eu não posso te falar nada sem que você fique toda agitada? Ela não me interessa. Você mesma perguntou se eu gostava dela.

ROBERTA Ela tem tudo no mundo e eu não tenho nada! E as coisas são tão difíceis para mim! Ah, se eu pudesse viver como essa garota, fazer coisas legais, ver coisas legais! Mas crescer no interior, numa fazenda, sem dinheiro, sem boas roupas, sem nada nem ninguém para te ajudar! Não, não, não! (*se joga na cama, soluçando*)

CLYDE Bertinha, meu amor, não chore! Você não devia. Eu não quero te magoar. Eu sei como as coisas são difíceis para você. Eu sei bem. Mas não chore, querida. Eu te amo tanto quanto sempre amei. Dói ver você assim. Eu não dei a mínima para hoje à noite. Preferia ter ficado com você. Eu juro! Eu faço o que você quiser. Você é a única garota que amo! Você tem os mais belos olhos e a silhueta mais linda em todo o mundo! Você é mais encantadora que todas elas! Por favor, por favor pare de chorar! Me machuca tanto te ver assim...

ROBERTA Perdoe-me Clyde, mas uma coisa terrível aconteceu! Esta é a verdadeira razão pela qual estou chateada. Eu não sei como te dizer. Vai ser muito terrível para mim se for verdade.

CLYDE Pelo amor de deus, o que é, Berta?

ROBERTA Você se lembra que prometeu me ajudar se qualquer coisa acontecesse?

CLYDE O quê... você acha?... você não pode ter certeza. Talvez amanhã tudo esteja bem.

ROBERTA Receio que não, Clyde. Já estou seis semanas atrasada. E isto nunca aconteceu comigo antes.

CLYDE Não pode ser! Tem que ter outro motivo para isto!

ROBERTA Você não sabe pelo que eu passei. Não te vi a semana inteira, exceto na fábrica. E você mal olhou para mim. E eu fiquei com isto na cabeça o tempo todo. E agora, essa noite, esperando você aqui...

CLYDE Mas, querida... eu não entendo. O que devemos fazer?

ROBERTA A culpa é minha?

CLYDE E é minha?

ROBERTA Você não pode me deixar desamparada!

CLYDE Não, não, é claro que não! Deve haver uma saída. Eu vou dar um jeito. Tudo vai ficar bem. Nós não podemos deixar algo assim acontecer. Se for o pior, então você vai ter que ver um médico. Vai dar tudo certo. Mas você não deve falar sobre isto com ninguém, ouviu? Fica só entre nós dois. Eu só posso te ajudar se você prometer não falar. Se uma palavra sobre isso vazar, eu simplesmente teria que sair da cidade, e então seria o fim de tudo.

ROBERTA Ah, Clyde, estaria tudo bem se você me amasse como no começo.

CLYDE Vamos, vamos, não pense nisso. O que importa agora é nos livrarmos desse problema.

CENA 11

As cenas seguintes se seguem uma às outras rapidamente, quase simultaneamente. CLYDE anda de um lado para o outro no centro do palco, para trás e para frente de SONDRA a ROBERTA.

(a) PARA ROBERTA

CLYDE Tudo vai ficar bem. Eu tive muitos problemas para conseguir isto. O homem disse que você deve tomar essas pílulas a cada hora por três dias. Seria melhor se você pudesse ficar em casa por dois dias. Eu vou encontrar um jeito de liberar você do trabalho. Se você não aparecer de manhã, eu venho à noite para ver como as coisas estão.

(b) PARA CLYDE

SONDRA Eu preciso pensar em um jeito de convidar você para passar um fim de semana conosco na primavera quando nos formos para o Twelfth Lake. Não seria glorioso? Mamãe me chamou de canto outro dia e me perguntou sobre você. Eu disse que todo mundo gostava de você e quer sua visita, e que esperava que você pudesse ir à nossa casa. É divino lá. Nós podemos nadar, andar de barco e cavalgar. E vão ter tantas oportunidades para sairmos sozinhos sem que ninguém note. Mas qual o problema, meu amado? Você não está ouvindo as coisas maravilhosas que a Sondrinha está lhe dizendo!

CLYDE Eu estou ouvindo, estou ouvindo, querida. Mas estou cansado hoje. Eu trabalhei duro. E sempre ver você cercada de gente, nunca ter você sozinha a não ser por um ou dois minutos, é terrível!

SONDRA Mas, Clyde, tenha só um pouco de paciência! É igualmente difícil para mim, querido! *(eles se beijam)*

CLYDE Queridíssima, eu tenho que ir.

(c) CLYDE E ROBERTA

CLYDE Como estão as coisas?

ROBERTA Nada aconteceu. Eu não acho que nada vai resolver.

CLYDE Mas tenha paciência! Ainda pode ajudar você. Você tomou regularmente?

ROBERTA Sim, e eu me sinto tão enjoada que parece que vou morrer. Se eu soubesse que as coisas acabariam assim! Eu não sei o que fazer...

CLYDE Você vai ter que ver um médico!

ROBERTA Aí todos vão saber sobre nós.

CLYDE Não se preocupe. Não é tão perigoso. Teremos sorte se encontrarmos um médico para fazer o que queremos. Você sabe, é realmente ilegal.

ROBERTA Você conhece alguém?

CLYDE Não, ainda não, mas eu vou investigar. Enquanto isto, continue com os comprimidos. Talvez eles ainda a ajudem.

(d) CLYDE E SONDRÁ NA QUADRA DE TÊNIS

SONDRÁ Olá, Clyde, você está atrasado! Onde esteve?

CLYDE Fiquei preso na cidade. Peço-lhe mil perdões!

SONDRÁ Grant e eu terminamos uma partida. A pobre Bertine está morrendo de tédio. Tem algo errado com minha raquete. Venha cá dar uma olhada! (*CLYDE se aproxima de SONDRÁ*) Qual é o problema, querido? Está chateado com alguma coisa?

CLYDE Ah, não, estou apenas tão feliz de estar com você de novo.

SONDRA Pobrezinho, tem que trabalhar tanto! Você sabe que ontem papai estava perguntando sobre suas qualificações profissionais? Eu ouvi ele telefonando para alguém.

CLYDE Mesmo?

SONDRA Sim, ele parece estar impressionado. Nós falamos disso mais tarde. Mas, agora, vamos esquecer os negócios!

(e) CLYDE E ROBERTA

CLYDE Mas é impossível! Todos me conhecem aqui! E se não me conhecem, conhecem Gilbert! Seria muito arriscado! Pense no que aconteceria se fôssemos reconhecidos! Não, eu não posso arriscar!

ROBERTA Mas eu não posso ir sozinha! Eu morreria de medo! Eu vou ter que contar tudo para ele. Não, eu não posso fazer isto! Na primeira vez você tem que ir comigo ou falar com ele você mesmo. De outra forma, eu não vou!

CLYDE Muito bem, vamos conversar mais tarde. Tenho que pensar sobre isto. Enquanto isto, aqui está o endereço.

ROBERTA Mas nós não podemos esperar muito mais. Estou com medo que já seja tarde demais.

CLYDE Eu te vejo de manhã.

(f) A FÁBRICA

UM TRABALHADOR Sr. Griffiths, nós queremos falar com você. Você pode descer um momento?

CLYDE Sim, eu vou.

ROBERTA Sr. Griffiths, sobre este lote para ser estampado...

CLYDE Sim?

ROBERTA A nova estampadora parece furar os colarinhos. *(em voz baixa)* E então, Clyde? Eu preciso saber.

CLYDE Espere aqui um momento. Eu já volto. Alguns dos homens querem falar comigo lá embaixo.

(CLYDE desce de elevador e encontra SONDRA esperando por ele)

SONDRA Olá, Clyde!

CLYDE Olá, isto é mesmo uma surpresa!

SONDRA Eu acabei de dar bom dia ao tio Sam. Você está livre agora, não está? Eu achei que pudesse querer dar um passeio. Meu carro está lá fora.

CLYDE Ah, eu gostaria!

SONDRA *(suavemente)* Nós podemos ir até Pinepoint. Os outros já foram, eu fiquei para trás para poder te levar. Nós vamos ficar lá hoje essa noite. Há uma banda lá e nós podemos dançar, e eles levaram um jantar frio com eles.

CLYDE Ótimo! Espere só um segundo enquanto ajeito as coisas no departamento!

SONDRA Não demore! Já está tarde.

CLYDE Não, não. *(Ele sobe de elevador, encontra ROBERTA esperando por ele.)* Então, meu bem, o que é?

ROBERTA O que é? Eu não entendo porque você pergunta isto. Eu acho que precisamos ver um médico hoje à noite.

CLYDE É claro, meu bem. Você tem o endereço dele. Vá em frente!

ROBERTA Mas você não vem comigo?

CLYDE Mas eu já te disse que não posso me arriscar assim.

ROBERTA Sozinha? Não, eu não posso! Eu te disse que você precisa vir comigo da primeira vez e explicar as coisas. Depois disso, não me importo.

CLYDE Mas, Berta, eu simplesmente não tenho tempo. Eles acabaram de me dizer lá embaixo que vai haver essa conferência hoje à noite.

ROBERTA Então vamos amanhã. Um dia a mais não tem importância!

CLYDE Mas, escute, meu bem, eu não posso ir com você amanhã também. Você deve entender como as coisas são. Pense no que significaria se eu fosse reconhecido! Seria muito mais fácil para você do que para mim. O doutor não pensaria nada de mais se você fosse sozinha. Ele só vai achar que você está com problemas e não tem ninguém para lhe ajudar. Se eu for com você e ele descobrir que sou um Griffiths, eu teria que contar tudo. E se eu não pudesse pagar depois, ele iria direto até meu tio ou meu primo... e então, boa noite! Seria o meu fim! O que você acha que seria de nós dois se eu ficasse sem emprego e sem dinheiro, e com um escândalo ainda por cima?

ROBERTA Eu não entendo porque as coisas deveriam terminar deste jeito. Mas, ah, Deus, eu não posso ir sozinha ao médico! Eu teria tanta vergonha!

CLYDE Não faça um caso disto, Berta! Vá em frente, por favor! *(Olha para o relógio)* Meu Deus, eu tenho que ir! Você sabe o endereço. Diga-lhe que você não tem dinheiro. Você não precisa dar seu nome e endereço verdadeiros. E não esqueça de dizer que você não tem nada exceto seu salário semanal. Mas agora eu tenho que ir! Tchau, Berta, tchau!

ROBERTA Você vai estar por lá essa noite?

CLYDE Eu acho que sim. Não sei ainda. Se eu não ficar preso muito tempo aqui. *(Junta-se a Sondra)* Finalmente! Me desculpe por te fazer esperar!

SONDRA Você ajeitou tudo, meu bem?

CLYDE Sim, mas agora temos que nos apressar!

CENA 12

Consultório médico.

MÉDICO Além disso, o que você quer que eu faça é algo que não poderia fazer conscientemente. Vocês são ambos jovens. Provavelmente não têm muito dinheiro, e acham que isto seria uma terrível calamidade. Mas na minha opinião, o casamento é algo sagrado, e crianças são uma benção, e não uma maldição. Quando você ficou diante do altar três meses atrás, você provavelmente nunca levou em consideração que estaria nessa posição. Em relação a dinheiro... você não disse que seu marido é eletricitista?

ROBERTA Sim.

MÉDICO Bem, essa é uma ocupação relativamente lucrativa. De toda forma, seus preços são sempre bem altos. Se é o suficiente para dois, um a mais não vai passar fome. Além disto, o que você tem em mente é realmente errado moralmente e verdadeiramente perigoso do ponto de vista médico. Muitas mulheres morrem em tais operações, e você deve entender que um médico poderia ir para a prisão se algo der errado. De minha parte, sou contra tais coisas.

ROBERTA Você não entende, doutor! Eu preciso de ajuda! Por favor, doutor, me ajude!

MÉDICO Eu não entendo... eu te disse...

ROBERTA Eu não sou casada! Eu não tenho marido! Você precisa me ajudar! Se não, eu não sei o que vou fazer! Ah, Deus, meu pai e minha mãe! Eu não posso contar para eles! Eu preciso me livrar disto! Eu preciso! Eu preciso!

MÉDICO Você diz que não é casada?

ROBERTA Não, certamente não! Você acha que eu iria querer fazer isto se fosse casada?

MÉDICO Onde está o jovem? Ele está aqui? (*ROBERTA balança a cabeça*) Ele está adiando casar com você?

ROBERTA Ele está longe.

MÉDICO Hm! Se você quer meu conselho, você deve ir para casa e esperar. Talvez você não tenha calculado corretamente. Mas se você vai ter um filho, não tem nada mais para se fazer.

ROBERTA Eu não posso fazer isto, doutor! Eu lhe disse que não posso!

MÉDICO Vá para casa, para seus pais, e conte tudo a eles.

ROBERTA Não, não, eu nunca poderia fazer isto!

MÉDICO Bem, eu sinto muito, mas eu não vejo nenhuma forma de lhe ajudar.

ROBERTA Mas você pode me ajudar! Se eu fosse uma garota rica, uma das garotas da sociedade aqui, com um pai rico, você me ajudaria! Sim, então você me ajudaria! Eu sei que sim!

MÉDICO O que você quer dizer com isto?

ROBERTA Está bem, está bem. Vai ter que ser desta forma. Ele vai ter que casar comigo. (*para o narrador*) Por que, ah, por que? Diga-me! Você sabe a história desde o início. Eu não dei tudo para ele? Não foi minha culpa. Eu não corri atrás dele. Não foi ele que me persuadiu? E quem é Clyde? Por que ele tem o direito de escapar disto?

NARRADOR Vamos, Roberta, as coisas não terminaram assim ainda. Eu sei que ele deu o primeiro passo. Mas você não encorajou ele? Você não se aproximou dele com o pretexto de um lote de colarinhos estampados incorretamente? Você realmente tinha esperança de que ele falaria com você.

ROBERTA Certamente! Eu gostei dele desde a primeira vez que o vi. Eu admito que me apaixonei por ele. Mas eu posso evitar isto?

NARRADOR E então a questão do quarto. Você sabia desde o início que ele iria te visitar lá. Se for honesta consigo mesmo, Roberta, você vai admitir que tinha isto em mente quando pegou o quarto. Talvez você não estivesse consciente de tal desejo, mas ele estava lá da mesma forma. A base real para a sua ansiedade, eu receio, é seu medo de que Clyde não a ame mais tanto quanto ele já amou.

ROBERTA Sim, eu sinto isso o tempo todo. Ele está cansado de mim. Em meio a esse terrível problema, ele só pensa em si mesmo e no escândalo que poderia representar para ele. Bem, então ele deveria ter que pagar pelo que fez a mim! Eu vou forçá-lo a se casar comigo, se não houver outra saída. Minha vida vale tanto quanto a dele. Suas obrigações sociais! Que tipo de pessoas eles são? Por que eu deveria sacrificar minha vida por causa deles? Não basta que enriqueçam do nosso trabalho, e eu tenho que sacrificar todo meu futuro por eles! Não! Não! Eu não tenho intenção de considerar essas pessoas e sair de cena só porque ele está cansado de mim! Ele vai ter que casar comigo! E se ele não fizer por sua própria vontade, eu vou ter que encontrar um meio de obrigá-lo!

