

## O enfeitado de 1913

INÁ CAMARGO COSTA\*

*O teatro era o jornal falado e dramatizado do povo.*  
Dario Fo, *Mistero Buffo*

### Supressão da história

Um crítico teatral americano, mesmo cultivando fortes simpatias pelo teatro político, como é o caso de Eric Bentley<sup>1</sup>, para tomar um dos nomes bem conhecidos no Brasil, dificilmente compreenderia um estudo sobre o teatro moderno em seu país que começasse por um acontecimento político-teatral de 1913. Mais precisamente, um espetáculo criado para divulgar e dar apoio financeiro a uma greve. No entanto, todos aceitam

sem vacilar a tese de que a *arte moderna* chegou aos Estados Unidos nesse mesmo ano com o *Armory Show*, uma exposição de obras cubistas, futuristas e outros “ismos” em voga na Europa e trazidos a Nova York por um grupo de artistas e intelectuais afinados com a vanguarda nas artes. Mais que isso: até mesmo livros dedicados à história do teatro moderno registram como divisor de águas a exposição realizada no *Arsenal do 69<sup>o</sup> Regimento* de Nova York<sup>2</sup> e não se refe-

\* Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP.

<sup>1</sup> Eric Bentley foi um dos mais respeitados críticos dos anos 50 e 60. Amigo pessoal de Brecht, até a intervenção de John Willet foi tido como o grande brechtiano nos Estados Unidos e, pelo menos até os anos 60, exerceu grande influência no Brasil. Veja-se o que ele escrevia em obra que, pelo título, deveria funcionar como norte para a nossa pesquisa: “Fazendo um balanço do teatro norte-americano desde 1900, somos forçados a desejar peças melhores do que todas as que tenham surgido no decorrer desse período. Afinal de contas, até 1918 a literatura dramática norte-americana caracterizava-se pela sua quase *debilidade mental*”. (Eric Bentley. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969. p. 27, grifos nossos)

<sup>2</sup> Cf. Gerald Bordman. *American theatre*. Nova York, Oxford University Press, 1995. p. 3. “O Armory Show de 1913 chamou a atenção da América para as idéias revolucionárias na pintura.” Quanto ao local da exposição, talvez seja uma reveladora ironia sobre os vínculos semânticos da arte de vanguarda.

rem ao espetáculo teatral dos trabalhadores, quando exatamente as *mesmas* pessoas que promoveram o *Armory Show* realizaram (por assim dizer) no Madison Square Garden o espetáculo teatral chamado *Paterson Pageant*: John Reed, Mabel Dodge, Hutchins Hapgood, Walter Lipmann, Ernest Poole e Robert Edmond Jones, para citar os principais. Pela diferença de tratamento dos feitos, poderíamos inferir que, para os historiadores da cultura americana, não são as *pessoas* que contam, o que seria uma promessa de critérios por assim dizer objetivos.

Assumindo então um relativo subjetivismo, registremos que John Reed dirigiu o espetáculo, Robert Edmond Jones cuidou dos cenários (e imediatamente após o *pageant* foi para a Europa fazer um estágio com Max Reinhardt<sup>3</sup>) e Mabel Dodge – milionária excêntrica muito mais radical que a nossa Olívia Penteadó, por exemplo – foi uma espécie de avalista do aluguel do Garden. Mas estes são antes coadjuvantes, pois o espetáculo teve a greve como matéria-prima, e como intérpretes os próprios grevistas e seus dirigentes da IWW, envolvendo

mais de mil pessoas. O público de militantes e simpatizantes socialistas e anarco-sindicalistas de Nova York foi calculado em cerca de quinze mil pessoas – na opinião de um comentarista mais exaltado, teria sido a única vez em que o velho Garden recebeu tanta gente.

Como sabemos, não há razão para supor que uma história do teatro escrita de acordo com os valores estéticos da classe dominante abra espaço para um episódio de militância revolucionária. Mas quando o historiador é claramente de esquerda<sup>4</sup> e se comporta como o suposto adversário ideológico, ficamos autorizados a supor que alguma coisa de muito mais grave que o *Red Scare*<sup>5</sup> deve ter acontecido na vida americana. Ainda supondo que os efeitos devastadores desta *contra-revolução armada* possam explicar a falta de informações entre comunistas dos anos vinte, eles não bastam para que se compreenda por que o relativamente recente ensaio dedicado aos Estados Unidos numa coletânea de estudos sobre o teatro operário em todo o mundo dedique ao nosso episódio tão somente as seguintes linhas:

um grande cortejo celebra as lutas dos

<sup>3</sup> Sintomaticamente, esta informação a respeito de R. E. Jones, a saber, o estágio na Europa com Reinhardt, aparece em *todas* as obras que tratam do teatro moderno. Parece que neste caso as *pessoas contam*.

