

## **O teatro dos trabalhadores nos EUA: da ligação com o movimento sindical ao *Federal Theatre Project***

Fernando Bustamante<sup>1</sup>

RESUMO: Este trabalho trata de alguns momentos de grande relevância para o teatro operário nos EUA nas primeiras décadas do século XX, tomando como ponto de partida a confluência entre intelectuais radicais e o ativismo sindical da IWW (*Industrial Workers of the World*) que resultou no marco da montagem teatral histórica de 1913 no *Madison Square Garden*. A década de 1920, com influências vindas do impressionante movimento artístico que ocorria na Alemanha e Rússia paralelamente aos processos revolucionários mais avançados da época, mostrou um florescimento sem precedentes do teatro organizado dos trabalhadores, colocando os EUA num patamar que nos anos 1930 chegaria a centenas de grupos ativos. Contudo, como pretendemos discutir, esse movimento estaria fortemente vinculado aos horizontes políticos das organizações operárias, principalmente a mais influente delas, o Partido Comunista dos EUA. A guinada deste rumo à política de Frente Popular adotada pela Comintern, e a consequente incorporação de grande parte dos artistas operários e de esquerda aos braços artísticos do *New Deal* de Roosevelt (o *Federal Theatre Project*, no caso do teatro) levou este movimento a um horizonte artístico e político que significaria sua decadência nos próximos anos.

PALAVRAS-CHAVE: teatro de trabalhadores; Frente Popular; New Deal; *agitprop*; Federal Theatre Project.

ABSTRACT: The present work approaches some moments of great relevance for the workers' theatre in the USA during the first decades of the twentieth century, starting from the confluency between the radical intellectuals and the unionism of the Industrial Workers of the World (IWW) which resulted in the milestone of the historical theatrical event in the Madison Square Garden in 1913. The 1920 decade, with influences coming from the impressive artistic movement in Russia and Germany, which ran in parallel with the most advances revolutionary processes in that time, brought and unprecedented flourishing of the organized workers' theatre, putting the USA in a level that in the

---

<sup>1</sup> Doutorando FFLCH/USP. Pesquisa em andamento. Estudos Linguísticos e Literários em Inglês sob orientação da Profa. Dra. Maria Silvia Betti. Bolsista CAPES. Pesquisador de teatro, editor e colunista na seção de cultura da revista eletrônica *Ideias de Esquerda*.

decade of 1930 would reach hundreds of active groups. However, as we intend to discuss, this movement would be strongly attached to the political horizons of the workers' organization, especially the most influent among those, the Communist Party of the USA. The adoption of the Popular Front policy propagated by the Comintern by this party, and the consequent integration of many workers and leftist artists in the artistic branches of Roosevelt's New Deal (the Federal Theatre Project, regarding theatre artists) led this movement to an artistic and political horizon which would mean its decadence in the following years.

**KEYWORDS:** workers' theatre; Popular Front; New Deal; *agitprop*; Federal Theatre Project.

Dentre os inúmeros laços do teatro com o movimento operário nos EUA, podemos citar como um marco fundador – por sua importância histórica, tanto do ponto de vista político como artístico – a montagem do *Paterson Strike Pageant*<sup>2</sup>, 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 Dodge<sup>3</sup>. O público foi estimado em quinze mil pessoas, e a encenação

---

<sup>2</sup> *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*.

<sup>3</sup> 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 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*

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”.<sup>4</sup>

Não há dúvidas de que essa grandiosa montagem se insere na tradição do teatro de trabalhadores que surgira na Europa, 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, Meierhold, Brecht, Maiakóvski, Eisenstein, entre outros, não eram produto de uma mera “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 a 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 eclesásticas, 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.<sup>5</sup>

Frente a esse caráter marcadamente capitalista e empresarial do teatro estadunidense desde seu berço, o movimento dos *Little Theaters* foi a primeira tentativa

---

*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.

<sup>4</sup> *The Paterson Strike Pageant Program*. in: <http://historymatters.gmu.edu/d/5649>. Consultado em 15/6/2017 (tradução nossa).

