



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p121-133

Em pauta

Do *pageant* da greve de Paterson à Frente Popular: apontamentos sobre o teatro operário nos EUA

*From the Paterson strike pageant to the Popular
Front: notes on the workers' theatre in the USA*

Fernando Bustamante

Fernando Bustamante

Doutorando em Letras em Estudos Linguísticos e Literários pela Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humana da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)



Resumo

O acirramento da luta de classes em escala mundial no início do século XX, com o crescimento do movimento operário em partidos e sindicatos de massas, a Primeira Guerra Mundial e, principalmente, a revolução socialista na Rússia e as revoluções alemãs derrotadas agudizaram conflitos políticos e ideológicos também no campo das artes. O teatro operário trouxe revoluções estéticas na Europa, mas também nos Estados Unidos. O *pageant* da greve de Paterson foi um evento precursor, e as décadas de 1920 e 1930 aceleraram o desenvolvimento das novas formas cênicas, bem como os debates acerca destas. Contudo, a política de Frente Popular adotada pela Comintern e pelo Partido Comunista Americano, com a conseqüente integração deste e seus apoiadores à base de apoio do governo Roosevelt, atuam na contramão dos avanços políticos, estéticos e organizativos. Este artigo apresenta algumas questões que marcaram esse complexo processo.

Palavras-chave: Teatro operário, *Agitprop*, Frente Popular, *Paterson strike pageant*, Teatro nos EUA.

Abstract

The intensification of the class struggle worldwide in the early 20th century, due to the growth of the workers' movement and its organization in mass scale in parties and unions, the First World War and, specially, the successful socialist revolution in Russia and the successive defeated revolutions in Germany also exacerbated political and ideological conflicts in the artistic field. The workers' theatre brought aesthetic revolutions in Europe, but also in the United States (USA). The Paterson strike pageant has been a pioneer event and the decades of 1920 and 1930 accelerated the development of new scenic forms and the debates concerning those. However, the Popular Front policy adopted by the Comintern and the Communist Party of the USA, with the corresponding integration of it and its supporters in the base of the Roosevelt government, act against these political, aesthetic and organizational advances. This article intends to present some issues that mark this complex process.

Keywords: Workers' theatre, *Agitprop*, Popular Front, Paterson Strike Pageant, Theatre in the USA.

A tradição do teatro operário nos Estados Unidos possui uma história quase tão vasta e rica quanto a própria organização sindical e a política dos trabalhadores estadunidenses em sua luta contra a exploração. Um ponto marcante em seus primórdios – não apenas para a história teatral desse país, mas como um importante precursor mundialmente – foi a montagem do *Paterson Strike Pageant* em 1913. Naquele ano, uma duríssima greve contra a patronal da indústria têxtil ocorria na cidade de Paterson, em Nova Jersey, um lugar com longa história de lutas operárias, tendo sua primeira greve de crianças e mulheres documentada no ano de 1828, além do longo histórico de um movimento anarquista italiano organizado em torno de um pequeno jornal; a cidade tornara-se conhecida como “a cidade vermelha” (FLYNN, 1994, p. 154).

Tinha uma forte influência local a Industrial Workers of the World (IWW), organização sindical combativa que passara a organizar principalmente os setores de trabalhadores mais precários, como mulheres, imigrantes e negros, rejeitados pela tradicional e já burocratizada American Federation of Labour (AFL). Em 1907, ocorreu a primeira greve em Paterson sob sua direção, e uma série de greves também em 1912, dirigidas por Rudolph Katz e a seção da IWW de Detroit. O clima na cidade era tal que, em 1913, quando os líderes do movimento operário Carlo Tresca, Elizabeth Gurley Flynn e Patrick L. Quinlan chegaram à cidade, foram presos em sua primeira aparição em um comício operário. A tradição de trazer oradores de fora, ademais de aproveitar sua experiência como lideranças, servia ao propósito de evitar que os operários da região entrassem para as “listas negras” e não conseguissem mais emprego (Ibid., p. 155).