<sup>4</sup> Para ficar só no exemplo mais radical, Ben Blake, em seu *The Awakening of the American Theatre*. Nova York, Tomorrow Publishers, 1935, escrito no auge do teatro político, não faz qualquer referência a estes seus antepassados.

<sup>5</sup> Trata-se, como a expressão indica (ameaça vermelha), de um surto de paranóia política que se traduziu em perseguição a todas as organizações de trabalhadores nos Estados Unidos, iniciada durante a primeira guerra e tornada oficial com o *Spionage Act* em 1917. Invasões de sedes de partidos, sindicatos, prisões, deportações em massa, assassinatos, linchamentos, seqüestros e atentados de todo o tipo contra militantes de esquerda tornaram-se rotina, tendo como alvo privilegiado a IWW, de que estamos tratando. O último capítulo desta guerra sem trégua foi a execução de Sacco e Vanzetti em 1927.

operários no Madison Square Garden em Nova York. No ano seguinte [1914], a IWW conta com grande número de adeptos.<sup>6</sup>

Um estudo mais recente das relações entre cultura e política propõe a seguinte explicação para o fenômeno: nos anos trinta a esquerda teve um impacto central na cultura americana. Embora esta esquerda exista desde o século XIX, teve pouca influência (cultural) até o início do século XX. Nos anos 10 houve alguma aproximação entre intelectuais, artistas e esquerda, sobretudo envolvendo a boemia de Greenwich Village e os movimentos culturais do partido socialista e dos *wobblies*. Dessa aproximação resulta, por exemplo, o “*lendário pageant* de junho de 1913, que além dos grevistas da indústria da seda de Paterson, reuniu escritores e artistas de Greenwich Village no Madison Square Garden, inaugurando uma nova relação entre a esquerda e os produtores de cultura”<sup>7</sup>. O fato de Michael Denning afirmar a inexistência de *continuidade* entre esta experiência e as dos anos trinta, mesmo que amplamente justificado pelo critério do *impacto no mundo da cultura*, indica a necessidade de examinar muitos problemas, inclusive este critério. Apenas para adiantar uma objeção que aqui não cabe desenvolver: Elizabeth Gurley Flynn, dirigente *wobbly* que foi uma das “estrelas” do *pageant*, nos anos trinta fazia parte do Comitê Central do Partido Comunista Americano. Ela publicou o seu

livro de memórias, no qual relata com inúmeros detalhes toda a história da greve em Paterson, nos anos cinquenta, quando se encontrava na prisão por causa da perseguição macartista, assunto e período que interessam diretamente à pesquisa de Denning, e não é sequer mencionada em seu livro. A pergunta é: se uma sobrevivente daquele “lendário” acontecimento continuou na luta, por que não pode haver continuidade, pelo menos no espírito (para não antecipar nada a respeito da forma), entre o *pageant* e a luta cultural dos anos trinta? Ou, formulando de outra maneira: sem subestimar os efeitos do *red scare* (não é demais insistir), por que tipo de ruptura na história cultural da classe trabalhadora americana a própria esquerda pode ter sido responsável?

#### **Digressão sobre a forma do *pageant***

Dario Fo inicia seu *Mistero buffo*<sup>8</sup> explicando que mistério foi uma palavra criada para designar um espetáculo sacro, do qual a missa católica ainda hoje é um bom exemplo (sobretudo o momento da consagração) e são também os terços e procissões da Semana Santa. Ele exemplifica com os dizeres do celebrante: “No primeiro mistério *contemplamos...*”. Mistério bufo, por consequência, vem a ser um espetáculo grotesco, inventado pelo povo e, acrescentaríamos, em chave de paródia das histórias do novo testamento. Era uma das formas mais animadas de diversão popular porque “para o povo, o teatro, especialmen-

<sup>6</sup> Geneviève Fabre. “Love’s labour lost: luttes ouvrières et aventures théatrales (USA, 1911-1939)”. In: *L’ouvrier au théâtre*. Cahiers, Théâtre Louvain, 1987.

<sup>7</sup> Michael Denning. *The cultural front: the laboring of american culture in the twentieth century*. Londres, Verso, 1996. p. 4. (Grifos nossos.)

<sup>8</sup> Cf. Dario Fo. *Le commedie di Dario Fo*. Torino, Einaudi, 1977.

te o grotesco, sempre foi o meio primordial de comunicação, de expressão, de provocação e agitação das idéias. O teatro era o *jornal falado* e dramatizado do povo”.