CENA 13

Quarto da ROBERTA

ROBERTA Você encontrou outro médico? Ou o que você decidiu fazer?

CLYDE Eu fiz tudo que pude. Você sabe disto. Já estou sem saída!

ROBERTA Eu não pensei em mais nada, Clyde! E eu não vejo outra saída a não ser... a não ser você casar comigo. E nós não podemos esperar mais... eu já estou de três meses. Muito em breve todo mundo vai saber.

CLYDE Isso está muito bem para você, Berta. Mas e eu? Você sabe que não tenho dinheiro. Eu não tenho nada, a não ser meu emprego. Se isto viesse à tona, eu não teria nem isso. Me dê algum tempo. Eu vou tentar encontrar outro médico. Eu soube agora de outro em De Ruyter que acho que vai fazer.

ROBERTA Eu entendo tudo isso, Clyde, mas você acabou de admitir que está sem saída. E cada dia que passa torna a situação pior. As pessoas não podem se casar e ter um filho em um par de meses. E eu não posso só pensar em você o tempo inteiro; preciso pensar em mim mesma e na criança. Nós poderíamos nos casar e manter isso em segredo por algum tempo. Se decidíssemos que é melhor não ficar aqui, podemos ir embora... nós podemos arrumar trabalho em algum lugar...

CLYDE Tudo muito bom! Muito bom para você! Mas e pra mim? Viveríamos do quê? Eu simplesmente não posso fazer o que você quer! Não agora, de todo modo. Eu não posso sair daqui.

ROBERTA Eu não sei porque você não pode sair daqui. Por favor, Clyde, seja honesto, certamente não é por causa do seu trabalho ou dessas pessoas com quem você convive. A verdade é que você não me ama mais. Essa é toda a verdade. Você não quer abrir mão destas pessoas por mim.

CLYDE O que você quer dizer com isso?

ROBERTA Ah, tem um monte de gente em Licurgo que estaria interessado em ouvir como você me tratou!

CLYDE E então? Você quer me expor! Que belo caso de amor que esse se tornou! E você diz que me ama! Você se agarrou a mim pensando que poderia subir na vida porque eu sou um Griffiths! Você me perseguiu até que eu não pudesse me livrar de você!

ROBERTA *(chora)* Clyde!

CLYDE E agora isso! Eu estou cheio! Faça o que quiser! *(Pega seu chapéu e se vira para sair)*

ROBERTA Clyde, pelo amor de Deus, eu não sei o que estou dizendo! Por favor, não me deixe! Eu não poderia viver sem você! Você não entende? *(CLYDE fica parado)* Eu não estou pedindo para casar comigo para sempre. Você pode me deixar depois que tudo tiver acabado.

Mas não agora! Não ouse! Não ouse! Eu não tenho mais ninguém, exceto por você, Clyde! Você tem que me ajudar!

CLYDE Mas eu vou te ajudar! Você só tem que ser sensata a respeito disso! Você está num estado de nervos que acho recomendável você ir para casa por um tempo até se recompor.

ROBERTA O que, sair daqui? Não, eu não vou fazer isso!

CLYDE Mas me deixe terminar... eu só quero que você vá para casa para arrumar suas coisas, e então eu vou te buscar.

ROBERTA Você vai fazer isso?

CLYDE Sim, se você fizer como estou dizendo. Nós podemos ir para algum lugar no interior. Mas primeiro você precisa se recompor.

ROBERTA Você vai casar comigo? Prometa que vai!

CLYDE Sim, eu prometo! Mas primeiro eu preciso acertar minhas coisas aqui.

ROBERTA Muito bem, então eu vou.

CENA 14

Atrás de uma cerca em um campo de golfe

SONDRA Nós vamos para a nossa casa de veraneio no Twelfth Lake no dia catorze ou quinze, minha mãe, Stuart e eu com alguns criados. Eu estou tão feliz! Eu combinei tudo com Bertine. E no dia 18 os Cranstons irão para passar o fim de semana. E depois os Harriets ou os Farris. Você vai ver, Clyde, nós podemos ficar juntos toda semana! E quando você estiver de férias, em julho, você pode ficar no Cassino em Pinpoint, ou eu combino para que você fique com os Cranstons ou os Harriets. Ah, nós vamos nos divertir muito.

CLYDE Ah, Sondra, querida, como você pensou tudo tão bem! Você é tão inteligente!

SONDRA Eu tenho que ser! Meu pai está falando em me mandar para a Europa por dois anos com Stuart e minha mãe. Tudo depende da minha mãe. E eu aposto que é por você. Meu pai gosta de você, mas minha mãe parece estar suspeitando de algo. Mas não se preocupe, meu bem, eu tenho certeza de que tudo vai dar certo.

CLYDE Eu não acredito! Às vezes me preocupa que eu tenha tão pouco para te oferecer.

SONDRA Não diga isso! Você me deixa zangada! Você não é meu bem, meu querido, doce garoto? Você é o único que eu amo, Clyde. O que dinheiro tem a ver com isso? Meu pai tem tanto que ele nem sabe o que fazer com ele. Pense só, nós vamos ter uma casa na cidade, não como aquele lugar horrível na Avenida Wykeagy, mas mais distante, na nova região onde as pessoas de valor estão começando a construir, e então vamos ter um lugarzinho no campo e outro no lago. E meu pai vai nos dar uma lancha e nós teremos dois carros, e no inverno iremos para Nova Iorque ou Chicago. Mas primeiro vamos fazer uma longa viagem, talvez para a Europa. O que você acha?

CLYDE Eu não tenho o que dizer. É maravilhoso demais.

SONDRA Mas vai se concretizar, querido! Só tenha um pouco de paciência. O verão passa tão rápido. E aí não vai ter nada no nosso caminho.

CENA 15

Quarto do CLYDE. Ele anda de um lado para o outro. A SENHORIA está lá.

SENHORIA Alguém ligou para você. Era uma voz de mulher. Eu não entendi o nome. Talvez ela não tenha dito, eu não lembro. Pode ter sido da cidade, porque a telefonista ligou primeiro.

CLYDE Eu acho que sei quem era, Sra. Peyton. Obrigado!

SENHORIA E o alfaiate trouxe suas roupas. Elas estão ali, sobre a cadeira.

CLYDE Sim, eu vi. Mais alguma coisa?

SENHORIA Não, Sr. Griffiths, nada mais. Seu jornal da tarde está ali. Houve outro acidente terrível. Acho que no Pass Lake... você sabe, onde estive no mês passado.

CLYDE É mesmo?

SENHORIA Sim, um afogamento. Tome cuidado, Sr. Griffiths, para que não te aconteça nada uma hora dessas!

CLYDE Não se preocupe, Sra. Peyton. Eu sou um bom nadador.

SENHORIA Sim, suponho que é. Bem, boa noite Sr. Griffiths.

CLYDE Boa noite, Sra. Peyton.

(CLYDE pega seu terno novo na cadeira, examina-o cuidadosamente e o veste. Fica de frente para o espelho. Subitamente pensa alguma coisa, pega o telefone e diz o número.)

CLYDE Olá... você poderia chamar a Srta. Alden ao telefone... não, Srta. Roberta Alden... sim, obrigado, eu aguardo... *(ainda com o telefone no ouvido, vai ao espelho enquanto espera, se examina com interesse)* Olá... é você...

O quarto de CLYDE está na parte do meio do palco. Enquanto ROBERTA fala as primeiras palavras, a parte à direita se acende. Ela está ao telefone.

ROBERTA Ah, Clyde, estou tão feliz que finalmente ligou! Eu tentei tanto falar com você!

CLYDE Você sabe que não quero que faça isso! É muita tolice da sua parte! Você sabe que combinei que seria eu quem ligaria!

ROBERTA Mas o que eu deveria pensar? Não soube nada de você, sem cartas, sem ligações. E eu sentada aqui sem saber o que fazer!

CLYDE Você sabe que estou terrivelmente ocupado. Estive mortalmente atarefado na fábrica, e além disso peguei um trabalho externo para fazer um dinheiro extra. É por sua causa, e agora você reclama assim!

ROBERTA Ah, eu não consigo te dizer o quão terrivelmente preocupada estou, Clyde! Meus pais acham que estou doente. Minha mãe quer que eu fique aqui e descanse até melhorar. Ah, os coitadinhos não têm a menor ideia! Meu deus, se eles soubessem!

CLYDE Por favor, Berta, tome cuidado com o que vai dizer! Seria melhor, eu acho, se não nos telefonássemos de forma alguma.

ROBERTA Sim, nós poderíamos nos escrever, mas você nunca responde.

CLYDE Pelo amor de deus, seja razoável! Eu te falei dos meus motivos. E você está melhor do que eu. Você está em casa, e no interior, e eu tenho que ficar aqui na cidade quente e me esfalfar até a morte de trabalhar.

ROBERTA Ah, se pelo menos essa espera acabasse! Quando você vem? Eu estou fazendo alguns vestidinhos para mim. Minha família acha que são para alguma festinha em Licurgo. Por favor, por favor, Clyde, não me faça esperar demais!

CLYDE Se você acha que é imprescindível que eu vá aí por você, então é claro que vou.

ROBERTA Eu não entendo o que você quer dizer... se eu acho que é necessário. Nós combinamos isso, Clyde. Você prometeu! Clyde, eu te imploro, eu imploro, Clyde!

CLYDE Não fique dizendo meu nome! Já te disse mil vezes! É claro que nós vamos fazer como planejamos, só não precisa ser nos próximos três dias. Mas temos que encerrar agora. Alguém pode estar ouvindo. E nós não podemos falar sobre isto no telefone.

ROBERTA Então me escreva! Por favor, por favor não me faça esperar tanto! Eu não sei o que fazer...

CLYDE Sim... sim... eu vou escrever... adeus!

Ele desliga enquanto Roberta ainda segura o telefone ao ouvido

ROBERTA Clyde! Alô! Alô! Você ainda está aí? Clyde... Ah, meu deus....

As luzes do lado direito se apagam. No meio tempo, Clyde ligou para outro número. As luzes à esquerda se acendem e SONDRA aparece sentada ao telefone, vestida lindamente para viajar.

SONDRA Ah, Clydezinho! Sondra está tão feliz que o Clydezinho ligou! O meu amado virá depois de amanhã?

CLYDE Claro, é claro, querida, eu mal posso esperar!

SONDRA Nós vamos dar um longo passeio. Bertine e eu saímos todos os dias. Se nada atrapalhar, vamos combinar um piquenique de barco. Eu vou te mostrar meus novos truques no aquaplano. E então vamos almoçar, e depois do chá nós vamos ao casino dançar. E depois do jantar vamos a uma festa em Brookshaw, do outro lado do lago.

CLYDE Eu estou morrendo de vontade de te ver, minha linda... se você soubesse... eu mal posso esperar até o outono. Escute, querida, eu tenho algo para te dizer... o que você acharia de fugirmos juntos agora mesmo? Ninguém poderia nos impedir de nos casarmos. Sua mãe se zangaria a princípio, é claro, mas quando você escrevesse explicando... o que você acha, querida?... não poderíamos?

SONDRA *(após uma pausa)* Você me quer tanto assim? Sim, seria maravilhoso... mas... talvez seja melhor esperarmos. Por que criar problemas para nós? Mamãe não vai tentar nada agora. Eu sei disso. Você pode vir aqui o quanto quiser. Nós podemos ficar aqui o verão todo. Quando eu voltar, se eu não conseguir fazê-los entender meu ponto de vista, então eu vou com você. Eu vou mesmo, de verdade, querido!

CLYDE Ah, Sondra, eu não sei! Como sabemos o que vai acontecer antes disso?

SONDRA Ah, Clyde, não seja tão pessimista!

CLYDE Ah, Sondra, se você soubesse o quanto é importante para mim! Se eu pudesse te dizer!

SONDRA Queridíssimo... alguém está me chamando! Me ligue amanhã. Eu tenho que ir agora. E não fique triste, ouviu? Eu estou tão solitária quanto você. Em dois dias vamos estar juntos... adeus!

CLYDE Adeus... adeus!

O lado esquerdo do palco se apaga. CLYDE está sozinho sentado em seu quarto.

CLYDE Ah, meu deus, o que devo fazer?... Não, isto é impossível! Eu não posso!... Mas que idiota eu fui! Por que não dei um fim nisso?... Ah, se eu tivesse ouvido seu conselho!

NARRADOR Sim, meu garoto, então eu poderia ter te aconselhado ainda mais. Agora eu não sei como as coisas vão ficar. Você vai ter que decidir por si mesmo.

CLYDE E agora? Casar com Roberta! Não, não, por favor isso não! Isso é impossível!

NARRADOR Mas você prometeu a ela.

CLYDE Não, não, eu certamente não prometi a ela. Ela sugeriu isso, e eu não disse não.

NARRADOR Mas todos nós ouvimos outra coisa. *(para o público)* Não ouvimos? Ou vocês não tiveram essa impressão?... Eu claramente ouvi você dizer sim.

CLYDE Ela não queria dizer um casamento de verdade. Só para dar à criança um nome. Em alguns meses poderíamos nos separar. Mas isso quer dizer que eu teria que abrir mão de tudo! Todo meu futuro! Sondra! Tudo! Não, eu não posso... *(ele pega o jornal, lê e o larga)*

NARRADOR Mas você vai ter que fazer algo, você tem que se dar conta disso! Já está três meses atrasado, e você está deixando as coisas se arrastarem. Cada dia torna a situação pior.

CLYDE Sim, sim, eu sei. Eu não consigo nem pensar nisso! É claro, algo precisa ser feito. Eu me pergunto se pode ser feito um casamento falso. Eu vi uma vez algo assim em um filme... um padre falso e uma testemunha falsa.

NARRADOR Mas isso é uma criancice! Além disso, custaria mais do que você pode pagar.

CLYDE Sim, sim, é claro, é uma ideia maluca. Mas esta é a situação, nem um centavo, agradecendo alguns sorrisos do meu velho tio. Isso nunca teria acontecido com Gilbert. Ele poderia ter dado à garota mil dólares¹⁸³ e a questão estaria encerrada.

NARRADOR Você não acha que Sondra te daria mil dólares, não é?

CLYDE Não, é claro que não! Ela ganha o dinheiro para gastos dos pais dela, talvez cinquenta dólares por semana, mas seu pai desconfiaria de uma grande quantia. Como ela explicaria a ele? E como eu falaria para ela? Eu poderia dizer para ela que tenho um caso com uma mocinha de fábrica? E que ela vai ter um filho? Não, não, isso não serviria mesmo! Desse jeito estaria tudo perdido. Às vezes eu penso em negar tudo. Que conexão eu tinha com ela, afinal? Eu era seu chefe, e ela era a subordinada. Isso era tudo. Nada mais. Quem nos viu juntos alguma vez? *(pega de novo o jornal e lê)*. *(Lentamente)* Ninguém viu... eles saíram juntos... nenhum dos empregados me viu... eu nunca escrevi uma carta para ela... ninguém sabem quem eu sou... que eu tive um caso com ela... o que poderia acontecer comigo?