<sup>5</sup> RICE, Elmer. *Teatro Vivo*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962. p. 107.

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 Blake, referindo-se aos *Little Theatres*:

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 Theatre 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.<sup>6</sup>

A essa crise de identidade por fruto das pressões financeiras indicadas por Blake, se somou a crise de 1929 – que, se atingiu duramente até a Broadway, diminuindo pela metade suas produções<sup>7</sup>, sem dúvida foi muito mais dura com esses teatros que lutavam pela sobrevivência econômica.

Paralelamente, e até antes do surgimento dos *Little Theatres*, se gestava o teatro operário nos EUA, cuja história está ligada intimamente com a dos trabalhadores imigrantes (na própria greve de Paterson uma quantidade imensa – provavelmente a

---

<sup>6</sup> BLAKE, Ben. *The Awakening of The American Theatre*. New York City: Tomorrow Publishers, 1935. p. 5-6 (tradução nossa).

<sup>7</sup> Idem, p. 8.

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<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> Utilizavam a técnica do coro recitativo (*Sprechchore*, do alemão) 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 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.<sup>10</sup>

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 soviética<sup>11</sup>; 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

---

<sup>8</sup> GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. p. 52.

<sup>9</sup> BLAKE, Ben. op. cit., p. 17.

<sup>10</sup> Idem, p. 16.

<sup>11</sup> 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*.

com temas operários, e não apenas representadas pelos operários. Jasper Deeter, que dirigiria a primeira peça de Piscator nos EUA, fez parte desse grupo.<sup>12</sup>

Outro grupo que participou da fundação do *Workers Drama League*, mas logo abandonou o projeto fundou em 1927 o *New Playwrights Theatre*, que encenou 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 Lawson<sup>13</sup>, 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.<sup>14</sup>

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 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 “Um dos episódios legais mais infames da América”<sup>15</sup>. 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 apredejadas contra “o sangrento linchamento de nossos companheiros

---

<sup>12</sup> Idem, p. 10.

<sup>13</sup> Lawson, como veremos posteriormente, será um dos que defenderá o retrocesso estético proposto 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.

<sup>14</sup> Idem, p. 10-12.

<sup>15</sup> KLARMAN, Michael J. *Scottsboro*. In: *Marquette Law Review*. Volume 93, Issue 2 Symposium: Criminal Appeals: Past, Present and Future. 2009. P. 379. (tradução nossa)

trabalhadores negros”, como em Dresden, na Alemanha.<sup>16</sup> Hawkings, o juiz do caso, chegou a confessar para o advogado de defesa Roddy que ele “[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”.<sup>17</sup> 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 artigo de Klarman deixa 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, em 1933, como parte do repertório que lhe rendeu a primeira colocação no evento.<sup>18</sup> Além da peça do Prolet Buehne, Lanston 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), surgido em 1929 organizado por alguns dos antigos membros do *Workers Drama League* 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* que editou a *Workers Theatre Magazine*, 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 Azuis.<sup>19</sup> Assim, a criação do principal grupo de agitprop em solo americano remonta, por esse caminho, à influência do trabalho de Piscator ainda na Alemanha.

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.

---

<sup>16</sup> Idem, p. 388-389.

<sup>17</sup> Idem, p. 389.

<sup>18</sup> Cf. GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Edusp, 1990. p.52; DAWSON, Garry Fisher. *Documentary Theatre in The United States: An Historical Survey and Analysis*. Greenwood Publishing Group, 1999. p. 76.

<sup>19</sup> CHERNE, Margaret Beth. *Techniques for changing the world: The League of Workers Theatre/New Theatre League*. 2014. GARCIA, op. cit. p; 53

Também estabeleceu uma troca de correspondência com grupos e indivíduos em regiões mais afastadas, e logo se tornou um grupo de referência nacionalmente.<sup>20</sup> 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:

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 visão que logo prevaleceu, ainda que grupos individualmente, e indivíduos dentro de cada grupo continuassem a favorecer uma ou outra forma em particular..<sup>21</sup>

Em 1932, se organiza 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.<sup>22</sup> 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* (RRR) de Piscator, produzida no ano de 1924. Em 1934, o grupo premiado é o WLT, por sua *Newsboy*, baseada no poema de V. J. Jerome.<sup>23</sup> Em 1935 ocorre a última Espartaquíada, mostrando que já tinha início no país

---

<sup>20</sup> BLAKE, Ben. op. cit., p. 20-21.