Embora nas considerações de Dario Fo já estejam os principais elementos que nos interessam aqui, vale a pena estender a digressão para o *pageant*, que foi o nome dado pelos ingleses às suas representações dos mistérios nas festas de Corpus Christi<sup>9</sup>. Depois que o teatro foi expulso do interior das igrejas (justamente por causa dos ingredientes grotescos<sup>10</sup>) e ganhou as ruas, as encenações foram se ampliando – no conteúdo, na forma, no espaço e no tempo – a tal ponto que não seria demais dar o nome *Deus e sua época* ao conjunto das *mystery plays* encenadas na cidade de York, uma vez que a primeira trata do Gênesis e a última, do Juízo Final. Conforme a explicação dos pesquisadores<sup>11</sup>, originalmente o ciclo como um todo (aproximadamente 50 peças, variando entre dez e quarenta minutos cada representação) se chamava *play* e cada uma das peças se chamava *pageant*, palavra proveniente do latim que significa *página*. Sua representação tinha caráter processional, havendo as *estações* quando se montavam

palanques (palcos) com cenário próprio para um ou mais episódios. Cada episódio, chamado *pageant*, era da responsabilidade de uma guilda profissional ou religiosa e os “artistas”, acompanhados do público, que os seguia a pé, se dirigiam de uma estação a outra em carros (palcos móveis, decorados para a finalidade) também chamados *pageants*. Com o tempo, a palavra passou a substituir *play* para designar o ciclo como um todo<sup>12</sup>.

Abandonada na era moderna, tal prática foi ressuscitada na Inglaterra do início do século XX, começando pela cidade de Sherborne em 1905, já numa clara tentativa, por parte dos religiosos, de reconquistar o terreno perdido para os espetáculos do mesmo tipo (em formatos similares) mas de natureza civil e em alguns casos abertamente política que também levavam o nome de *pageants*. Com estes novos conteúdos (históricos, sociais e políticos), tal prática existe nos Estados Unidos desde pelo menos a Independência.

O fato de teóricos e historiadores do teatro não acatarem esta forma épica como relevante para se pensar o próprio fenômeno teatral, limitando o conceito ao que se convencionou chamar “teatro sério” ou, acompanhando os italianos,

<sup>9</sup> Conforme recomendava o Concílio de Trento (1545-1563), que as oficializou, tratava-se de fazer demonstrações públicas e ruidosas da fé.

<sup>10</sup> Cf. M. Berthold *Historia social del teatro*. Madri, Guadarrama, 1974. v. 1.

<sup>11</sup> Cf. Richard Beadle, *et alii*. *The Cambridge Companion to Medieval Theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996, *idem*. *York mystery plays*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995; e MUIR, Linette. *The biblical drama of medieval Europe*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995

<sup>12</sup> Cf. Meg Twycross. “The theatricality of medieval English plays”. In: *The Cambridge companion to medieval theatre*, *op. cit.*

<sup>13</sup> Cf. Renzo Vescovi. “Reflexão sobre o teatro e seu espaço”. In: Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti. *Teatro de rua*. São Paulo, Hucitec, 1999.

teatro declamado<sup>13</sup>, faz parte do nosso problema. O curioso é que esses mesmos historiadores reconhecem nas festas dionisíacas gregas a matriz do teatro ocidental, mas não acolhem festas contemporâneas de tipo dionisíaco (desfiles de carnaval, *pageants*, entre outras) como manifestações teatrais tão importantes quanto qualquer espetáculo “sério”.

### **Industrial Workers of the World – IWW e os Wobblies**

Para se entender o significado político e artístico do *Paterson Strike Pageant*, é necessária uma digressão, mesmo ligeira, sobre a história social americana do início deste século. Trata-se de explicar ao menos duas coisas interligadas: o aparecimento em 1905 da organização anarco-sindicalista IWW, com sede em Chicago, e as relações entre seus militantes e dirigentes, conhecidos como *wobblies*, e os artistas, intelectuais e socialistas da boemia de Greenwich Village.

Sobre esta segunda parte não há muito mistério, uma vez que, além do que já se sabe das relações entre arte moderna, boemia e política radical na Europa de meados do século passado, *todos* os livros que tratam dos inícios da arte moderna nos Estados Unidos registram a curiosidade de intelectuais e boêmios em relação às idéias socialistas e anarquis-

tas, assim como relatam um ou outro episódio em que os caminhos de militantes e artistas se cruzam naquela espécie de “território livre” de Nova York. Apenas devemos notar que essas relações aparecem como inconseqüentes, ficando mais ou menos implícito que a arte moderna não tem nada a ver com política, ao menos com a mais radical. Já o aparecimento da IWW requer algumas considerações, ainda que breves.