NARRADOR Mas, Clyde, ninguém acreditaria em você? Se Roberta jurasse que vocês se amaram e que o filho é seu, você teria a força para olhar nos seus olhos e mentir? E é completamente possível que uma das garotas do departamento tenha visto vocês juntos, ou notado seus olhares. Isso é possível, Clyde...

CLYDE Sim... não... não... eu não poderia fazer isto!

NARRADOR Você não está me ouvindo!

CLYDE Sim, sim, eu estou te ouvindo... não, não, é impensável!

183 US\$ 17.743

NARRADOR Mas se você não se recompor e fizer algo, em um dia de desespero você vai ter que ir até seu tio ou Gilbert e contar tudo para eles. Conte com isso! Roberta não é o tipo de garota que vai suportar tudo e não vai fazer nada.

CLYDE É com isso que estou tão preocupado. Imagine o escândalo! Ah, Gilbert adoraria a oportunidade de zombar de mim. Quando lembro de como ficou furioso com a minha chegada na fábrica! E agora com minhas relações com Sondra! Ele não dirige mais de três palavras a mim quando nos encontramos. Eu preciso pensar em algo! Mas o quê? O quê? Eu pensei nisso até quase enlouquecer, e não consigo encontrar uma saída! *(pega o jornal novamente)* Eu queria fugir! Fugir! Não ver mais nada, não ouvir mais nada, para algum lugar onde ninguém me conheça! Deixar que ela se vire do jeito que conseguir!

NARRADOR O que tem nesse jornal que você achou tão interessante?

CLYDE Nada de mais. Essa história aqui... mas isso não resolveria. Se eu fugisse, então perderia a Sondra.

NARRADOR Qual é a história no jornal que você está lendo?

CLYDE Isso? Um acidente que ocorreu no Pass Lake. É muito misterioso; o barco virou e os dois se afogaram.

NARRADOR Sim, mas o que te interessa tanto nisso?

CLYDE Eu mesmo não sei...

NARRADOR Clyde...

CLYDE Sim?

NARRADOR Leia a história para nós!

CLYDE Muito bem. “Tragédia dupla no Pass Lake. Provável morte de duas pessoas. Barco virado e dois chapéus flutuando na água...”. Aparentemente, quando não voltaram à noite, o

dono da hospedaria foi ao lado e descobriu o barco virado. O corpo da garota foi encontrado no dia seguinte. Estranhamente, o mesmo acidente aconteceu lá há catorze anos, e eles nunca encontraram os corpos. Por causa da profundidade da água, em alguns lugares com até quarenta pés, é possível que o corpo desse jovem nunca seja encontrado.

CENA 16

CLYDE ao telefone em seu quarto.

CLYDE ... está bem, eu prometo.

As luzes do lado direito do palco se acendem, mostrando ROBERTA ao telefone.

ROBERTA Não, não, não, eu não vou esperar nem um dia mais! Eu vou voltar para Licurgo!

CLYDE Mas se você esperar pelo menos até dia 6! Eu prometo te encontrar onde você quiser. Nós nos encontramos no dia seis de manhã em Fonda, e podemos pegar o trem da tarde para Utica e conversar sobre as nossas questões.

ROBERTA O que há para conversar? Você não tem nada a fazer exceto ir comigo ao pastor mais próximo. Eu estou quase enlouquecendo! Minha mãe está prestes a descobrir meu estado qualquer dia desses!

CLYDE Eu pensei, talvez... eu pensei... que nós poderíamos fazer uma viagemzinha antes ou depois de casarmos. Para um lugar bonito. Você não gostaria disso?

ROBERTA Ah, Clyde, isso seria maravilhoso!

CLYDE Eu estava pensando no Pass Lake ou em Big Bittern. Eu não posso te falar mais sobre isso por telefone. Enfim, eu te encontrarei no fim da tarde, no dia seis, na estação em Fonda. Nós não queremos que ninguém nos veja juntos em Fonda, então depois que você me ver, compre uma passagem para Utica e suba no trem. Nós vamos no mesmo trem, mas não vamos nos falar. Quando você chegar em Utica, veja se sua mala chegou bem e eu te encontrarei do lado de fora na rua deserta mais próxima. Então eu volto, pego sua mala e me junto a você. Eu te ligo novamente no dia seis de manhã.

ROBERTA Eu vou levar uma mala pequena.

CLYDE Sim, não leve muita coisa com você. Você pode pedir para te enviarem suas coisas depois.

ROBERTA Clyde, você realmente se decidiu? Está tudo acertado? Eu mal posso acreditar!

CLYDE Sim, está tudo acertado; está tudo bem.

CENA 17

BIG BITTERN, CLYDE E ROBERTA saem de um furgão

ROBERTA Ah, é delicioso aqui, Clyde!

MOTORISTA Essa é sua primeira visita aqui? Vocês querem ir para o hotel?

CLYDE Sim, tem muita gente aqui?

MOTORISTA Não muitas, sete ou oito, talvez. A maioria foi embora ontem.

ROBERTA Que lindo e calmo é aqui, não é, Clyde?

CLYDE Não fique tagarelando tanto!

ROBERTA Por que não? Eu não entendo! Nós vamos nos casar amanhã...

CLYDE Sim, sim, mas...

MOTORISTA Vocês não vão passar a noite aqui?

CLYDE O que fez você pensar isso?

MOTORISTA Bem, eu achei... porque você deixou a mala da garota no alojamento de armas.

CLYDE Sim, é verdade. Nós queremos tomar o trem de volta das 08:10. Você nos leva de volta ao trem?

MOTORISTA Sim, é claro!

ROBERTA Olhe, Clyde, aquela ilhazinha ali. Não é linda?

CLYDE Sim.

MOTORISTA Você quer me dar sua mala e entrar? A jovem talvez queira se arrumar um pouco.

CLYDE Não, não é necessário. Ou você quer entrar, Roberta? Mas eu acho que nós só vamos pegar um barco. Veja, está tarde agora, e logo o dia vai acabar. (*chama o motorista que começou a se afastar*). Nós conseguimos alugar um barco aqui, não?

MOTORISTA Sim, bem ali.

CLYDE Você falou com alguém no hotel?

ROBERTA Mas, Clyde, eu nem entrei! Por que você me pergunta isto?

CLYDE Ah, sim, eu só achei que você tinha encontrado alguém na porta. Mas parece que não há muita gente aqui hoje. Mas vamos lá!

MOTORISTA O ônibus sai às sete e meia, se quiserem pegá-lo.

CLYDE Sim, sim, nós estaremos de volta às seis. *Música triste, suavemente*

NARRADOR O destino deles está cumprido.

CENA 18

Chalé no Bear Lake, na floresta

STUART Olá, Frank!

FRANK Olá!

STUART Onde você estava? Nós queremos dar um mergulho antes de comer.

SONDRA Eu prefiro experimentar o aquaplano. Vocês podem nadar depois.

STUART Bem, Clyde pode ir. Eu prefiro nadar.

SONDRA Mas onde está o Clyde?

STUART Eu não sei... acho que está na barraca, vestindo o maiô. Ei, Frank, vamos lá! Eu quero preparar o barco. Sondra quer fazer aquaplanagem.

FRANK Está bem.... Ah, que dia maravilhoso! Aposto que a água está ótima!

STUART Em alguns lugares sim, em outros está fria como o gelo. Deve haver umas terríveis correntes submarinas que fazem isso. Eu acho que todos estes lagos estão conectados de alguma forma, por baixo.

FRANK Sim, eu já ouvi que estão. Então tome cuidado, Sondra! É terrivelmente fundo em alguns lugares.

SONDRA Mas Frank, o que poderia acontecer comigo?

STUART Ela nada como um peixe.

FRANK Bem, ontem duas pessoas se afogaram.

STUART Aqui, nesse lago?

SONDRA Meu deus, que terrível!

FRANK Não, não aqui. Em Big Bittern, eu acho.

SONDRA Onde você ouviu isso?

FRANK Eu encontrei um pescador que me disse.

STUART Eu nunca gostei de Big Bittern; é um lugar tenebroso.

NARRADOR Me desculpem, mas vocês estão falando de Big Bittern?

FRANK Sim, senhor, o pescador me falou a respeito.

NARRADOR Vocês disseram que duas pessoas se afogaram?

FRANK Sim, duas. Uma garota e um homem, eu acho.

NARRADOR Meu deus, isso é verdade?

SONDRA Venham, meus queridos, é terrivelmente triste, mas não podemos fazer nada a respeito. Está ficando tarde e nós queremos voltar a tempo para o jantar. A Jill disse que Bete planejou uma surpresa maravilhosa para nós.

STUART Está bem, mas onde está o Clyde?

NARRADOR Por favor, um momento! Você sabe me dizer, eles eram casados? Você sabe os seus nomes? Como eram?

FRANK O pescador não parecia saber de mais nada. Os dois saíram em um barco, e ele virou. Os jornais hoje à noite vão dar todos os detalhes.

SONDRA Clyde! Clyde! Onde está você? Se apresse, nós estamos indo!

VOZ DE CLYDE Sim, sim, estou indo!

NARRADOR Garoto, garoto, me dê um jornal! Essa é a última edição?

Ele fala essas palavras no fundo da cena, de onde lhe é entregue um jornal. Ele abre o jornal apressadamente e lê em voz alta.

“Tragédia dupla em Big Bittern. Barco virado e dois chapéus flutuando no lago. Duas pessoas provavelmente afogadas. Um homem não identificado e uma garota alugaram um barco ontem e foram para o lago. Quando eles não tinham voltado, às sete horas, o dono da hospedaria saiu para procurar por eles e encontrou o barco virado e um chapéu masculino de palha. Depois de uma hora de busca, o corpo da garota foi encontrado flutuando na água. Havia um ferimento em sua cabeça que acrescenta um toque misterioso ao caso. Ainda que uma busca sistemática tenha sido feita, o corpo do homem não foi encontrado.”

SONDRA Olá, Clyde! Olá!

CLYDE *Aparece na plataforma de mergulho vestido com um maiô. Se posta pronto para mergulhar.* Sim, estou aqui!

Nesse momento, o promotor Mason aparece ao fundo, acompanhado por dois policiais.

MASON Alto lá, jovem, espere um minuto!

CLYDE O que vocês querem? Quem são vocês?

MASON É exatamente isso que quero lhe perguntar. Você é Clyde Griffiths?

CLYDE Não... sim... esse é meu nome.

MASON Então você está preso pelo assassinato de Roberta Alden! Você é meu prisioneiro! Levem-no sob custódia.

A plataforma desaparece rapidamente. O chalé sai de cena. Da direita e esquerda aparecem fazendeiros, trabalhadores, jornalistas. A cena se transforma em um tribunal.

CENA 19

À direita SAMUEL GRIFFITHS, GILBERT GRIFFITHS, SR. FINCHLEY, STUART FINCHLEY.

À esquerda SR. ALDEN, um fazendeiro, um HOMEM e uma MULHER trabalhadores da fábrica.

TRABALHADORA Um patife imprestável desses! Ele perverteu a pobre garota com uma promessa de casamento! Achou que poderia escapar, mas estava errado!

HOMEM Ele trabalhou conosco por seis meses. Nós nunca confiamos nele. Ele era gentil conosco porque não tinha mais ninguém. Durante a greve, foi quase um radical. Mas vocês sabem por quê? Porque seu tio não reconhecia ele! Quando chegou o confronto, ele não estava lá. Ele não podia olhar para o velho cara a cara.

GILBERT Eu não te avisei sobre ele, pai? Eu não disse sempre que ele não pertencia ao nosso meio?

SAMUEL Eu não acreditaria em tal coisa! Se não fosse pela injustiça que sempre achei que havia sido cometida contra seu pai, eu nunca teria dado a ele uma chance.

FINCHLEY Nunca compensa se deixar vacilar por sentimentalismos. Não dá certo abrir espaço para suas emoções. Deixe isso para os pobres.

SAMUEL Nós não deveríamos tentar salvá-lo?

TODOS À DIREITA Não! Não! Eles já nos custou demais! Ele deveria voltar pro lugar de onde veio!

TODOS À ESQUERDA Nós não queremos nada com ele! Ele nunca fez parte de nós. Vocês o acolheram e agora devem ficar a seu lado! Nós não levantaremos um dedo para ajudá-lo!

OFICIAL DO TRIBUNAL Escutem, escutem, escutem! Se aproximem e escutem! O julgamento vai começar! O estado de Nova Iorque contra Clyde Griffiths!

MASON O estado de Nova Iorque acusa Clyde Griffiths pelo assassinato de Roberta Alden, filha do fazendeiro Titus Alden. O estado de Nova Iorque está preparado para fornecer provas sustentando a acusação contra Clyde Griffiths. Ele foi ao Big Bittern com essa garota sob o pretexto de uma viagem de casamento; quando ele chegou, alugou um barco sob um nome falso. Depois que as águas do lago haviam tragado ela, ele fugiu alegremente para outro caso amoroso.

CLYDE Eu não matei ela!

MASON Você pretende negar que fez todos os preparos para esse terrível assassinato? Você pretende negar que comprou dois chapéus de palha, com a intenção de deixar um flutuando no lago enquanto usava o outro em sua fuga pela floresta? Você não planejou tudo isso em Licurgo? Você não deixou a mala de Roberta Alden no depósito de armas, sabendo que ela jamais voltaria para pegá-la? E você nega que os ferimentos em seu rosto foram feitos pela sua câmera?

CLYDE Eu não fiz isto! Eu sou inocente!

MASON Mas você claramente queria que isso ocorresse! Por favor, tragam o barco. (*quatro policiais trazem o barco*). Aqui está o barco, e aqui está a câmera. Agora, entre no barco e nos mostre onde você sentou. (*Ele chama um policial*). Venha aqui, Newcome, e fique no lugar de Roberta Alden.

ADVOGADO DE DEFESA Objeção! Como um homem desse tamanho e peso pode ficar no lugar de uma garota como Roberta Alden?

MASON Muito bem então, vamos pegar uma garota do mesmo tamanho que Roberta Alden. Por favor... senhorita Alden. (*Emily Alden se aproxima e entra no barco em que CLYDE está sentado*). Agora, Sr. Griffiths, mostre ao tribunal como e porque a senhorita Alden caiu.

CLYDE Eu não posso! Eu não posso!

MASON Sim... no lago foi diferente. Lá você podia!

NARRADOR Objeção! Por que você precisa fazer isso novamente? Não há nada a se ganhar com isso. Ele pode ser culpado em seus pensamentos e ainda assim ser inocente. Ele pode ser inocente e ainda assim carregar um fardo mais pesado de culpa em seu coração do que você pode imaginar.