<sup>21</sup> BLAKE, Ben. op. cit., p. 21-22. (tradução nossa)

<sup>22</sup> BLAKE, Ben. op. cit., p. 25.

<sup>23</sup> O autor 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



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 nazi-fascismo)”.<sup>24</sup> 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”.

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 organização dos trabalhadores tanto no plano sindical e político, quanto também 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, só encontra um paralelo na Alemanha dos anos 1920, onde se desenvolveu o trabalho de Piscator.<sup>25</sup>

### **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. Para destrincharmos essa relação, é necessário compreender o caráter do FTP, remontando sua origem e intenções. O FTP era uma divisão do Workers 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.

---

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, 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 (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, 2013.

<sup>24</sup> GARCIA, op. cit., p. 53.

<sup>25</sup> COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankin, 2001. P. 36; GARCIA, Silvana. Op. cit., p. 50.

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 trabalhadores que estavam desocupados 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.<sup>26</sup>

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.<sup>27</sup>

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:

(...) 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”.<sup>28</sup>

Flanagan, diretora do FTP, fora profundamente influenciada pelo teatro revolucionário europeu e russo. Ela estava à frente do teatro de 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<sup>29</sup>. Em 1927, realizou uma viagem financiada por uma bolsa Guggenheim

---

<sup>26</sup> WORKS, 2019.

<sup>27</sup> Adams, Don; Goldbard, Arlene (1995).

<sup>28</sup> ADAMS, Don; GOLDBARD, Arlene. Op. cit. Tradução minha.

<sup>29</sup> MCDERMOTT, *The Living Newspaper*. Apud. FISHER, op. cit. p. 77.

durante a qual passou por locais onde o mais inovador do teatro operário fervilhava, como a URSS, Alemanha e Inglaterra<sup>30</sup>. Na Rússia, teve contato direto com Meierhold 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 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.<sup>31</sup>

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 Meierhold 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

---

<sup>30</sup> 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 Tradução dos trechos citados é minha.

<sup>31</sup> FLANAGAN, Hallie apud. LIMA, Eduardo Luís Campos, op. cit. p. 31.

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.<sup>32</sup>

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”<sup>33</sup>. Esse artigo será muito utilizado para acusar Flanagan quando é chamada para depor diante do 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):

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-

---

<sup>32</sup> COSTA, Iná Camargo. *op. cit.*, p. 101-102.

<sup>33</sup> Cf. CHERNE, Margaret Beth. *op. cit.* p. 7-8.

se de atores que queiram se exhibir 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.

O teatro de trabalhadores não é vacilante nem dividido 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.<sup>34</sup>

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 independentes. 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 nada menos do que 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. Isso significa, evidentemente, que nenhum “teatro como arma” contra esse sistema econômico poderá ser admitida aí. O caráter do Estado soviético era, no período pré-stalinista, o de um Estado dirigido diretamente pelos trabalhadores por meio de seus conselhos operários (soviets). O interesse na organização cultural e

---

<sup>34</sup> Depoimento de Hallie Flanagan à HUAC. pp. 28, 34.

artística era ditado pela própria classe proletária, que por meio dos distintos organismos culturais que iam se criando, fomentava o movimento 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 burocratizasse 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 os jornais vivos russos (живая газета), foram fruto direto da necessidade de informar e propagandear a revolução no interior do país.

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**

A contradição do teatro operário americano não estava apenas no poderoso movimento de assimilação realizado pelo Estado. Como apontou Garcia 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 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.