Restringindo-nos a aspectos análogos ao que se passa com a economia mundial nestes tempos da chamada globalização, naquele começo de século a economia (e por conseqüência a sociedade) americana passava por uma radical transformação, produzindo de um lado as grandes corporações da indústria pesada (U.S. Steel, por exemplo) que, além das novidades técnicas, adotavam os métodos fordistas de redução de custos e ganhos de produtividade e, de outro, as grandes massas de desempregados ou de trabalhadores temporários, tornados “obsoletos” pela “revolução tecnológica”<sup>14</sup>. Com uma quase centenária tradição de lutas (basta lembrar que no mundo inteiro comemora-se o Primeiro de Maio em homenagem aos mártires do massacre de Haymarket em Chicago)<sup>15</sup>, os trabalhadores americanos não tardaram em fundar a Industrial Workers of the World

<sup>14</sup> “Revoluções tecnológicas”, como a que assistimos nos últimos tempos, têm como efeito básico a redução do número de postos de trabalho nos setores “revolucionados”. Empresas do mesmo ramo que não se “revolucionem” normalmente vão à falência e seus empregados, bem como os demitidos pelas que sobrevivem, são jogados na miséria, sem nenhuma perspectiva de participação na economia em “novo patamar”. A necessidade da “revolução tecnológica” tem uma relação de determinação recíproca com uma das leis inelutáveis do capitalismo, também conhecida como lei da “queda tendencial da taxa de lucro”, examinada por Marx em detalhes (e com abundante descrição das misérias que provoca em populações inteiras) no terceiro volume de *O capital*.

<sup>15</sup> A história do socialismo nos Estados Unidos é quase tão antiga quanto na Europa. O marxismo lá aportou logo após 1848 e o primeiro texto de um marxista americano é de 1860. Cf. Paul Buhle. *Marxism in the United States*. Londres, Verso, 1991. p.10.

(IWW) no bojo da “revolução fordista” para lutar por direitos, inclusive o de sindicalização, e para dar apoio aos desempregados, que circulavam em levas por todo o país em busca de trabalho temporário. A mesma onda de greves e tumultos, que na Rússia levou à Revolução de 1905 (ensaio para a de 1917, segundo Trotsky) e na Alemanha levou Rosa Luxemburg a escrever *Greves de massa, partido e sindicatos*, produziu nos Estados Unidos esta interessante organização anarco-sindicalista, particularmente notável, aos olhos de hoje, por seu empenho em organizar também os excluídos.

De acordo com os historiadores da esquerda americana no período, a razão política mais forte para a fundação e o rápido crescimento da IWW encontra-se nas próprias organizações de esquerda existentes à época. Para nos restringir à American Federation of Labor (AFL), vinculada à Segunda Internacional, esta era então a maior e mais poderosa central sindical que na crise assumira uma perigosa posição defensiva em relação aos trabalhadores de origem americana e detentores de qualificações que a “revolução técnica” estava tornando obsoletas. Os sindicatos vinculados à AFL, para proteger os interesses destes trabalhadores, combatiam energicamente a sindicalização de imigrantes (de toda a Europa) e a contratação de trabalhadores “não qualificados”, alegando que estes faziam concorrência desleal aos qualificados, já que aceitavam condições degradantes de trabalho e salários muito mais baixos (qualquer semelhança com histórias recentes de protestos contra imigrantes *não é* mera coincidência). A mesma coisa se

aplicava às mulheres, que pelas mesmas razões também não deveriam trabalhar e muito menos participar das lutas sindicais. A IWW, como resposta ao conservadorismo e racismo da AFL, não apenas teve uma mulher entre seus fundadores (Mother Jones), mas ainda se apresentou como o instrumento de organização e luta dos trabalhadores imigrantes, dos desqualificados, das mulheres e dos itinerantes (aqueles miseráveis que migravam de cidade em cidade em busca de trabalho por um ou poucos dias).

Com o início da guerra de 1914, a IWW assumiu uma clara posição pacifista, chegando mesmo a organizar greves entre os trabalhadores da indústria bélica americana. Não demorou para que o governo federal votasse as leis que combatiam esses “atos de traição”, sobretudo depois que os Estados Unidos entraram na Guerra. Depois da revolução soviética, a guerra contra estes “inimigos da pátria”, conhecida como *Red Scare*, tornou-se ainda mais violenta, como ficou referido acima, de modo que em poucos anos a organização estava praticamente extinta (mas sobreviveu e ainda existe).