MASON Isso não nos concerne aqui. Nós estamos aqui procurando descobrir se ele é ou não culpado, e puní-lo respectivamente.

TODOS À DIREITA Sim, lidar com ele de acordo com a lei! Apenas a lei deve prevalecer! Se ele é culpado, ele deve ser punido!

NARRADOR Qual é a sua lei? De quê ela deriva? Quem a escreveu? Ela foi escrita por trabalhadores, agricultores, o proletariado? Ou homens cultos? Ou capitalistas? A lei é para o benefício de quem? Ela é para o benefício dos que nada têm, ou para aqueles que têm tudo?

MASON Mas você já ouviu que são os trabalhadores e agricultores que querem vê-lo enviado à cadeira elétrica... não as pessoas ricas desse estado!

VELHO AGRICULTOR Sim, acabe com esse cão imundo.

NARRADOR Sim, mas por quê? Por que Clyde tentou ir contra a lei? Não! Porque ele se virou contra sua própria classe! Quando vocês exigem sua morte, vocês admitem que ele pertence à sua classe. Mas culpado? Onde reside sua culpa? Seu crime é maior do que o crime pelo qual ele está diante de vocês. Ele está aqui pelo assassinato de Roberta Alden. Mas o que isso quer dizer? Que ele estava tão enfeitiçado, tão escravizado por seu vislumbre do mundo dos ricos, que se tornou tão moralmente corrompido a ponto de não recuar diante de nada, nem mesmo assassinato, em sua determinação de se tornar parte disto!

TODOS À DIREITA Esse é um insulto imperdoável! Nossa riqueza é o nosso destino, da mesma forma que a pobreza é o deles. Você acha que a nossa vida é apenas se importar com carros, viagens, tênis, esportes? Nós temos que trabalhar, e trabalhar duro, mais do que muitos trabalhadores. Você considerou nossas responsabilidades? Nossa riqueza significa beleza tanto quanto prazer. Os confortos triviais da nossa vida não compensam a nossa pesada responsabilidade em relação a mais de um milhão de almas.

TODOS À ESQUERDA Mentiras! Mentiras! Parasitas! Por milhares de anos sua existência esteve ligada a fraudes veladas! Onde quer que pisem há assassinatos, assassinato da terra, assassinatos de almas!

TRABALHADORA Qual é a sua desculpa, Sr. Samuel Griffiths, para me demitir e me jogar na rua com seis meses de gravidez, e permitir que meu marido trabalhe em tais condições na sua fábrica de colarinhos que ele tenha contraído tuberculose?

SAMUEL Mas como posso cuidar de cada caso individual? Eu tenho dois mil para me preocupar.

GILBERT E o que você entende sobre ciência social aplicada à fábrica?

TRABALHADOR Dois mil! Dois mil! Que andam vestidos com trapos, não têm o suficiente para comer, vivem em casas imundas e ficam doentes com o trabalho que fazem!

MASON (*toca a campainha*) Quietos, por favor! Parem com este debate! Nós estamos tratando aqui de Clyde Griffiths...

NARRADOR Não, não é sobre Clyde Griffiths! O que é Clyde Griffiths sem sua pobreza e sua riqueza? Nele está a ânsia que existe nos corações de cada um de nós aqui – por segurança, conforto, beleza, felicidade – e em sua constituição e acusação contra um mundo que não é capaz de fornecer o suficiente para todos. Quem é responsável por isso? Aqui você vê uma multidão, cinzenta, maltrapilha, sufocada em seus esforços para sustentar o corpo e a alma. Ali você vê um grupo mais tranquilo, mais seguro, bem nutrido, lúcido, ocupado procurando novas formas de adquirir mais riquezas. No meio – um jovem. O que sua classe tem a lhe oferecer?

MULTIDÃO À ESQUERDA Privação, insegurança, doença, morte precoce!

NARRADOR E a classe à qual ele aspirou pertencer?

MULTIDÃO À DIREITA Saúde, tempo livre, segurança, beleza, conforto e vida longa!

NARRADOR Não é natural, então, que ele tentasse utilizar qualquer meio possível para se elevar da multidão em luta para entrar em um mundo que possuía tanto a lhe oferecer? Sim, não é razoável supor que se encontra em seu próprio programa a ascensão dos espertos?

GILBERT Mas não foi esperto. Ele deve sua ascensão à sua relação conosco. Ele não queria se erguer por meio do trabalho, ele sonhava com uma vida de ócio e conforto às nossas custas. Sua reivindicação às suas pretensões estava apenas em seu nome.

NARRADOR E qual é a sua reivindicação, Sr. Gilbert Griffiths? Onde está a sua esperteza? Você, o filho de um homem rico, o que você tem além de seu nome? Ele poderia ocupar uma mesa de escritório tão bem quanto você. Não, é natural que ele, com sua bela aparência, quisesse uma parcela das coisas boas do mundo, e, caracteristicamente, tenha se sentido merecedor dela não devido a qualquer talento, inteligência ou capacidade para o trabalho em particular, mas porque esse desejo estava arraigado em seu ser.

TRABALHADOR Sim, isso é verdade. Todos nós temos esse desejo. Ele está certo. Não nos deparamos diariamente com exemplos de pessoas que sobem na vida, não por sua esperteza, mas porque tiveram uma chance na vida? Tal desejo parece justificável para mim. Todos nós queremos nossa parcela de bem-estar.

TODOS À ESQUERDA Sim, todos nós!

TRABALHADORA Mas deve ser mútuo. Estamos cansados de ver um após o outro de nossa classe se safar e resolver o problema social para si mesmo. Isso não está certo. Nós estamos lutando para nos erguer, mas não pela ascensão individual. Nós não queremos novos parasitas para engordar com nosso trabalho. Nós lutamos pela ascensão de todos!

TRABALHADOR É isso! Esse demoniozinho se safou secretamente e passou para o outro lado. Quando ele viu que a garota estava no caminho, ele a tirou da sua frente.

NARRADOR Sim, esse foi seu maior crime. Seu crime contra Roberta foi um crime contra sua classe. Ele deixou o grande exército.

MULTIDÃO À DIREITA Contra sua classe? Foi um crime contra a *nossa* classe! Nós somos pessoas respeitáveis, a maioria de nós casados.

SAMUEL Quem irá comprar um colarinho estampado com o nome de um assassino!

GILBERT Sim, ele nos arruinou!

NARRADOR Vocês que cometem assassinato mil vezes não devem colocar nenhum princípio moralista em debate. Eu vou lhes falar sobre certos casos em que...

MULTIDÃO À DIREITA Legalmente! Legalmente!

NARRADOR É isso! O assassinato que vocês cometem é dentro da lei! O crime de Clyde foi fora da lei. Essa é a diferença. Você não são contra assassinatos, mas contra o escândalo que ele causou. Não, a seus olhos, Clyde cometeu um crime maior do que assassinato. Ele era um fraco; ele não podia se libertar de seus desejos; ele não conseguiu abrir seu caminho a cotoveladas através da multidão; ele era fraco.

MASON Fraco! Você se atira a fantasias! Eu lhe digo que nunca houve um crime mais premeditado e a sangue-frio do que este!

NARRADOR Mas o crime despontou de sua fraqueza. Qualquer homem embrutecido, seu ideal, teria sido capaz de lidar com as circunstâncias. Ele não teria perdido a cabeça por causa de uma mulher com quem foi injusto. Ele encontraria formas e meios para atingir seu fim. Mas Clyde não era esse tipo de homem. Ele era fraco e incapaz de se decidir. Seu crime foi sua falta de decisão. Seu crime foi sua fraqueza.

MASON O prisioneiro tem a palavra final.

CLYDE Sim, eu me responsabilizo, não pelo ato pelo qual fui preso. Eu vejo minha fraqueza agora claramente. Eu deveria ter sido mais decidido.

NARRADOR Você pode me dizer tudo, Clyde. Aos olhos do júri você permanecerá culpado, não importa o que diga. Mas entre nós dois... bem, é diferente. Nós dois sabemos tudo a esse

respeito e sabemos que a culpa é mais profunda do que essas cabeças duras são capazes de entender.

CLYDE Eu estou permanentemente tentando entender o que eu fiz e como eu cheguei a fazê-lo. Mas é tudo tão confuso e obscuro, eu não consigo compreender o que me levou a isso. Deve ter sido meu amor por Sondra que incendiou meu cérebro. Eu não sabia o que estava fazendo.

NARRADOR Mas suponha que Sondra fosse uma garota pobre...

CLYDE Sim... eu não sei... naturalmente. Eu estava cegado e fascinado pelo tipo de vida que via ela e seus amigos levando. Eu estava cheio de sonhos e desejos, e parecia que eu tinha apenas que esticar minha mão para conseguir o que eu queria. Que lamentável, desprezível tudo isso parece agora para mim!

NARRADOR Você está errado. Não somos anacoretas para pregar uma vida de autoprivação e renúncia. Nós sabemos que todos os seus desejos são comuns a todos os homens nessa comunidade e dessa idade. Você e cada um de nós tem o desejo de se vestir bem, morar em uma boa casa, comer boa comida, ter ao menos as coisas boas ordinárias da vida. Os caçadores de prazer desse mundo são muitos, mas o mundo oferece prazer suficiente para satisfazer os seus desejos. Você compreende isso?

CLYDE Sim, eu compreendo.

NARRADOR Mas a sociedade não quer reconhecer esses desejos e demandas. As pessoas que possuem ou controlam os prazeres dessa terra, seus primos, os Finchleys, os Anthonys, os Cranstons, eles lutam contra a invasão do seu domínio. Sim, seus desejos são os desejos de todos os homens. Mas você queria entrar no círculo encantado pela porta dos fundos. Sua salvação está...

MÃE DE CLYDE A salvação da sua alma, meu filho, é mais importante do que sua vida terrena. Encheram você de pensamentos impuros e pecaminosos. Salve sua alma enquanto você ainda tem tempo. Implore ao senhor por sua graça, e reze, reze...

NARRADOR Você deveria entender, você deveria ter aprendido nesse tempo que as suas orações que trouxeram Clyde à cadeira elétrica. Você permitiu que ele crescesse em um mundo de irrealidade no qual todos os seus desejos naturais são suprimidos. Não espanta que tenham se tornado tão poderosos, irresistíveis, e ele tenha buscado uma saída!

MÃE DE CLYDE Eu fiz o que pude para criá-lo para viver uma vida limpa e temente a deus. Eu não sacrifiquei tudo pelos meus filhos? Ah, deus. O que eu fiz que deve ser tão severamente punido? Clyde, me diga, eu agi errado? Eu não lhe dei minha vida quando não tinha mais nada para dar?

CLYDE Mãe, você sempre foi a mais bondosa, a melhor mãe, mas para mim é como se houvesse um muro entre nós. Você não pode me entender. Nem entenderia meu desejo ardente por beleza, luxo, amor, riquezas, prazer, status. Você olharia para isso como pecado. Mas como podia evitar o que estava no meu coração?

MÃE DE CLYDE Há muita coisa que eu não entendo, meu filho. Deus vai saber o que fazer com você. Se você apenas encontrar seu caminho de volta à sua graça!

A cadeira elétrica é preparada. Dois guardas aparecem e pegam CLYDE.

CLYDE Eu não sei... Deus!... Se eu pelo menos encontrasse alguém que me entendesse! Algumas poucas horas felizes, todas as minhas ambições, meus desejos... Ah, eu mal vivi! Eu queria tanto viver! O que é um homem sem vida, sem a beleza do sol e da chuva, trabalho, amor e desejo? Será que ninguém pode me compreender? Culpa! Inocência! Se apenas me fosse permitido viver!

MÃE DO CLYDE Você não quer escrever uma carta a seu irmão dizendo que ficou em paz com Deus antes de morrer?

NARRADOR Você não quer escrever a seu irmão dizendo a ele para trabalhar por uma vida tal qual você sonhou, mas também lhe dizendo que ela não pode ser obtida sem sacrifício e luta?

CLYDE Sim, diga-lhe isso! E diga que não me arrependo do que fiz. Meu único arrependimento é que não fui forte o suficiente. Diga a ele que não há pecado maior do que o pecado da indecisão.

GUARDA Receio que esteja na hora,

MÃE DE CLYDE Meu filho! Meu filho! Minha querida criança!

(Ela desaparece – CLYDE está sentado na cadeira elétrica. A luz enfraquece e finalmente se apaga.)

MÃE DE CLYDE Ele morre como um sacrifício ao seu coração ansioso e inquieto, mas ele será perdoado!

NARRADOR Ele morre como um sacrifício à sociedade. E isso não será perdoado!

ANEXO B - O teatro estadunidense¹⁸⁴ (1955)

Em determinados círculos todo ele não é chamado de teatro, mas de *show-business*. Só conta o que é suscetível de “se converter em negócio”. É impensável gastar dinheiro sem que se possa recuperá-lo e sem que se gere mais dinheiro. No entanto, pode ocorrer que se conte com a recuperação do dinheiro, mas que não seja possível recuperá-lo. Apesar da vitalista vontade de negócio dos empresários, ali chamados de *producers*, o teatro não deixa de ser um negócio complementar. Com o teatro, na realidade, se joga como com a roleta em Monte Carlo. Mas Monte Carlo, comparado com as apostas na Broadway, é um seguro de vida. As estatísticas demonstram que 86% do capital investido é perdido. Isto quer dizer que são perdidos 86.000 dólares para cada 100.000 investidos. Com os 14% restantes é possível ganhar milhões; por isto é um jogo.

Um promotor compra uma obra, põe nela o selo de sua empresa e, a partir desse momento, a obra é sua propriedade (*property*). Depois envia a obra a uma estrela perguntando se ele ou ela quer fazê-la. Quando a obra está pronta, aluga um edifício na Broadway. A Broadway é a rua principal que atravessa toda Nova Iorque, mas no jargão teatral Broadway é o bairro dos teatros ao redor da Times Square e vai da rua 52 à rua 42. É o bairro do lazer em Nova Iorque, e não é dominado apenas pelos teatros.

Em resumo, pode-se caracterizar o teatro telegraficamente do seguinte modo: um homem, uma rua, uma obra, produção!

O investimento para uma obra teatral é entre 80.000 e 100.000 dólares; para um “musical”, entre 300.000 e 400.000 dólares, e ambos podem encerrar sua temporada em três dias. Na Alemanha, nem sequer os teatros privados jamais se viram obrigados a produzir em condições semelhantes. E, no entanto, não se deve contemplar o teatro estadunidense com desprezo. Em tais condições, não apenas criam espetáculos extraordinários, mas desde 1920 surgiu uma série de dramaturgos que hoje em dia (isso pode ser afirmado) se encontram entre os melhores à escala mundial. Ocorre que, dos 110 teatros que Nova Iorque chegou a ter, apenas uma média de 30 oferecia apresentações, às vezes, inclusive, apenas 10 ou 11, e isto com um número de 14 milhões de habitantes na “grande Nova Iorque” e uns oito milhões na Nova Iorque real.