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” (nichtsparlamentarismus), 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 dos postos avançados do governo 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 socialdemocracia como “social fascismo” e se negam resolutamente a ter qualquer política para colocar de pé a única ferramenta capaz 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 esmagar a ameaça nazista que crescia ininterruptamente. Assim, assegura-se a vitória de Hitler em 1933 sem se impor diante dele nenhum obstáculo 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 dessa 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. A análise mais completa, do ponto de vista do materialismo dialético, para as 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 Trotski. 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 kolkhoz [fazendas coletivas estatais], na universidade e no governo: um líder está a frente de sua tropa fiel, os demais seguem o líder. Stalin 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.<sup>35</sup>

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 sintetiza assim esse processo no que se refere ao teatro:

---

<sup>35</sup> TROTSKY, Leon. *El Estado obrero, Termidor y Bonapartismo*. In: *La Revolucion Traicionada y otros escritos*. Buenos Aires: Ediciones IPS, 2014. p. 322. Tradução minha.



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 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).<sup>36</sup>

Politicamente, a inconsistência teórica, estratégica e programática da burocracia stalinista e a sua necessidade de se manter no poder levam a zig-zags bruscos à direita e à esquerda em sua orientação tanto para o Partido Comunista da URSS como para a Comintern 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 Comintern em 1935: a política das Frentes Populares.

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

Por meio da Comintern, a predominância de Stalin e suas concepções políticas dominava toda a política dos Partidos Comunistas mundo afora. Em 1935, no sétimo Congresso da Internacional Comunista, se consolida uma nova guinada política ditada pelo Kremlin, dessa vez à direita, se instaurando oficialmente a política das Frentes Populares como o dogma 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. 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 (burguês).

Nos EUA, isso terá consequências imediatas, que se desdobram tanto no campo político como no artístico e cultural. Politicamente, o Partido Comunista declara seu apoio ao governo de Roosevelt, servindo como instrumento para sua política de cooptação do movimento operário, chegando mesmo a apoiar a aprovação do Smith

---

<sup>36</sup> GARCIA, Silvana. *Op. Cit.*, p. 19.

Act, lei que definia como crimes ensinar, defender o incitar a derrubada do governo americano, e que no período macarthista será usada contra o próprio partido.<sup>37</sup> No controle já artisticamente, o retrocesso influenciado pela Alemanha e URSS era inevitável.

Internacionalmente, o I Congresso de Escritores Soviéticos de 1934, sob a liderança de Andrei Jdanov, havia estabelecido com as mãos de ferro da burocracia o “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 será estabelecer o enfoque frente-populista da produção artística (a política oficial de Frente Popular seria estabelecida pela Comintern dois meses depois), avançando para uma diluição do conteúdo classista e revolucionário presente nas obras em noções de anti-fascismo 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 diluição 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:

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”<sup>38</sup>

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:

(...) 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 (...)

---

<sup>37</sup> COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankin, 2001. P. 92.

<sup>38</sup> 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), p.52. (tradução nossa)

Não é possível alguém expandir a doutrina do pensamento revolucionário entre a camada baixa da classe média sem utilizar valores da classe média.<sup>39</sup>

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

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.<sup>40</sup>

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”. Retornaremos a esse ponto adiante, mas primeiro vejamos um pouco da história da Liga.

Originalmente, a *League of Workers Theatres* havia se constituído sobre os princípios debatidos no encontro da International Workers Dramatic Union (IWDU), que se reuniu em junho de 1931 em Moscou. Bernard Reies, fundador da Liga, foi o representante americano presente no evento, que congregou membros de sete países e discutiu os objetivos do teatro de trabalhadores mundialmente, bem como a constituição da IWDU.<sup>41</sup> Essa discussão está sintetizada 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*

---

<sup>39</sup> Apud. Idem, p. 56 (tradução nossa).

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> 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. Op. cit., p. 24-25. Tradução minha.

*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”.<sup>42</sup>

A edição da *Workers Theatre Magazine* de maio de 1932 (a primeira a ser impressa e não mimeografada) trouxe consigo a Constituição da Liga. Nela se definia sua forma organizacional e se estabelecia como seu objetivo “fazer do movimento do teatro operário uma arma cultural eficiente na luta de classes para as massas trabalhadoras”<sup>43</sup>. 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.<sup>44</sup>

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 centro 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.<sup>45</sup>

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

---

<sup>42</sup> CHERNE, Margaret Beth. *Op. cit.* p. 22-23.