Em decorrência da perseguição de que a IWW foi vítima, a maior parte dos registros de sua história foi destruída pelos agentes do *Red Scare*, mas nem por isso é impossível reconstituir os principais momentos de sua atuação. Neste sentido, entre obras de memórias de seus veteranos e de história social norte-americana, o livro de Patrick Renshaw, *The Wobblies*<sup>16</sup>, é um marco histórico na pesquisa sobre as lutas daqueles revolucionários de todo o mundo nos Estados Unidos. Não por acaso, foi publicado em

<sup>16</sup> Patrick Renshaw. *The wobblies*. Garden City, Anchor Books, 1968.

1968, ano em que a New Left reivindicava seu direito de manifestação e participação nos destinos políticos do país, e ano também em que a guerra do Vietnam mostrava até para os mais distraídos o papel americano na história contemporânea. No livro de Renshaw encontra-se uma preciosa reconstituição analítica da história da IWW, dos principais feitos e personagens de destaque, como um capítulo inteiro sobre Joe Hill, o lendário herói-compositor dos *wobblies* que, condenado à morte em julgamento suspeitíssimo, deixou como mensagem de adeus aos companheiros o famoso *don't mourn, organize* (não guardem luto, organizem)<sup>17</sup>.

Como nosso caso não é reconstituir esta história<sup>18</sup>, passemos a seu momento de maior presença nas lutas sindicais – as greves dos trabalhadores das indústrias têxteis da região de Nova Jersey, das quais Paterson, a “capital americana da seda”, foi, segundo Paul Buhle, uma das

que mais bem expressou o espírito *wobbly*<sup>19</sup>. Como outras cidades daquele estado, Paterson desenvolveu uma portentosa indústria têxtil e os então habituais enfrentamentos patrões-empregados, justamente na fase da “otimização de custos” – isto é, imposição de maior produtividade aos operadores de teares, seja por operação de mais teares por trabalhador, seja por aceleração do ritmo das máquinas, sem qualquer elevação dos salários –, deram lugar a todos os tipos de organização sindical e partidária na região, como a AFL, o Labor Party e outros. A IWW ali chegou por volta de 1907 e em pouco tempo passou a liderar as mais importantes reivindicações. Assim, na greve de 1913, por oito horas de trabalho e um aumento salarial *proporcional ao aumento verificado na produtividade*, que se arrastou por quase todo o ano, os *wobblies* foram a principal liderança dos tecelões de Paterson<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Veteranos dos anos 60 hão de se lembrar da canção *Joe Hill*, composta por um militante dos anos 30, Earl Robinson, e divulgada no Brasil em gravação de Joan Baez, cujo refrão insiste: *I never died, says he*. Em número recente, a revista *Cultura Vozes* publicou uma pequena antologia de textos de Joe Hill.

<sup>18</sup> Uma análise crítica de maior interesse sobre a atuação, o arco de inimigos e a derrota final dos *wobblies* no período do *red scare* encontra-se em Buhle (*Marxism in the...* op. cit.). Interessados na formação da classe trabalhadora americana encontrarão excelentes análises na segunda parte de Stanley Aronowitz. *False promises - the shaping of american working class consciousness*. Durham, Duke University Press, 1992.

<sup>19</sup> Para dar apenas uma amostra desse espírito, acima de tudo irreverente e bem humorado, a própria palavra *wobbly* foi usada primeiro pela imprensa burguesa (a partir de uma piada infame) para designá-los, com a conotação de vagabundos, desordeiros etc. A anedota, com forte apoio na experiência, como todas são, conta que em San Francisco a IWW fez um convênio com um restaurante chinês onde seus militantes receberiam desconto. Fiel ao trato, a cada cliente o chinês perguntava em seu sotaque peculiar: “Are you IWW?” (você é militante da IWW?), soando mais ou menos assim: “All loo eye wobble wobble?” Os “IWWs” rapidamente se apropriaram do termo e passaram a usá-lo abundantemente em canções (de preferência paródias de hinos religiosos e temas conhecidos) conclamando os trabalhadores a se tornarem *wobblies* e a lutarem contra as injustiças do sistema capitalista (cf. Renshaw, op. cit.).

<sup>20</sup> Não deve ser por coincidência que a revolução na dramaturgia moderna européia, por assim dizer, começa com uma peça de Hauptmann chamada *Os tecelões*.