Só há teatros dignos de menção no estado! Os teatros das grandes cidades como Chicago, Boston, Filadélfia, San Luis, enchem suas programações com grupos convidados de

¹⁸⁴ Texto de Erwin Piscator. Tradução nossa com base na tradução feita ao espanhol presente em (PISCATOR, 2013a, p. 187) do original “Amerikanisches Theater”.

Nova Iorque, com as obras que estrearam em Nova Iorque que os *producers* enviam em turnês. Ou são utilizados para experimentar ali as obras (*to try out*), antes que cheguem à Nova Iorque. Como se vê, nestas condições não é possível obter o desenvolvimento de um repertório. Não se pode desenvolver nenhum programa, nem se pode realizar um trabalho cultural guiado conscientemente.

Contudo, no teatro completamente sujeito ao azar e sem método dos Estados Unidos encontramos, para nossa surpresa, todo um grupo de autores, autores de teatro que (por assim dizer, de um só golpe) apareceram nos cenários de Nova Iorque e adquiriram, em seguida, fama em escala internacional. E isto, além de tudo, em uma época em que o teatro alemão apenas dispunha de autores, com exceção dos poucos dramaturgos que haviam conservado a vida, como Zuckmayer, Brecht, Bruckner ou Rehfisch, entre outros. A que isto se deve?

A sociologia do teatro estadunidense, a dependência econômica do êxito, obriga o autor a uma realidade da qual não apenas se beneficiam nesse momento os próprios estadunidenses, mas sim todos os países europeus, porque aqui também se entende essa realidade. Por isto, a *Morte de um caixeiro viajante* ou *As bruxas de Salém* de Arthur Miller não apenas têm êxito em Nova Iorque, mas também em todas as demais capitais do mundo, e também nas províncias dos diversos países.

Quem conhece de perto os estadunidenses sabe que na esfera privada jogam muito limpo e dizem as coisas às claras. Assim, nunca negaram as influências às quais estão expostos. Até a última guerra, reconheceram sempre a influência ocidental, inclusive se sentiam orgulhosos desta. Foi agora que começaram a acentuar o nacionalismo, ao crer que toda a tradição europeia está em bancarrota com o desenvolvimento da reação social e a sangrenta manifestação do último decênio. Se afastaram assustados de nós como se fugissem de uma epidemia, mas se encontraram consigo mesmos e, precisamente com recursos e estilos herdados de nós, criaram um teatro novo e potente que, apesar da forma poética, é muito próximo à compreensão do povo. O teatro “for the common man, with the common sense”, para o homem comum, com um senso comum.

O escritor estadunidense contempla a vida como sua maior professora. É um democrata desde sua juventude e está muito unido às pessoas de seu entorno, com o seu próprio entorno, que há até cinquenta anos ainda era muito primitivo, com a luta pela vida. A vida é seu modelo poético de uma maneira quase documental, e quase se poderia dizer que Jack London esteve no berço da épica estadunidense e de seu teatro. Também se pode afirmar que, na realidade, os autores estadunidenses escreviam biograficamente, entregando-se eles mesmos à vida e participando nela pessoalmente em todas as fases. Assim, também O'Neill

esteve em barcos, e assim lemos hoje as descrições de Hemingway como rompantes esporádicos da vida.

No entanto, da mesma forma que eles mesmos estudavam a vida, também se encontraram muito rapidamente nos púlpitos das universidades, que haviam aberto departamentos de estudo do teatro, e nos cursos de *Playwriting* que surgiam em toda a parte. O escrito estadunidense vem do meio e descreve o meio que conhece. Por isso a primeira coisa que o professor de *Playwriting* lhe perguntará é como pode descrever a vida cotidiana, pede-lhe que descreva personagens com os quais se encontrou e lhe pede que descreva sua posição, sua fala, seu dialeto. Não lhe permite ser tão crédulo a ponto de pensar que a intuição pode substituir o conhecimento. Em contraposição a nós, entre quem o “poeta” apela apenas à sua intuição, a seu “talento” e crê que a obra de arte nasce de sua cabeça como Atenas da testa de Zeus.

Semelhante pensamento tampouco pode ser generalizado, pois se estes “aspirantes à arte da literatura” conhecessem o seu Goethe, saberiam que ele disse que toda obra de arte consiste em dez por cento de talento e noventa por cento de trabalho. Os escritores estadunidenses, que logicamente estão muito mais distantes de Goethe do que os nossos, seguem o mestre Goethe ao pé da letra. Talvez tenham a ideia primitiva, que entre nós, os europeus, desperta um sorriso presunçoso, irônico, de que tudo pode ser aprendido, sobretudo as técnicas. Assim, também a sua ambição está dirigida em primeiro lugar a produzir uma “mercadoria” pronta para seu uso, a se sentar em uma mesa que não tenha 300 anos, a se sentar em uma mesa que não seja bamba. Este posicionamento tem muitos lados negativos, mas com ele também se cumpre, de certo modo, a ideia de Goethe quando este dizia: América, você tem o melhor!, pois o próprio Goethe queria tirar de cima de si o lastro da tradição. Logicamente nos alegramos que não tenha conseguido; mas Goethe tinha um olhar muito avançado também nesse aspecto. Nele se encarnam a tradição e a novidade como uma unidade simbólica e logicamente temos o suficiente com ele como professor para nossos jovens autores, se quisessem aprender. Naturalmente, o escritor estadunidense também sabe algo, e não apenas o sabe, também o sente, o *tem* como todo artista: o talento é a condição para qualquer atividade específica. Ao talento se deve acrescentar um caminho, que foi muito produtivo para o escritor estadunidense, quase um complemento para sua visão da realidade da vida. Este encontro chegou curiosamente por meio do teatro dos atores, dos diretores. O teatro literário, representado especialmente pelo *Guild Theatre*, representava a literatura europeia e é possível perceber suas influências, como já foi mencionado. Também os meus

trabalhos exerceram uma influência muito determinada que foi aceita por muitos jovens dramaturgos, diretores e atores. Mas não quero falar disto aqui.

Do *Guild Theatre* se separaram alguns jovens diretores e formaram o *Group Theatre*. Este grupo teve um vínculo estreito com o teatro iídiche, e, além disso, através dele, com o teatro russo. Levaram Stanislávski à Broadway e criaram dessa forma um nexo muito produtivo entre o caráter anglo-saxão do teatro e um método de interpretação naturalista.

Assim, o ator estadunidense, como o escritor, é um ator da realidade e o é ainda mais porque o cinema estadunidense é realista. Ele *undersplays*, sub-atua, e foge do patetismo. Assim, só o método de Stanislávski proporcionou ao realismo estadunidense uma base para o aprofundamento psicológico. Adquiriu uma grande influência sobre o estilo estadunidense, e além dos diretores do *Group Theatre*, Clurman e Strasberg, dessa escola saiu também Elia Kazan, o diretor dos filmes *Um bonde chamado desejo* e *A lei do silêncio*. O autor que escreveu especialmente para o *Group Theatre* foi Clifford Odets. Mas a influência de Stanislávski não apenas era perceptível nesse autor, mas também em outros jovens autores, e não apenas atores aprenderam o método de Stanislávski e chegaram ao seu próprio estilo ao lado de autores russos como Tchekhov, como é o caso, por exemplo, de Arthur Miller e T. Williams, entre outros. Esta explicação deve servir como exemplo de que nos Estados Unidos todas as influências serviram para aprender.

Quando T. Williams, por exemplo, estava em minha escola, levei à cena a dramatização minha e de Alfred Neumann de *Guerra e Paz*. Pouco antes, T. Williams havia fracassado com sua obra *The battle of angel*. Estava escrita em estilo naturalista e em três atos. T. Williams viu então a obra dramatizada epicamente, que tinha um narrador e nenhuma divisão entre atos, mas sim sequências de cenas, e sua obra seguinte, *The glass menagerie*, recorre primeiramente a este estilo épico.

ANEXO C – Posfácio a “O teatro político” (1966)¹⁸⁵

Em agosto de 1963 a editora Rowohlt de Hamburgo reeditou “O teatro político”, traduzido para vários idiomas após sua primeira edição em 1929. Havia se passado mais de trinta anos, anos de notáveis mudanças na Alemanha e no mundo. Sendo assim, não deveria ter mudado substancialmente o sentido do livro, seja qual fosse a índole e objetivo que este tivesse? Meu velho amigo e coladorador [Félix] Gasbarra ponderamos sob qual forma deveríamos apresentar nossa desavença (pois havia sido escrita de tal forma em seu momento), que ao longo desse período, havia se tornado datada, para um novo público, familiarizado apenas parcialmente com o tema de que tratávamos. Finalmente, chegamos ao acordo de introduzir certas mudanças em relação à primeira edição, variações que, se não mudavam excessivamente o próprio texto, faziam notar a mudança na disposição do material. Mas assim que o novo formato do livro chegou às minhas mãos, fui tomado por uma sensação de mal estar e insatisfação frente à reelaboração. Aquela primeira edição, que para minha grande surpresa havia se tornado numa cobiçadíssima raridade nos sebos, não fora melhorada e nem substituída por completo. Por tudo isso, estou muito contente que a editora Henschel publique, com o patrocínio da Academia Alemã das Artes, uma reimpressão não alterada daquela primeira versão de “O teatro político”.

Talvez a edição de um testemunho de época transformado em história, como é este – pois assim, e de nenhuma outra forma, permito-me ver hoje em dia esse livro – consiga corrigir um ou outro mal-entendido ou julgamento equivocado em relação à nossa linha de pensamento e de ação naquele momento. Em decorrência do meu trabalho, sempre estive exposto aos ataques mais furiosos por todos os lados.

Não é minha intenção acertar contas agora com meus detratores, ainda sabendo que talvez não haja momento melhor do que esse. Além disso, precisamente nos últimos anos ficou demonstrado que a valorização emocional excessiva das manifestações artísticas dos anos vinte, que ia desde a glorificação incondicional até a controvérsia gerada pela incompreensão deve ceder terreno progressivamente diante da análise objetiva; e, por essa mesma razão, estou certo de que nosso trabalho, como atestam as páginas precedentes, gozará também, em um dia não muito distante, de um reconhecimento em consonância com sua pertinência histórica, sua firmeza ideológica e suas inovadoras realizações artísticas.

¹⁸⁵ Texto de Erwin Piscator. Tradução nossa com base na tradução feita ao espanhol e presente em (PISCATOR, 2013a, p. 292) do original *Nachwort “Das Politische Theater”*.

Na época de Wieland Herzfelde, Johnny Heatfield, George Grosz (para citar apenas alguns) e eu, buscávamos popularizar o dadaísmo em Berlim, em 1918, e simbolicamente enterramos a arte e muitas outras coisas em uma célebre obra; atuávamos (equivocadamente na opinião dos estetas) com a convicção de que trairíamos nossas experiências passadas se aceitássemos a concepção artística enaltecida por um mundo (a saber, o burguês) que parecia haver oferecido sua terrível performance final com uma carnificina que durou quatro anos. (Ao contrário do que se esperava, foi permitido o reaparecimento do horror sangrento desse mundo “pela última vez”? Os que estão familiarizados com os velhos ídolos do público sabem que as suas despedidas finais se repetem...) Nós havíamos experimentado essa guerra, da qual escapamos, de uma forma distinta daquela cantada pelos apóstolos da morte heroica, desde Hölderlin até Hauptmann; para nós, havia sido a culminação mais infame de um sistema diversificado de exploração. Havíamos sido rebaixados (entre outras coisas) ao papel de material de guerra; não à toa, nos tornamos materialistas! Decidimos expor o mundo, por meio de sua descrição exata, para transformá-lo, e não utilizar uma arte nebulosa que transfigurasse as fissuras e rachaduras de suas contradições em algo irreal e irreconhecível.

Na verdade, havia outras coisas mais urgentes para fazer naquele momento do que criar um sistema estético.

Era essencial prover ao teatro um novo material, que distanciasse as complexas estruturas de uma sociedade controlada pelos interesses mercantis para que pudessem ser observadas, analisadas e, conseqüentemente, pudessem ser revolucionadas. Esse novo material, cuja visão de mundo superava a que previamente havia sido empenhada pelo teatro, exigia métodos novos e adequados de representação literária e cênica para poder ser efetivo: não iríamos adormecer o espectador numa atmosfera sentimental e compassiva do teatro tradicional, mas sim o manteríamos friamente crítico para poder conduzi-lo objetivamente a uma tomada de consciência de que o mundo, tal como se mostrava no teatro, não podia permanecer inalterável. Esse despertar, esse estímulo da vontade de mudar o mundo, este convite ao pensamento político revolucionário, tinha a premissa evidente de que o campo de batalha dessa vontade, desse pensamento, não estava dentro do teatro, mas sim na realidade exterior politizada (e, portanto, somente abordável por meio da política). Essa era “a ação política direta” pela qual ainda me criticam como uma pretensão irresponsável.

Em 1930 escrevi sobre essa questão no programa de minha encenação do drama §218 de Carl Credé (no teatro Piscator de Wallner-Theater): “A falta de imaginação faz com que a maioria das pessoas não viva sequer a sua própria vida, menos ainda o seu mundo. Se não

fosse assim, bastaria ler uma só página do jornal para incitar a humanidade à rebelião. Por isso, é fundamental utilizar meios mais contundentes. Um deles é o teatro”.

Meu objetivo era um *teatro* político e não uma *política* teatral (isto não era nada novo). Também por essa razão, guardei meu carrinho de mão, com meus refletores e adereços, com o qual havia percorrido as cervejarias e locais de reunião dos subúrbios berlinenses e me dirigi aos “grandes” teatros: ali encontrei meios para realizar os experimentos necessários de dramaturgia, de técnica cênica e de atuação, os quais constituíram um teatro capaz de expressar nossa época e nosso mundo de uma maneira verdadeiramente contemporânea e relevante. O fato de que nunca me comprometi com o teatro burguês é demonstrado pelo fato de que eu era seguidamente despedido antes que pudesse destruí-lo. Por outro lado, dado que a burguesia era a única classe que custeava o teatro (a consciência cultural do proletariado ainda estava se gestando) nenhum, nem sequer o meu, podia se permitir o luxo de não atrair o burguês como público se não quisesse definir ignorado em algum canto devido à falta de fama e recursos. O teatro só existe enquanto existe como práxis; esta práxis tem poucas leis, mas estas são de ferro.