<sup>43</sup> Tradução minha.

<sup>44</sup> CHERNE, *op. cit.* pp. 25-28.

<sup>45</sup> CHERNE, *op. cit.* p. 12

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.<sup>46</sup>

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 tomasse 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 “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.”<sup>47</sup>

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 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

---

<sup>46</sup> Idem, p. 32.

<sup>47</sup> CHERNE, op. cit., p. 34. (tradução nossa)

aos setores burgueses “progressistas” se viu rapidamente traduzida na política cultural. Assim, em 1935, 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*, e as apresentações de arrecadação, antes denominadas *Red Riot Nights* (noites da revolta vermelha) passaram a ser *New Theatre Nights*.

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”.<sup>48</sup> A partir desse depoimento, como aponta Eduardo Campos Lima, que “tratava-se, claramente, de tirar o foco exclusivamente do operariado”<sup>49</sup>, 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 do “método” de Stanislavski, desenvolvida por Lee Strasberg<sup>50</sup> passou a dar a tônica desse enfoque do *Group Theatre*<sup>51</sup>, 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

---

<sup>48</sup> LIMA, op. cit., p. 30.

<sup>49</sup> Idem, ibidem.

<sup>50</sup> Lee Strasberg (1901-1982) foi fundador, junto com Harold Clurman e Stela Adler, do Group Theatre, 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 alegava e ficou famoso por utilizar o “método” de Stanislavski e ser seu grande difusor nos EUA, mas, como discutiremos mais a frente com base em estudiosos do tema, trata-se de uma interpretação própria de Strasberg, bastante distante do que seria o “sistema” desenvolvido pelo famoso diretor russo Konstantin Stanislavski 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.

esquerda e sua assimilação ao *show business* americano, 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 Kline<sup>52</sup>, 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 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.<sup>53</sup>

### **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 da 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 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.

---

<sup>52</sup> 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 americanos 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.

<sup>53</sup> CHERNE, op. cit., p. 37.

Ao falar dos objetivos do FTP, Flanagan disse “Nossa função é ampliar os limites do público frequentador de teatros, criar um vigoroso novo público para tornar o teatro algo valioso para mais pessoas”<sup>54</sup>. Experiências impressionantes foram realizadas, como a estreia de *It can't happen here* (*Isso não pode acontecer aqui*, em tradução livre), 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.<sup>55</sup>

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 limites impostos ao teatro radical de esquerda ligados 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 mordada 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 (jivaia gazeta) 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).<sup>56</sup> A forma de trabalho era totalmente avessa às dos teatros tradicionais, assemelhando-se à redação

---

<sup>54</sup> FLANAGAN, H. *Arena*. P. 40 *apud Theatre for working-class audience in the Unites States*. P. 171 (tradução nossa)

<sup>55</sup> COSTA, Iná Camargo. *op. cit.*, p. 104.

<sup>56</sup> LIMA, Eduardo Campos. *Op. cit.*, p. 30



de um jornal: entrevistas e fatos eram reunidos por repórteres; redatores os organizavam em textos, que, enfim, eram finalizados por editores-chefe<sup>57</sup>.

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, no entanto, 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 relevada, 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 II 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.<sup>58</sup>

Ou seja, em relação a todos os temas de política internacional em que os comunistas (ou qualquer um mais à esquerda que o 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 Kremlin.

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 Craddle 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,

---

<sup>57</sup> FLANAGAN, *Arena*. P. 65.

<sup>58</sup> COSTA, Iná Camargo. *op. cit.*, p. 104-105.

a forma mais “sutil” de tentar proibir a peça foi que o governo suspendeu 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 que seria apenas um adiamento. Contudo, contra a censura, o grupo também se retirou do FTP e fundou o *Mercury Theatre*.<sup>59</sup>

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, obviamente, 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 radicais<sup>60</sup>, 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”.<sup>61</sup>

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 resolvê-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 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, torna-se o *Theatre of Action* no interior do programa federal. Os nomes já citados que Flanagan trouxe ao

---

<sup>59</sup> Idem, p. 105-106.