## O Pageant

As informações mais minuciosas sobre toda a empreitada, incluindo uma lúcida avaliação política, encontram-se no livro de Elizabeth Gurley Flynn – ativa participante da IWW, da greve e do *pageant*. Trata-se de *I speak my own piece*, cuja primeira edição é dos anos 50 e que a partir da primeira reimpressão teve o título mudado para *The Rebel Girl*, em retribuição à homenagem que Joe Hill fizera à autora compondo uma canção militante com este nome<sup>21</sup>. O espetáculo também foi reconstituído por *wobblies* como Big Bill Haywood e Ralph Chaplin em seus livros de memórias<sup>22</sup>. Mabel Dodge, um pouco porque reivindica a autoria da proposta, e muito porque talvez fosse a única em condições de realizar o trabalho, reproduziu quase todas as matérias publicadas na imprensa radical à época<sup>23</sup>. No que segue, procuramos incorporar essas informações, tomando por base o resumo analítico de Renshaw.

A greve já se arrastava havia algum tempo, assumindo características de impasse e a maior preocupação dos dirigentes *wobblies* estava ligada ao verdadeiro pacto de silêncio da quase totalidade da imprensa a respeito, inclusive a socialista. Numa reunião em Nova York entre dirigentes e simpatizantes da causa, para a qual foram convidados Mabel Dodge e John Reed, que até então não se conheciam, surgiu a idéia de furar o

bloqueio das comunicações através do *pageant*, que adicionalmente poderia produzir alguma entrada financeira para o fundo de greve. Submetida aos grevistas, a proposta foi aprovada.

John Reed seguiu imediatamente para Paterson, onde tratou do planejamento e dos ensaios para o espetáculo. A definição do roteiro e do elenco (mais de mil pessoas) foi feita pelos próprios grevistas, que também decidiram quais os episódios mais eloqüentes a serem reconstituídos. John Reed convidou seu ex-colega de Harvard, Robert Edmond Jones, para cuidar da cenografia e, em Nova York, Mabel Dodge e um grupo de aproximadamente cem pessoas (sobretudo mulheres, militantes da IWW) cuidaram da produção – aluguel do Garden, cenários e adereços (como as sempre-vivas e os cravos vermelhos) –, bem como da divulgação e venda de ingressos. Na semana que antecedeu o dia 7 de junho de 1913, o letreiro luminoso da IWW foi instalado nos quatro lados da torre do Garden e à noite podia ser visto de qualquer ponto da cidade.

Marcado para as nove da noite, o *Pageant* teve um atraso de meia hora, porque as filas, que chegaram a mais de vinte quarteirões, ainda não tinham acabado de entrar. Consta que muita gente ficou de fora. O “elenco” atravessou o rio Hudson e, após o desembarque, seguiu em passeata pela Quinta Avenida até o Madison Square.

<sup>21</sup> Cf. Elizabeth Gurley Flynn. *The rebel girl: an autobiography*. 4ª ed. Nova York, International Publishers, 1979.

<sup>22</sup> Cf. William D. Haywood. *Bill haywood's book*. Nova York, International Publishers, 1929 e CHAPLIN, Ralph. *Wobbly*. Chicago, The University of Chicago Press, 1948.

<sup>23</sup> Cf. Mabel Dodge Luhan. *Movers and shakers*. Nova York, Harcourt, Brace and Company, 1936. p. 186-210.



A diretriz de John Reed para o cenário foi tomada ao pé da letra: “Fábricas vivas, trabalhadores mortos – fábricas mortas, trabalhadores vivos!”. Robert Edmond Jones trabalhou com uma imensa cortina de seda, telões e blocos de madeira para armar o cenário de um palco onde deveriam estar mais de mil pessoas em diferentes composições. Sobre o fundo de seda vermelha, o telão apresentava a figura heróica de um trabalhador, sobreposta a fábricas e chaminés. Acima dele, o letreiro da IWW. Os blocos imensos tinham um importante dispositivo interno de iluminação e sonoplastia, porque representavam as fábricas, vivas ou mortas conforme a atuação dos trabalhadores.