Nossa missão tinha dois aspectos: por um lado, era necessário encontrar no teatro uma expressão adequada à atitude revolucionária do proletariado e dar a esta classe, mediante a representação de sua situação, uma visão mais profunda da necessidade histórica de sua luta; por outro lado, o teatro devia seguir um curso condenatório à sociedade burguesa e atuar como um tipo de catalisador dentro dela. E assim, nosso teatro atraía tanto ao proletariado como ao burguês, ainda que por motivos diferentes; em relação a isso, o teatro era uma encruzilhada de antagonismos sociais e os refletia como um espelho da época. O fato de que eu havia estabelecido meu próprio teatro no bairro burguês de Berlim, na Nollendorfplatz, em 1927, foi, sem margem a dúvidas, em parte casual, já que somente ali havia um teatro disponível que satisfizesse aproximadamente minhas exigências em relação às instalações do palco; mas, por outro lado, minha seleção obedecia a uma necessidade mais profunda... Apenas uma pessoa que não conheça as condições daquela época e que não esteja relacionada aos problemas específicos de um diretor teatral, o qual é responsável por um pessoal numeroso e uma complexa organização, me acusará de ter traído os trabalhadores quando entrei na boca do lobo, leia-se capitalismo. (Os capitalistas não me acusaram de traição quando fui para o Teatro Wallnen, no leste, depois que esgotei meus recursos com a obra *O comerciante de Berlim*.) Admito que foi com o dinheiro dos capitalistas que iniciei meu *Piscatorbühne*, na Nollendorfplatz; que não tinha à minha disposição dinheiro proletário. Por acaso teria sido melhor não montar *Hoppla, wir leben*, *Rasputin* ou *Schweik*? Creio que a

resposta seja óbvia. E se a burguesia não tivesse vindo ao meu teatro – por qualquer motivo – abandonando o preço completo da entrada, teria podido oferecer preços especialmente baixos aos trabalhadores? Além disso, nunca pensei na possibilidade de colocar em cena algo em favor de meu benfeitor. (Daí o meu lema: “carrego minhas dívidas como Göring carrega suas medalhas”).

Era natural que todos voltássemos nosso olhar à Rússia naquele momento, e que nos interessasse tudo o que ocorria na União Soviética. Mas por isso devemos ser catalogados como imitadores de Méierhold e Tairov? Nunca vimos suas encenações até depois que nossa própria obra estivesse cristalizada em forma e conteúdo. Sempre me foi indiferente a determinação de prioridades e ocorre o mesmo com meu amigo Brecht – principalmente porque nunca leva em consideração o fato único e ao mesmo tempo recorrente de que certas coisas, em qualquer período, estão ‘no ambiente’; ou seja, uma descoberta físico-química pode ser realizada simultânea e independentemente em Tóquio e em Nova Iorque. A questão não é: o que fulano adotou (ou seja: roubou) de ciclano? Mas sim com que propósito utilizou este ou aquele elemento, e como o desenvolveu ou mudou em relação com os diferentes problemas, circunstâncias e necessidades?

Durante quarenta anos circularam muitas anedotas e rumores acerca de minha relação com os escritores. Parece-me que não desvalorizo os escritores que colaboraram comigo na década de vinte quando afirmo que as obras teatrais que constituíam meu ideal estão sendo escritas por gente como Hochhuth, Kipphardt ou Weiss. Estas obras tem o caráter inegável de documentos e o vigor de uma análise histórica exata sem sacrificar a liberdade de criação. Nessa época, sempre enfrentávamos a mesma situação: as obras apenas continham de uma maneira incompleta e imperfeita o que pretendiam representar; apenas relativamente podiam ser chamadas de teatro épico, o qual aspirava a uma precisão científica e se propunha a cobrir toda a gama de constelações sociopolíticas. O teatro se encontrava em uma etapa de transição, em um estado intermediário. Os expressionistas haviam superado o romantismo tardio e o naturalismo, mas não conseguiram de desgarrar deles completamente. Na realidade, o expressionismo, que era um fenômeno de antes da guerra, não fez sua entrada triunfal no teatro até depois do conflito bélico (ainda que seu triunfo durou pouco). Foi o maior obstáculo ao teatro épico-político, com suas patéticas generalizações não comprometidas e sua inevitável imprecisão: toda a criação dramática de Toller serve de exemplo dessa luta contra si mesmo. Os problemas de uma época que estava se desintegrando não podiam se expressar mediante ambientes minuciosamente descritos, personagens “interessantes”, antiquados porque já não eram protótipos, nem vagas cenas líricas (como costumava utilizar meu amigo

Toller). Sabíamos o que tínhamos de fazer; o difícil era como fazê-lo. Então discutíamos entre nós. A última palavra, contudo, não era determinada pela arbitrária direção de Piscator, mas sim a realidade, nossa realidade! Que sentido tem, portanto, “o conteúdo poético de uma obra de arte”, o qual se supõe que eu tenha “eliminado”? Como se eu fosse um inimigo da poesia! Somente me oponho ao “poético” quando um autor o utilizava para facilitar a sua tarefa; me oponho à “poesia” quando o que se necessita é informação exata. Quando meu cenógrafo, Traugott Müller, repetia que haviam trabalhado durante anos para abolir a “decoração” – obviamente estava pensando nele – sua intenção era a mesma: a realidade. Esta realidade tinha que se expressar nítida e convincentemente e se o escritor, o diretor ou o ator (*o individual* não importava) havia errado, esse tinha que sacrificar uma “brilhante cena”, “uma ideia maravilhosa”, ou “uma intervenção decisiva” em favor da realidade.

É claro que é difícil para qualquer um que não tenha vivido esse período visualizar as circunstâncias sob as quais tínhamos que trabalhar. Tudo o que há de extraordinário e importante que faz a década de vinte aparecer como uma idade de ouro a quem a olhe retrospectiva e nostálgicamente, quiçá se originou de uma realidade política e econômica especialmente caótica, que em grande medida estimulou a vontade de afirmação, a força de resistência e a imaginação subversiva. Muito do que era novo e revolucionário há quarenta anos hoje em dia é uma coisa natural. Da mesma forma, os métodos cênicos que eram adotados relutantemente, já que subvertiam o teatro tradicional e ignoravam as convenções e conceitos estabelecidos desde tempos imemoráveis, hoje em dia constituem o patrimônio indiscutível do teatro universal. São os mesmos métodos que contribuíram para estabelecer minha reputação de maníaco “diretor de máquinas”, de “assassino da arte”. Certamente, a “técnica” de minhas encenações foi ocasionalmente mais chamativa, ou inclusive mais importuna, mais perturbadora do que havíamos pretendido originalmente. Os aparatos indubitavelmente complicados que sempre considerei de modo *funcional*, ou seja, como meios para obter maior simplicidade no desenvolvimento teatral, frequentemente pareciam se converter em um fim em si mesmos, já que não *funcionavam* devido a algum defeito inicial, e me obrigavam a assumir o papel de um aprendiz de feiticeiro que não podia controlar os espíritos que havia conjurado. Mas tais experiências sempre acompanham o início de todo novo desenvolvimento: são sua recompensa. Hoje em dia, o domínio *prático* de tais métodos técnicos não oferecem nenhuma dificuldade, mas me parece que a justificação *teórica* de sua aplicação é, com frequência, questionável. Em meu trabalho, somente as considerações dramáticas determinavam como o cenário ia ser “equipado” para transmitir o tema, se me é permitido aqui utilizar esse termo literário em voga. Por outro lado, por mais que nossos

experimentos sejam úteis às brilhantes representações de, por exemplo, A lanterna mágica de Praga, sua atitude não me parece mais do que barrocamente formalista, e, por conseguinte, totalmente contrária à minha.

Em 1928 escrevi, em um debate com a revista *Weltbühne*: “De quê nos importa o cinema, o cenário desmontável, o enredo e o óleo lubrificante? Não nos servem como mais do que ferramentas. Nossa meta está na realidade. Saímos da lama da guerra. Vimos um povo meio morto de fome, torturado até a morte. Vimos como os líderes foram assassinados traiçoeiramente, onde quer que olhássemos víamos injustiça, exploração, padecimento, sangue. Supõe-se que íamos voltar para casa para, recostados em nossos escritórios, sobre nossas pranchetas de desenho, púlpitos de direção seguir ansiando pelo “imaginário irreal”, para escutar os “sinos dos trenós”? Nossa arte surgiu da consciência do real com a vontade de destruir essa realidade. Fundamos o teatro político (não por amor à política, precisamente) para contribuir, no que nos corresponde, com a grande luta pela nova configuração de nosso mundo. Nossas obras de arte não podem ter a formação intelectual que, segundo as diretrizes do Estado, deve ter uma peça artística para ser tal, nem sua forma pode se encaixar no conceito tradicional de obra de arte. Mas nunca pretendemos fazer dela um “estilo” estético, nunca estabelecemos um dogma sobre qual deve ser a aparência da arte: é mais que suficiente se, dos mil espectadores diários de nosso teatro, conseguimos animar cem a refletirem de alguma forma sobre a “ordem” em que vivem. Esse é o único parâmetro que consideramos válido. Não queremos teatro, mas sim a realidade. A realidade segue sendo o maior dos teatros...” A esse respeito, minha atitude não mudou em nada na atualidade.

ANEXO D – Cronologia de Erwin Piscator

| | Erwin Piscator | Mundo |
|-------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1893 | Em 17 de dezembro, nasce na cidade de Ulm, no distrito de Wetzlar, Alemanha, em uma família de comerciantes. Filho de Carl Piscator e Antonie Piscator, descendente de Johannes Piscator, pastor protestante que traduziu a Bíblia no século XVII. | |
| 1898 | Sua família se muda para Marburg, cidade onde estudará na Volkshochschule até 1913 | Fundação do Teatro de Arte de Moscou (TAM) por Konstantin Stanislávksi e Vladímir Niemerovitch-Dántchenko. Estreia de <i>A Gaivota</i> , de Antón Tchékhov. |
| 1905 | | Surge o grupo expressionista <i>Die Brücke</i> (A Ponte), na Alemanha. Surgem os Sovietes e a Primeira Revolução Russa é derrotada. Max Reinhardt refunda a companhia <i>Deutsches Theater</i> . |
| 1909 | | O grupo de social-democratas russos emigrados Vpered inicia uma universidade proletária experimental na Ilha de Capri, na Itália. |
| 1911 | | Inicia-se a tendência do expressionismo abstrato com a publicação de <i>Der Blaue Reiter</i> (O Cavaleiro Azul). |
| 1913 | Matricula-se na Universidade de Munique para estudar Língua Alemã, Filosofia e História da Arte. Também estuda na escola de teatro e retórica de Otto König. Entre seus professores estão Arthur Kutscher e Max Herrmann. | |
| 1914 | Trabalha como ator não-remunerado no Teatro da Corte de Munique, onde desempenha o papel de Astolf na peça “Die Hermannsschlacht”, de Kleist; também atua em “Escola de mulheres”, de Molière. Em agosto, é convocado para o serviço militar. | Início da Primeira Guerra Mundial. Em agosto, o SPD vota a favor dos créditos de guerra no Reichstag. Na Rússia, os deputados bolcheviques votam contra os créditos de guerra. Em dezembro, Karl Liebknecht enfrenta a orientação partidária e vota contra os novos créditos. |

| | | |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1915 | Em fevereiro faz o treinamento militar em Gera. Em maio é enviado ao front belga, em Flandres, como parte do 26º Corpo do Exército de Reserva. Atua como operador de rádio em Ypres. Após dois anos no front é ferido. Inicia a publicação de poemas antibélicos em <i>Die Aktion</i> , revista de Franz Pfemfert, prática que se estende pelo ano de 1916. | Conferência internacional de Zimmerwald reúne os socialistas que se opuseram à guerra. Rosa Luxemburgo é presa por sua campanha contra a guerra. |
| 1916 | | Conferência da <i>Die Internationale</i> , que se tornaria a Liga Spartakus, aprova as teses de Rosa Luxemburgo. Publicação da carta de junius e da primeira carta espartaquista. Liebknecht é preso. Surge o Dadaísmo em Zurique. |
| 1917 | Conhece Wieland Herzfelde. Passa a atuar no teatro do front, primeiro sob direção de Eduard Büsing, e depois assume o Gruppen-Theater Wijtschate, em Courtrai, na Bélgica que apresenta comédias, farsas e noites de cabaré; algumas das peças apresentadas foram “ <i>Die spanische Fliege</i> ”, “ <i>Charleys Tante</i> ”, “ <i>Im Weißen Rößl</i> ”. | Revolução Russa. É criado o Proletkult. Na Alemanha, todos os oposicionistas são expulsos do SPD em janeiro e em abril é fundado o USPD. A Liga Spartakus ingressa neste. |
| 1918 | Participa da fundação do Conselho de Soldados em Hasselt, na Bélgica, onde discursa para os soldados. Vai para Berlim, onde passa a atuar no círculo dadaísta; ali conhece George Grosz, John Heartfield, Walter Mehring. | Lênin sofre atentado, sendo ferido por suas balas disparadas pela Socialista Revolucionária Fanni Kaplan. É declarado o armistício em novembro. Revolução Alemã derruba o império. Phillippe Scheidemann (SPD) proclama uma República Parlamentar enquanto Liebknecht proclama uma República Socialista. Surgem os Conselhos de Trabalhadores e Soldados. Fundado o KPD (Partido Comunista Alemão) em 30 de dezembro. |

| | | |
|--------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1919</p> | <p>Em 16 de janeiro ingressa na Liga Spartakus, que logo se torna o KPD (Partido Comunista Alemão). Organiza com seus parceiros encontros dadaístas em Berlim. Em fevereiro, se inscreve no <i>Volksbühne</i> para trabalhar como ator e assistente de diretor com Friederich Kaysslers. Participa da pós-temporada do Königsberger Kammerspielen de Leopold Jessner na Prússia Oriental.</p> <p>Em outubro, casa-se com a atriz Hildegard Jurczyk.</p> <p>Em dezembro participa de eventos Dada no “Tribune”, em Berlim, com George Grosz, John Heartfield, Wieland Herzefelde e Walter Mehring.</p> <p>Funda seu primeiro teatro, <i>Das Tribunal</i> (O Tribunal) em Königsberg.</p> | <p>O governo de Ebert incita um levante prematuro que fica conhecido como “Levante Espartaquista”. Ele é esmagado e Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, as principais lideranças do KPD, são assassinados pelos <i>Freikorps</i> – grupos paramilitares – com a conivência do SPD. Ebert é eleito presidente. Sob a direção de Béla Kun é criada e destruída a efêmera República Soviética da Húngria, e também a da Bavaria, na qual Ernst Toller ocupa lugar de destaque. Em julho é votada a Constituição da República de Weimar. É criada a Liga para uma Cultura Proletária. Fundado o teatro <i>Die Tribüne</i> (A Tribuna) em Berlim, dirigido por Karlheinz Martin e que encena <i>A Transfiguração</i> de Toller. Martin funda o efêmero Teatro Proletário que só apresenta uma peça. Fundada a Bauhaus.</p> |
| <p>1920</p> | <p>Interpreta o Estudante Archenholz na <i>Gespensersonate</i> (Sonata Fantasma) de Strindberg. Em outubro assume o <i>Proletarische Theater</i> (Teatro Proletário) junto a Hermann Schüller, em Berlim. Conhece Ernst Toller e Rudolf Leonhard.</p> <p>Produções: <i>Tod und Teufel</i> (<i>Totentanz</i>) (Morte e Diabo), de Wedekind; <i>Variété</i> (<i>Varietades</i>), de H. Mann; <i>Schloss Wetterstein</i> (Castelo Wetterstein), de Wedekind; <i>Der Centaur</i> (O centauro), de Gerog Kaiser; <i>Der Krüppel</i> (O aleijado), de K. A. Wittfogel; <i>Vor dem Tore</i> (Em frente ao portão), de L. Sas (Andor Gabor); <i>Russlands Tag</i> (O dia da Rússia), de L. Barta; “Enemies”, de Górkí; <i>Prinz Hagen</i> (Príncipe Hagen), de Upton Sinclair.</p> <p>Estreia de “The Cripple”, com direção e atuação de Piscator e cenários de John Heartfield. História contada no teatro político e no Piscator Experiment (p. 11).</p> | |