<sup>60</sup> Para uma análise de *Injunction Granted* ver: LIMA, Eduardo L. Campos, *op. cit.*

<sup>61</sup> Apud. LIMA, Eduardo L. Campos. *op. cit.*

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 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.<sup>62</sup>

Assim, o FTP era mais uma forma, dentre tantas, de que o governo americano mantivesse a seu serviço os comunistas, também no front cultural. Contando, sempre, com a boa vontade das direções do Partido Comunista que lhe apoiavam. 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 Committee to Investigate Un-American Activities (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

---

<sup>62</sup> LIMA, Eduardo L. Campos. *op. cit.*, p. 31. Para uma análise minuciosa de produções do *Living Newspaper*.

simpatia em relação ao comunismo e os “propósitos subversivos” do FTP. Não por acaso, os dois 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”<sup>63</sup>. 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”<sup>64</sup>. Flanagan também foi acusada de “vulgaridade” e “profanação” pelo teor das peças, incorrendo em “crimes” como “O uso frequente do nome do Senhor de uma forma profana”.<sup>65</sup>

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

É evidente que o período em que grande parte dos que haviam sido responsáveis pelo florescimento do teatro operário nos EUA ficaram 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.

---

<sup>63</sup> Depoimento de Flanagan à HUAC. p. 47-48.

<sup>64</sup> Idem, p. 64. 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, Stefan. *Tough without a gun : the life and extraordinary afterlife of Humphrey Bogart*. New York: A.A. Knopf, 2011. p. 90.) Em 1947 se tornou o presidente do HUAC e passou a perseguir os “subversivos” de 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.

<sup>65</sup> Depoimento de Flanagan à HUAC, p. 83.

Bibliografia:

- ADAMS, Don; GOLDBARD, Arlene (1995). ["New Deal Cultural Programs: Experiments in Cultural Democracy"](#).
- BLAKE, Ben. *The Awakening of The American Theatre*. New York City: Tomorrow Publishers, 1935.
- CHERNE, Margaret Beth. *Techniques for changing the world: The League of Workers Theatre/New Theatre League*. 2014. Disponível em: [https://minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/69044/Cherne\\_Margaret\\_Beth\\_Manuscript.pdf?sequence=1](https://minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/69044/Cherne_Margaret_Beth_Manuscript.pdf?sequence=1).
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankin, 2001
- DAWSON, Garry Fisher. *Documentary Theatre in The United States: An Historical Survey and Analysis*. Greenwood Publishing Group, 1999.
- FLANAGAN, Hallie. *Arena*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1940.
- \_\_\_\_\_. *Depoimento à House Un-American Activities Committee*.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- 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).
- KANFER, Stefan. *Tough without a gun: the life and extraordinary afterlife of Humphrey Bogart*. New York: A.A. Knopf, 2011.
- 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, 2012.
- KLARMAN, Michael J. *Scottsboro*. In: *Marquette Law Review*. Volume 93, Issue 2 Symposium: Criminal Appeals: Past, Present and Future. 2009.

- MCDERMOTT, Douglas. *The Living Newspaper as a Dramatic Form*. Xerox University Microfilms, 1975.
- NOVIKOV, G. *Newsboy*. In: TAYLOR, K. M. (org.) *People's Theatre in America*. New York: Book Specialists, 1972.
- PATERSON strike pageant program, The. In: History Matters. Disponível em: <http://historymatters.gmu.edu/d/5649/>. Acesso em: 21/03/2019.
- RICE, Elmer. *Teatro Vivo*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.
- TROTSKY, Leon. *El Estado obrero, Termidor y Bonapartismo*. In: *La Revolucion Traicionada y otros escritos*. Buenos Aires: Ediciones IPS, 2014
- WORKS Progress Administration. In: Wikipedia. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Works\\_Progress\\_Administration](https://en.wikipedia.org/wiki/Works_Progress_Administration). Acesso: 15/02/2019.