O primeiro episódio, dividido em duas cenas, apresenta o contraste fábrica viva-fábrica morta. Com as fábricas vivas, em funcionamento, luzes saem por centenas de aberturas e, ao toque da sirene, começa o ruído ensurdecedor no ritmo dos teares. Os trabalhadores, desfibrados, desanimados, arrastam-se pelas alas do auditório em direção a seus locais de trabalho sozinhos, em duplas ou grupos, alguns cantarolando canções, e todos levando o almoço em bolsas ou pacotes. As “ruas” ficam desertas, só se ouvem os chiados, batidos e estampidos dos “teares”. Depois de um tempo, ouve-se o grito de guerra: “Greve! Greve!”. Os trabalhadores saem das “fábricas” na maior confusão, eufóricos, e começam a cantar *A Internacional*. (A platéia se associou a todos os cantos a partir deste momento). A cena dois apresenta as fá-

bricas mortas: silêncio e luzes apagadas. É o dia seguinte, dia do piquete. Em formação compacta, os trabalhadores cantam as canções de greve. Policiais infiltrados, sem aviso prévio, começam a bater com seus cassetetes. (Os trabalhadores que fizeram os papéis de policial pediam desculpas por isso à platéia.) Ouvem-se tiros, um trabalhador cai morto, outro sai mancando. O mártir (Modestino) é carregado até sua casa pelos companheiros. (Consta que a viúva, num dos camarotes para os convidados especiais, teve uma crise histérica durante a cena.)

O segundo episódio reconstitui o funeral do trabalhador assassinado. Pelo corredor central do auditório é carregado o caixão em cortejo, e de todas as alas seguem trabalhadores em direção ao centro do palco, onde o caixão é depositado. O tempo todo canta-se a *Marcha fúnebre russa*. Dois a dois, os trabalhadores depositam sempre-vivas e cravos vermelhos sobre o caixão, formando as flores uma “montanha de sangue” e os trabalhadores, um grupo compacto por trás dessa montanha. Big Bill Haywood, Carlo Tresca e Elizabeth Gurley Flynn, os dirigentes mais ativos da greve, repetem os discursos que fizeram por ocasião do enterro em Paterson. Os três, dirigindo-se ao auditório, conclamam à continuidade da luta até a vitória.

O episódio seguinte relata o envio das crianças a outras cidades. Segundo a análise de Renshaw, o show chegou a seu clímax nesta cena<sup>24</sup>. Para as crianças, tanto no palco quanto na platéia, foi uma

<sup>24</sup> Em notável demonstração de criatividade na batalha para ganhar o apoio da opinião pública, e diante do sofrimento (fome e frio) dos filhos dos grevistas, numa greve imediatamente anterior, em Lawrence, os *wobblies* criaram um movimento de solidariedade de amplo alcance: conclamaram simpatizantes do movimento em todo o país a receberem aquelas crianças em suas casas enquanto

cena emocionante de devoção familiar, mostrando as razões humanas da greve. Algumas delas haviam até mesmo feito greve na escola em protesto contra professores que acusaram seus pais de “anarquistas e estrangeiros imprestáveis”. Elas partem cantando *Bandeira vermelha* e vão se encontrar com os simpatizantes da greve que as acolherão como “pais-adoptivos-da-greve” até que a luta termine.

No episódio final foi reconstituída a maior assembléia de Paterson. Agora, os grevistas vêm novamente pelos corredores mas, ao invés de ocupar o palco, sentam-se no chão, em volta dele e de costas para a platéia, transformando-a assim em parte da assembléia. Desta vez, apenas Big Bill Haywood fala. Usa de toda a sua eloquência e sinceridade, *sabendo que “prega a convertidos”*. A resposta, que encerrou o *pageant*, foi todos ficarem de pé para cantar *A Internacional*.

### **Repercussão política**

Vamos nos limitar aqui a reproduzir algumas manchetes reunidas por Mabel Dodge:

PAGEANT DE PATERSON LOTA O GARDEN – OPERÁRIOS INVESTEM A MAIOR PARTE DOS 6.500 DÓLARES NECESSÁRIOS À PRODUÇÃO – A SALA SE INFLAMA COM O VERMELHO E FERVE DE ENTUSIASMO PELA “CAUSA”.

A GREVE DA IWW REÚNE 15 MIL – ENCENA OS INCIDENTES DE PATERSON NO MADISON SQUARE GARDEN, INCLUSIVE O FUNERAL DE MODESTINO.

O MAIOR ELENCO JAMAIS VISITO EM NOVA YORK ENCENA SEU PRÓPRIO ESPETÁCULO – A GREVE DA SEDA NO MADISON SQUARE GARDEN.

Descontados os entusiasmos militantes e o empenho no registro do acontecimento, a bem da verdade histórica, não pode passar em branco o balanço de Elizabeth Gurley Flynn: o espetáculo provocou ciúmeira entre os que não puderam participar, prejudicou o andamento da greve por ter retirado da luta, ainda que por pouco tempo, mais de mil dos melhores ativistas e, para piorar as coisas, deu prejuízo. No capítulo do prejuízo financeiro, Mabel Dodge conta que ele serviu para os jornais burgueses e socialistas lançarem uma (felizmente curta) campanha de difamação dos líderes da IWW, enquanto Bill Haywood explica que um número muito grande de ingressos foi distribuído gratuitamente entre os simpatizantes da greve e seus familiares.