| | | |
|--------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1921</p> | <p>Assume o posto de secretário do “Socorro dos Artistas para os Famintos na Rússia”, junto a Käthe Kollwitz, Tilla Durieux, Maximilian Harden, Alfons Paquet. A organização é a seção russa do Socorro Internacional dos Trabalhadores (<i>Internationalen Arbeiterhilfe - IAH</i>), fundada por Willi Munzberg para apoiar a Rússia em meio à grande fome.</p> <p>Corresponde-se com Karl Kraus, editor de <i>Die Fackel</i> (A tocha). Influencia a “Coleção de Obras Revolucionárias do Palco”, da editora Malik-Verlag. Em abril, é revogada a permissão do Teatro Proletário.</p> <p>Produções: <i>Wie lange noch – du Hure bürgerliche Gerechtigkeit</i> (Por quanto tempo mais, prostituída justiça civil?), de Franz Jung; <i>Die Kanaker</i> (Os canarinhos), de Franz Jung.</p> | <p>O X Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) vota a proibição das frações no partido e a implementação da Nova Política Econômica (NEP, por sua sigla em russo). Ocorre o levante de Kronstadt contra o governo soviético, que é aplastado pelo Exército Vermelho sob a direção de Leon Trótski.</p> |
| <p>1922</p> | <p>Fundação do Central-Theater (Teatro Central), que gere em conjunto com Hans José Rehfisch sob concessão de Richard Gorter.</p> <p>Produções: <i>Die Kleinbürger</i> (Os pequeno-burgueses), de Górkí; <i>Die Zeit wird kommen</i> (O tempo virá), de Romain Rolland.</p> | <p>É assinado o tratado de Rapallo entre Alemanha e Rússia retomando as relações diplomáticas amigáveis entre os dois países. <i>Le Cocu Magnifique</i>, dirigido por Méierhold, estreia em Moscou, lançando sua teoria da biomecânica.</p> |
| <p>1923</p> | <p>O Central-Theater passa para as mãos do grupo Rotter. Piscator assume o Central Theatre.</p> <p>Produções: <i>Die Macht der Finsternis</i> (O poder das trevas), de Tolstói.</p> | <p>As tropas francesas ocupam o Ruhr. Fritz Holl assume a direção artística do <i>Volksbühne</i>. Início da crise inflacionária na Alemanha, reforma monetária em novembro. Tentativa do golpe de Hitler em Munique em novembro (putsch da cervejaria). Surgem os Blusas Azuis na Rússia.</p> |

| | | |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1924 | <p>Nova falência (ML 72). Torna-se diretor convidado do <i>Volksbühne</i>. Conhece Leo Lania. Passa a integrar o <i>Roten Gruppe</i> (Grupo Vermelho), liderado por John Heartfield e George Grosz.</p> <p>Produções: <i>Fahnen</i> (Bandeiras), de Alfons Paquet; <i>Revue Roter Rummel</i> (Revista Clamor Vermelho); <i>Unter dem karibischen Mond</i> (Sob o luar do Caribe), de Eugene O'Neill.</p> | <p>Morre Lênin. Wieland Herzfelde e George Grosz são processados pelo livro “<i>Ecce Homo</i>”.</p> |
| 1925 | <p>Participa das noites de sátira na véspera da eleição presidencial alemã.</p> <p>Produções: <i>Wer weint um Juckenack?</i> (Quem chora por coceira?), de Hans José Rehfisch; <i>Segel am horizont</i> (Velas no horizonte), de Rudolf Leonhard; <i>Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen!</i> (Socorro! Uma criança caiu do céu), de Wilhelm Schmidtbonn; <i>Trotz Alledem! Historische Revue</i> (Apesar de tudo! Revista histórica).</p> | <p>Morre Friederich Ebert, presidente alemão membro do SPD. Hindenburg é eleito presidente. Hallie Flanagan torna-se professora e diretora no Vassar College. Estreia de “A greve”, de Eisenstein, em Moscou. Grosz e Herzfelde publicam “<i>Die kunst in Gefahr</i>” (A arte em perigo).</p> |
| 1926 | <p>Apoia um apelo do IAH pela expropriação dos príncipes alemães. Torna-se membro da comunidade de escritores “Grupo 1925” (<i>Gruppe 1925</i>), do “Clube 1926” (<i>Klub 1926</i>) e da “Sociedade dos Amigos da Nova Rússia” (<i>Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland</i>). Participa do “Comitê para a prevenção da proibição do Potemkin” (<i>Ausschuß zur Verhinderung des Potemkin-Verbots</i>) com o intuito de prevenir que o filme de Sergei Eisenstein “O encouraçado Potemkin” fosse censurado. Recebe patrocínio do proprietário de uma cervejaria, Ludwig Katzenellenbogen.</p> <p>Produções: <i>Sturmflut</i> (Tempestade), de Alfons Paquet; <i>Das trunkene Schiff</i> (O navio embriagado), de Paul Zech; <i>Die Räuber</i> (Os ladrões), de Friederich Schiller; <i>Nachtasyl</i> (Abrigo noturno), de Górkí.</p> | |

| | | |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1927</p> | <p>Walter Gropius faz o projeto do <i>Totaltheater</i> (Teatro total) para Piscator. Protagoniza uma polêmica no <i>Volksbühne</i> após a montagem de <i>Gewitter über Gottland</i> (Tempestade sobre Gotland) que leva à sua renúncia como diretor. Funda o <i>Piscatorbühne</i> (Teatro de Piscator), onde trabalham, entre outros, Felix Gasbarra, Leo Lania, Walter Mehring, Bertolt Brecht, Erich Mühsam, Franz Jung, Alfred Wolfenstein e outros, como cenógrafos Traugott Müller e John Heartfield, como compositor Edmund Meisel, como cine-dramaturgo Kurt Oertel.</p> <p>Produções: <i>Gewitter über Gottland</i> (Tempestade sobre Gottland), de Ehm Welk; <i>Hoppla, wir leben!</i> (Urra! Estamos vivendo!), de Ernst Toller; <i>Rasputin</i>, de Alexei Tolstoi/ P. Shchegolev. 23 de janeiro estreia <i>As aventuras do bravo soldado Schweik</i> (ML 87).</p> | <p>Trótski é expulso do PCUS.</p> |
| <p>1928</p> | <p>Com problemas financeiros, Piscator aluga um segundo teatro para tentar sustentar as atividades do <i>Piscatorbühne</i>. Nova falência.</p> <p>Produções: <i>Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk</i> (<i>As aventuras do bravo soldado Schweik</i>), cuja primeira versão foi escrita por Max Brod e Hans Reimann, mas que passou pela edição do coletivo teatral de Piscator, que incluía, além do próprio Piscator, Felix Gasbarra, Leo Lania e Bertolt Brecht); <i>Konjunktur</i> (Conjuntura), de Leo Lania.</p> | <p>Estreia da <i>Dreigroschenoper</i> (Ópera dos três vinténs), de Brecht e Weill. É lançado o livro “<i>Kulturbankrott des Bürgertums. Wolfgang Goetz - Erwin Piscator - Heinrich George</i>” (A falência cultural da burguesia. Wolfgang Goetz – Erwin Piscator – Heinrich George), de Alfred Mühr. George Grosz e Wieland Herzfelde são condenados pelos desenhos feitos para a peça sobre Schweik e que foram publicados pela Malik-Verlag. O sexto congresso da Comintern adota a política do “Terceiro Período”. Início dos plano quinquenais. Trótski é expulso de Moscou e exilado em Alma-Ata, no Cazaquistão.</p> |

| | | |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1929 | <p>Fundação do segundo <i>Piscatorbühne</i>. Lança o livro “<i>Das Politische Theater</i>” (O teatro político).</p> <p>Produções: <i>Rivalen</i>, de Maxwell Anderson e Laurence Stallings, adaptada por Carl Zuckmayer; <i>Der Kaufmann von Berlin</i> (O mercador de Berlim), de Walter Mehring; <i>§218</i>, de Carl Credé.</p> | <p>Crash da bolsa de Nova Iorque e crise econômica mundial. É fundada a Associação Internacional de Teatro Revolucionário em Moscou (MORT), com Piscator como um de seus funcionários. É lançado o livro de Herbert Jhering “<i>Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?</i>” (Reinhardt, Jessner, Piscator ou a morte dos clássicos?).</p> |
| 1930 | <p>“O teatro político” é lançado na Espanha. Em Janeiro, Wilhelm Frick, do Partido Nazista, torna-se Ministro da Educação da Turíngia e proíbe a exibição da peça <i>§218</i>. Piscator afronta publicamente o ministro contra a censura. Em setembro, assina um contrato para realização de um filme em Moscou. Funda o terceiro <i>Piscatorbühne</i>.</p> <p>Produções: <i>§218</i>, de Carl Credé (turnê por 30 cidades alemãs); <i>Des Kaisers Kulis</i>, de Theodor Plivier.</p> | <p>Estabelecimento do regime presidencial de Buring na Alemanha. Nas eleições para o <i>Reichstag</i>, o Partido Nazista obtém 18% dos votos e se torna o segundo partido mais forte do regime, perdendo apenas para o SPD. Meyerhold se apresenta em Berlim em abril. Fundação do <i>ProletBuehne</i> nos EUA, de acordo com Maria Ley (p. 27). Ela também diz que ele foi transformado quatro anos depois no <i>Theatre of Action</i> por Elia Kazan.</p> |
| 1931 | <p>Piscator é preso por dívidas fiscais de 20 mil marcos. São feitos preparativos para a encenação de <i>The Case of Clyde Griffiths</i> em abril, que em seguida é adiada para setembro e finalmente suspensa. Em abril, Piscator vai para a URSS e inicia a filmagem com base no romance “<i>Aufstand der Fischer von St. Barbara</i>” (A revolta dos pescadores de Santa Bárbara), de Anna Seghers. Fala na Associação Internacional de Teatro Revolucionário “Sobre o Teatro Internacional dos Trabalhadores”.</p> <p>Produções: <i>Tai Yang erwacht</i> (Tai Yang Desperta), de Friederich Wolf; <i>Frau in Front</i>, de Anatol Glebow (direção coletiva).</p> | <p>Estreia do <i>Group Theatre</i> com <i>Red Rust</i></p> |

| | | |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1932 | Última visita de Piscator à Alemanha antes de Hitler chegar ao poder. Continua as filmagens de “A revolta dos pescadores”. O coletivo Piscator se desfaz. No segundo plenário ampliado da presidência da MORT, Piscator e Arthur Pieck são eleitos para o seu secretariado. O princípio do realismo socialista é proclamado pelo Comitê Central dos escritores soviéticos. Piscator se opõe à concepção de “herança socialista”. | |
| 1933 | Corresponde-se com Stanislávski. Continua as filmagens de “A revolta dos pescadores”. MORT organiza a primeira Olimpíada Internacional de Teatro Operário em Moscou, na qual Piscator fala aos participantes. | Hitler se torna chanceler alemão. O Volksbühne é dissolvido. Criação do Theatre Union criado. |
| 1934 | É lançada a edição soviética de “O teatro político”. Em maio, “A revolta dos pescadores” é exibida para dirigentes do Partido Comunista, incluindo Stálin; estreia para o público em outubro. Participa da produção de <i>Bauer Baetz</i> , de Wolf, feita por sua intérprete Asja Lacis no teatro letão de Moscou. Em agosto, conversa pessoalmente com Lazar M. Kagánovitch, primeiro secretário do CC do PC. Em setembro viaja à República dos alemães no Volga. Em novembro, Piscator se torna presidente da MORT. Em 1 de dezembro é revogada a cidadania alemã de Piscator. | Assassinato de Kirov em Moscou. |
| 1935 | Conduz uma conferência de teatro em Moscou (com Brecht, Meyerhold, Tairow, Eisenstein, Clurman). Na 7ª Assembleia Plenária do Comintern, se pronuncia a favor da união de dramaturgos, atores e diretores “na plataforma da luta contra o fascismo” da Frente Popular. Uma versão internacional de “A revolta dos pescadores” é distribuída. | Theatre Union apresenta “A mãe”, de Brecht. <i>The Case of Clyde Griffiths</i> (ainda sob o título “An american tragedy”) é encenada no Hedgerow Theatre, na Pensilvânia. Estreia de <i>Waiting for Lefty</i> . Começo do <i>Federal Theatre Project</i> nos EUA. |

| | | |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1936 | Como presidente da MORT, viaja à Europa. Participa do Congresso Mundial da Paz em Bruxelas. Em uma reunião fechada da Comissão Alemã da Associação de Escritores Soviéticos, Piscator é acusado de “sabotagem” por Johannes R. Becher e Julius Hay, entre outros. Bernard Reich envia um telegrama dizendo para ele não retornar a Moscou, e Wilhelm Pieck também o aconselha neste sentido, e Piscator decide permanecer em Paris. | Elmer Rice abandona FTP após censura. Case of clyde Griffiths encenada pelo Group Theatre na Broadway. Tem início os Processos de Moscou do regime stalinista, Zinoviev e Kamenev são julgados. É fechada a companhia cinematográfica estatal Meschrabpom, dos imigrantes alemães na URSS. Tem início a campanha contra o “formalismo” na URSS. Começa a guerra civil na Espanha. |
| 1937 | Funda com Max Jacoby uma empresa com o intuito de realizar versão cinematográfica de <i>Schweik</i> . Casa-se com Maria-Ley. Faz palestras em Bruxelas e Amsterdã. | Orson Welles e John Houseman abandonam FTP e fundam o <i>Mercury Theatre</i> após conflito em torno da montagem de <i>The Cradle Will Rock</i> . A MORT é extinta. Na URSS, Sergei Tretiákov é preso e Asja Lacis é deportada. É derrubado o governo da Frente Popular na França. |
| 1938 | Planeja com Sam Spiegel uma turnê com atores alemães nos EUA. Entra em contato com o produtor Gilbert Miller com o intuito de realizar a montagem de <i>Guerra e Paz</i> na Broadway. Após o Acordo de Munique em setembro, e motivado pelas conversas com Gilbert Miller, decide emigrar para os EUA. | Depoimento de Hallie Flanagan à HUAC. <i>Our Town</i> , de Thornton Wilder, é encenada. Noite dos Cristais na Alemanha e anexação da Áustria por Hitler. |
| 1939 | Erwin e Maria Ley Piscator chegam como ao porto de Nova Iorque no dia 1 de janeiro. Em maio, se reúne com Alvim Johnson, presidente da <i>New School for Social Research</i> . | Fim do FTP em 30 de junho por ordem do Congresso. Suicídio de Ernst Toller em Nova Iorque. É assinado o pacto germano-soviético de não-agressão. Invasão da Polônia por Hitler e início da Segunda Guerra Mundial. |
| 1940 | O <i>Dramatic Workshop</i> da <i>New School</i> é fundado sob sua direção, associado a seu teatro-escola, o <i>Studio Theatre</i> Produções: <i>Saint Joan</i> , de George Bernard Shaw; <i>King Lear</i> , de Shakespeare. | Méierhold é executado pela ditadura stalinista na URSS. |