### **Nenhuma repercussão artística**

Os historiadores ortodoxos do teatro americano não hesitariam em qualificar este acontecimento *teatral* grandioso, capaz de matar de inveja até a um Max Reinhardt – o diretor alemão do início do século mundialmente famoso por suas encenações, *nessa mesma linguagem monumental*, de tragédias gregas e outros textos menos votados –, de simples ato político, indigno de figurar numa história do teatro feita por gente séria, que sabe do que está falando. E para demons-

---

durasse a greve. A solidariedade foi organizada a partir de Nova York (mulheres socialistas, principalmente) e o embarque das centenas de crianças (em andrajos, esqueléticas) acabou provocando uma espécie de comoção nacional, pois obteve a cobertura de toda a imprensa. Cf. Gurley Flynn, op.cit.

trar que eles não têm preconceitos quanto à forma, também não hesitam em colocar Max Reinhardt no panteão dos grandes criadores da linguagem do teatro moderno. John Reed, Robert E. Jones e seus companheiros *wobblies* não podem entrar nesta história porque suas finalidades eram estritamente políticas (já as de Max Reinhardt não eram e, para melhor assegurar a convicção, seus admiradores convenientemente se *esquecem* de sua militância no *Teatro Livre* alemão<sup>25</sup> – *Freie Bühne*).

Com este capítulo suprimido da história do teatro americano moderno, que não fica devendo nada à experiência européia, surge um problema de ordem histórica e conceitual que no momento só poderemos indicar. Uma das hipóteses para enfrentá-lo depende de melhor conhecimento da profundidade dos laços político-teatrais franco-americanos: não se pode, por um lado, desprezar o possível conhecimento que John Reed e companheiros como Bill Haywood poderiam ter das experiências equivalentes de Romain Rolland, uma vez que o fato de no *Paterson Pageant* os trabalhadores americanos terem cantado *A Marselhesa* é uma forte pista, assim como não se pode desprezar a informação de que, imedia-

tamente após o *pageant*, Robert E. Jones seguiu para a Alemanha para estudar com Max Reinhardt. Por outro lado, é preciso calcular o peso intelectual da corrente que aqui estamos chamando ortodoxa na definição dos valores que nortearam o próprio conceito americano de teatro moderno<sup>26</sup>, cujas simpatias pela teoria francesa (ou franco-inglesa) são bastante visíveis.

Trocando em miúdos: a história real do teatro moderno norte-americano ainda não foi escrita, pois a “corrente ortodoxa” de críticos e historiadores só registra episódios e dramaturgos que de alguma forma chegaram à Broadway, isto é, conseguiram passaporte para entrar na *mainstream*. Mesmo os mais progressistas – como é o caso de Eric Bentley, amigo pessoal de Brecht –, tratam de ignorar ou minimizar o peso das lutas dos trabalhadores na própria constituição da fisionomia desse teatro. A consequência principal é uma dupla perda: por um lado, inúmeros episódios, como este do *pageant*, são suprimidos da história oficial; por outro, mesmo os dramaturgos mais prestigiados, como é o caso de Arthur Miller, são vítimas das mais variadas incompreensões porque são cortados os seus vínculos com a história real das lutas dos trabalhadores.

<sup>25</sup> O movimento dos *teatros livres* na Europa de fins do século XIX foi majoritariamente impulsionado por trabalhadores interessados em fazer teatro que não tinham cacife para integrar o *show business*. Na Alemanha, recebeu apoio militante do Partido Social Democrata. Max Reinhardt começou a fazer teatro nessa organização.

<sup>26</sup> Nossa hipótese adicional é que a intelectualidade americana passou por processo semelhante ao brasileiro, descrito em primeira aproximação no capítulo “A resistência da crítica ao teatro épico” do livro *Sinta o drama* (Petrópolis, Vozes, 1998). Em poucas palavras: empenhados em dotar seu país de um “melhoramento da vida moderna”, no caso o teatro, adotando o figurino da crítica francesa devidamente adaptado pelos críticos ingleses mais prestigiados, os americanos não viam o que acontecia debaixo de seus narizes. É claro que para entender essas “relações perigosas” é preciso ter em vista que, pelo menos até a segunda guerra mundial, os Estados Unidos também eram “periferia” tanto do ponto de vista econômico quanto cultural.