| | | |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1941 | <p>Participa de discussões com a <i>Theatre Guild</i> sobre a produção de “A boa alma de Setsuan”, de Brecht. Também faz planos para a produção da “Irresistível ascensão de Arturo Ui”, do mesmo autor.</p> <p>Produções: <i>Any day now</i>, de Philip Yordan; <i>The days of our youth</i>, de Frank Gabrielson; <i>Verbrecher</i>, de Ferdinand Bruckner.</p> | <p>Brecht chega aos Estados Unidos e se instala em Los Angeles. Hitler invade a URSS.</p> |
| 1942 | <p>Dirige “Guerra e Paz” no <i>Studio Theatre</i>. Sob pressão dos sindicatos, Piscator profissionaliza o <i>Studio Theatre</i>.</p> <p>Produções: <i>Nathan the wise</i>, de Lessing; <i>War and Peace</i>, de Tolstói (adaptado por Newman e Piscator para os palcos); <i>Winter Soldiers</i>, de Dan James; <i>Wannseekonferenz</i>.</p> | <p>Ocorre o “<i>Artist’s front to win the war</i>” (front dos artistas para ganhar a guerra), no Carnegie Hall, com participação de Piscator.</p> |
| 1943 | <p>Planeja a produção de “Terror e miséria no Terceiro Reich”, de Brecht, sob o título <i>The private life of the Master Race</i>. A tentativa de Brecht e Piscator de dirigir conjuntamente “O bom soldado Schweik” na <i>Theater Guild</i> leva a desentendimentos e o projeto é abandonado.</p> <p>Produção: <i>Mourning becomes Electra</i>, de Eugene O’Neill, <i>Rally of Hope</i> (comício da esperança) no <i>Madison Square Garden</i>. <i>The Golden Doors</i>, de Walter Mehring.</p> | <p>Bernard Reich é preso na URSS. Morte de Max Reinhardt em Nova Iorque.</p> |
| 1944 | <p>O <i>Studio Theatre</i> é fechado a pretexto de regulamentos de proteção contra incêndio.</p> <p>Produções: <i>Last Stop</i>, de Irving Kaye Davis, no Ethel Barrymore Theatre.</p> | |

| | | |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1945 | <p>O <i>Dramatic Workshop</i> é transferido para o <i>President Theatre</i>, e funciona com 40-60 alunos em período integral e 250 em meio período. Após divergências com Brecht, abandona o projeto de encenar “The private life of the Master Race”, que é tomado por Berthold Viertel.</p> <p>Produções: <i>Solomon the King and Shalmai the Cobbler</i>, de Sammy Gronemann</p> | Fim da Segunda Guerra Mundial. Morre Leopold Jessner em Hollywood. |
| 1946 | <p>O <i>Dramatic Workshop</i> recebe financiamento da lei de apoio aos veteranos da guerra, <i>GI Bill</i>, e se torna uma das maiores escolas de teatro do país.</p> <p>Produções: <i>Bar Kokhba</i>, de Saul Chernichovsky.</p> | Fundação do <i>Living Theatre</i> sob a direção da ex-aluna de Piscator no <i>Dramatic Workshop</i> , Judith Malina. Fim dos julgamentos de Nuremberg. |
| 1947 | <p><i>Dramatic Workshop</i> assume o <i>Rooftop Theatre</i> por meio de um esquema de assinaturas com 1.630 membros.</p> <p>Produções: Supervisiona Paul Ransom na direção de <i>As moscas</i>, de Jean-Paul Sartre; <i>Noite de Reis</i>, de Shakespeare.</p> | A <i>House of Un-American Activities Committee</i> do Senado dos EUA chama para depor, após uma denúncia feita por sua irmã Rith Fischer, os irmãos Gerhart e Hanns Eisler, que são expulsos do país. Também intima e ouve o depoimento de Brecht, que deixa o país após depor. Joseph McCarthy é eleito para o Senado dos EUA. É fundado o <i>Actor's Studio</i> . |
| 1948 | Produções “Todos os homens do Rei”, de Robert Penn Warren; supervisiona a montagem de <i>Chaff</i> , de Ferdinand Bruckner. | Brecht retorna à Alemanha. |
| 1949 | <p>O <i>Dramatic Workshop</i> se separa da <i>New School</i>.</p> <p>Produções: <i>Outside the door</i>, de Wolfgang Borchert; <i>The burning bush</i>, de Geza Herczeg e Heinz Herald.</p> | |
| 1950 | Produções: <i>The Scapegoat</i> , de John F. Matthews, baseado n’O Processo, de Kafka. | Joseph McCarthy se torna presidente da comissão de atividades anti-americanas do Senado. Brecht publica o “Pequeno organon para teatro”. |

| | | |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1951 | <p>Piscator deixa os EUA para residir na República Federal Alemã (RFA). Maria-Ley permanece nos EUA. Pede a Alfred Neumann uma nova versão de <i>Guerra e Paz</i>.</p> <p>Produções: <i>Virgínia</i>, de Fritz Hochwalder, no Deutsches Schauspielhaus Hamburgo</p> | |
| 1952 | <p>Morre Alfred Neumann, com quem escreveu “Guerra e Paz”. No julgamento de Slánský em Praga, sob tortura e em um procedimento espetacular à moda dos Processos de Moscou, Otto Katz, que havia trabalhado com Piscator nos anos 1920 e 1930, “confessa” ter sido seduzido ao trotskismo por este e é condenado à morte e enforcado junto a outros dez réus.</p> <p>Produções: <i>Des Menschen Grundgesetz</i>; <i>Nathan der Weise</i>, de Lessing; <i>The Love of Four Colonels</i>, de Peter Ustinov; <i>Leonce und Lena</i> e <i>Dantons Tod</i>, de Büchner.</p> | Morre Alfred Neumann. |
| 1953 | <p>Consulta Max Horkheimer sobre a possibilidade de fundar uma Academia de Teatro em Hesse. Visita Felix Gasbarra na Itália.</p> <p>Produções: “Androcles and the Lion”, de George Bernard Shaw; “Das heilige Experiment”, de Hochwälder; “Macbeth”, de Shakespeare; “Im Räderwek”, de Harry Buckwitz.</p> | Morte de Stálin. Maria Ley-Piscator deixa o <i>Dramatic Workshop</i> . Levante dos trabalhadores em Berlim Oriental. |
| 1954 | <p>Recebe a Medalha Goethe no estado de Hesse. É convidado pelo <i>Boleslaw Barlog</i> para realizar produções em Berlim.</p> <p>Produções: “Hexenjagd”; “Caesar and Cleopatra”, de Bernard Shaw; “The Crucible”, de Arthur Miller.</p> | |

| | | |
|--------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1955</p> | <p>Participa dos debates sobre teatro em Baden-Baden sobre a “crise do teatro”. Visita em Frankfurt a produção de Brecht de “O círculo de giz caucasiano”. Fala em evento do SPD sobre teatro documental. Visita Berlim Oriental e vê produções do <i>Berliner Ensemble</i>.</p> <p>Encena “Guerra e Paz”, de Piscator, Neumann e Prüffer; “Requiem for a Nun”, de Faulkner; “Der Fall Pinedus”, de Polo Levi.</p> | |
| <p>1956</p> | <p>“Guerra e Paz” é apresentada no Théâtre des Nations, em Paris. Torna-se membro da Academia Alemã de Artes Cênicas e membro correspondente da Academia Alemã de Artes.</p> <p>Produções: filme televisivo “Im Räderwerk”, baseado em Sartre; “A morte de Danton”, de Büchner.</p> | <p>Morre Brecht. Krushev denuncia os crimes de Stálin diante do XX Congresso do Partido em Moscou. A Revolução política na Húngria é esmagada pelas tropas soviéticas.</p> |
| <p>1957</p> | <p>Recebe proposta para fazer “Ricardo III”, com Ernst Buch, em Berlim Oriental. Contrariando a vontade de Piscator, sua produção de “Requiem for a Nun” é apresentada em Paris. É lançado “O teatro político” na Argentina. Publicada a dramatização de Piscator e Schlien para o romance “Blood on the Moon”, de Warren T. Longtree.</p> <p>Encena “Die Räuber”, de Schiller; “As you desire me”, de Pirandello; “The root of all evil”, de Toltsói; “The Bear and the Proposal”, de Tchekov; “Dance of Death”, de Strindberg;</p> | |

| | | |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1958 | <p>Maxim Vallentim propõe a apresentação de “The case of Clyde Griffiths” no Teatro Gorky. Profere a palestra “Autor e diretor” no congresso do movimento Volksbühne em Mannheim. Em seu aniversário de 65 anos, Piscator recebe a Grã-Cruz do Mérito da República Federal da Alemanha.</p> <p>Produções: “Göttinger Kantate”, na convenção do SPD; “Mourning becomes Electra”, de O’Neill; “Wilhelm Tell”, de Schiller; “Gas”, de George Kaiser. Vallentim quer encenar “The Case Of Clyde Griffiths” em Berlim Oriental.</p> | |
| 1959 | <p>Grava entrevistas com Gerd Semmer. É eleito presidente da Academia Alemã de Artes Cênicas. Edição inglesa de “O Teatro Político”.</p> <p>Produções: “Don Carlos”, de Schiller.</p> | <p>George Grosz morre em Berlim ocidental algumas semanas após retornar do exílio nos EUA. Dissolução definitiva do <i>Dramatic Workshop</i> em Nova York por meio de sua venda a Saul Colin por US\$ 25.000 em 1959/60.</p> |
| 1960 | <p>Negocia com o <i>Freie Volksbühnei</i> a possibilidade de assumir sua direção, mas esta acaba passando a Günter Skopnik. Estreia de “A revolta dos pescadores” na RFA. “O teatro político” é lançado na Itália.</p> <p>Produções: “Nebeinander”, de Kaiser; “Biedermann und die Brandstifter”, de Max Frisch; “Mae Coragem, de Brecht; “Rosamunde Floris”, primeira ópera dirigida por Piscator.</p> | |
| 1961 | <p>Publicação de “The Case of Clyde Griffiths” na Alemanha.</p> <p>Produções: “Becket oder die Ehre Gottes”, de Jean Anouilh; “Der staubige Regebogen”, de Hane Henny Jahnn; “Death of a salesman”, de Arthur Miller.</p> | <p>Leo Lania morre. Construção do Muro de Berlim.</p> |

| | | |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1962 | <p>Sua adaptação de “Guerra e Paz” é encenada sob direção de Val Mays em Bristol. Piscator é nomeado diretor artístico do <i>Freie Volksbühne</i>. Conhece Rolf Hochhuth. É publicado “O Teatro Político” na França e na Eslováquia.</p> <p>Produções: “Flüchtlingsgespräche”, de Brecht com adaptação sua; “Der Balkon”, de Jean Genet; “Die Atriden-Tetralogie”, de Gerhart Hauptmann com adaptação sua; “Die Grotte”, de Jean Anouilh.</p> | <p>Exposição de George Grosz na Academia de Berlim Ocidental. Morre Hanns Eisler. Início da guerra do Vietnã.</p> |
| 1963 | <p>É transmitida na Granada TV da Inglaterra uma filmagem de sua montagem de “Guerra e Paz”. Uma produção da mesma peça é realizada em Berlim Oriental sob direção de Wolfgang Heinz e Hannes Fischer. Também é editada em inglês sua adaptação.</p> <p>Inauguração da nova sede do <i>Volkksbühne</i> com um discurso seu.</p> <p>Dirige uma conferência de dramaturgos em Berlim Ocidental. É publicada nova edição de “O Teatro Político” editada por Felix Gasbarra. São realizadas exposições sobre Piscator em Berlim e Hamburgo.</p> <p>Produções: “Der Stellvertreter”, de Rolf Hochhuth; “Robespierre”, de Romain Rolland com adaptação sua e de Felix Gasbarra; “Die Rauber”, de Giuseppe Verdi; “Der Kaufmann” (O mercador de Veneza), de Shakespeare com adaptação sua.</p> | <p>Início do julgamento de Auschwitz em Frankfurt.</p> |
| 1964 | <p>Profere discurso no III Congresso Internacional de Teatro do Instituto Internacional de Teatro (ITI), em Essen. Ocorre em Frankfurt a exposição “A função política da cena”, sobre Piscator.</p> <p>Produções: “Der Teufel und der liebe Gott”, de Jean-Paul Sartre; “Salom”, de Richard Strauss; “Mohrenwasche”, de Herbert Asmodi; “Zu der Sache J. Robert Oppenheimer”, de Heinar Kipphardt.</p> | <p>É publicado nos EUA “The theatrical activity of Erwin Piscator in the United States”, de Robert I. Stern. Golpe militar com o apoio dos EUA no Brasil.</p> |
| 1965 | <p>É eleito membro do departamento de</p> | |

| | | |
|-------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <p>Artes Cênicas da Academia de Artes de Berlim Ocidental, na qual profere um discurso sobre arquitetura teatral. Realiza planos para uma nova produção de sua adaptação das “Aventuras do bom soldado Schweik”</p> <p>Produções: “Fuhrmann Henschel”, de Gerhart Hauptmann; “Nekrassov”, de Jean Paul Sartre; “Die Ermittlung”, de Peter Weiss.</p> | |
| 1966 | <p>Poucos dias antes de sua morte, escreve um posfácio para a edição fac-símile de “O Teatro Político” pela Academia de Artes da Alemanha Oriental.. Morre em 30 de março na Baviera. Em dezembro, se realiza uma exposição sobre Piscator no <i>Freie Volksbühne</i>.</p> <p>Produções: “Aufstand der Offizier”, de autoria sua e Hans Helmut Kirst.</p> | |
| 1967 | | Maria Ley-Piscator publica “The Piscator Notebook”. |
| 1968 | | Ludwing Hoffmann edita dois tomos dos <i>Schriften</i> (Escritos) de Piscator. Levantes estudantis e operários ocorrem em maio na França. A Primavera de Praga ocorre na Tchecoslováquia. |