Cerca de 1.850 grevistas foram presos durante todo o conflito, que durou cerca de seis meses, com início em 25 de fevereiro e se encerrando em 28 de julho de 1913. O movimento paredista representava o auge de conflitos que vinham se desenvolvendo contra a patronal devido à implantação de um sistema de quatro teares que aumentava a carga de trabalho, reduzia os postos, causando demissões, e mantinha os salários sem aumento. No ano anterior à grande greve de Paterson, um conflito em Lawrence desencadeado pelo corte do pagamento de duas horas de salário para as mulheres – após uma lei que proibia a jornada anterior de 56 horas, reduzindo-a para um máximo de 54 – levou à paralisação da indústria têxtil na cidade. A greve de Lawrence,

que ficou conhecida como a “greve do pão e das rosas” [*bread and roses strike*], foi vitoriosa e conquistou um aumento de até 20% para os trabalhadores (1912 LAWRENCE..., 2019).

A importância da greve de Paterson, portanto, excede os limites do próprio conflito, sendo uma expressão culminante de um período em que a adesão massiva de grandes contingentes de trabalhadores – em particular imigrantes – à organização sindical IWW, que se opunha à já ossificada burocracia da AFL, era enfrentada com a mais dura repressão por parte do Estado. Se, do ponto de vista político, a greve era expressão de uma época de conflitos, do ponto de vista do teatro operário, pode ser considerada um marco fundador graças a seu histórico *pageant*¹.

Gurley Flynn, uma das mais importantes líderes da IWW na época e cujo papel foi decisivo ao lado de “Big” Bill Haywood, destacou a importância da revolta contra a repressão policial como fermento para a adesão de novas camadas de trabalhadores à greve:

A ação policial precipitou a greve de muitos trabalhadores. Eles aderiram devido à brutal perseguição aos líderes da greve e não porque eles próprios estivessem tão tomados pelo sentimento da greve que não pudessem mais se manter trabalhando. Esse foi o apelo da greve. (FLYNN, 1964, p. 216, tradução nossa)

Assim, a greve deixa de ser um conflito local para tomar cada vez mais os contornos de uma decisiva batalha de classe que ganha a atenção nacional. A grande adesão à greve, sua capilaridade entre as trezentas fábricas e sua projeção nacional também foram consequência das medidas tomadas pelos dirigentes da IWW. Bill Haywood, por exemplo, ajudou a conformar comitês de greve democráticos, que representassem o conjunto dos trabalhadores e organizassem imigrantes de diferentes nacionalidades envolvidos.

1 *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*.

Isso ajudou a contornar as tentativas de controlar o conflito empreendidas por grupos sindicais burocráticos (1913 PATERSON..., 2019). O comitê de greve era composto por dois delegados de cada oficina, chegando a agregar 600 membros, entre os quais a maioria era de grevistas não sindicalizados (FLYNN, 1964).

Já em 1912, na greve de Lawrence, um fator decisivo para a vitória foi a solidariedade operária organizada pela IWW. Não apenas um fundo de greve foi levantado em outras cidades têxteis da Nova Inglaterra, mas também foram organizadas comissões de apoio, cozinhas coletivas para servir sopa, postos de distribuição de comida e médicos voluntários. Um ponto crucial foi a medida de enviar centenas de crianças para a casa de apoiadores da greve em Nova Iorque enquanto durasse o conflito. As simpatizantes do movimento ficaram conhecidas como as “mães de greve” (em inglês, no original: *strike mothers*). Ao tentar impedir que mais cem crianças fossem, então, enviadas às “mães de greve”, a polícia e as milícias patronais atacaram e agrediram tanto as mães quanto as crianças, culminando, inclusive, no aborto de uma mulher grávida. Outras, junto com seus bebês, foram encarceradas. O episódio foi retratado pela imprensa e influenciou a opinião pública, a primeira-dama se posicionou e o Senado e a Câmara foram compelidos a investigar a greve, produzindo relatórios sobre a condição de trabalho em Lawrence (FLYNN, 1964).

A imensa repercussão do conflito em Lawrence levou a atenção de intelectuais e artistas de setores progressistas de todo o país para Paterson. Entre estes, o jornalista John Reed – posteriormente reconhecido mundialmente pelo seu brilhante testemunho em primeira mão dos eventos da Revolução de Outubro de 1917 registrado em *Ten days that shook the world* [*Dez dias que abalaram o mundo*] –, que não apenas foi cobrir a greve, mas chegou a ser preso junto com os grevistas por quatro dias, conhecendo Bill Haywood na prisão. A repressão policial também era muito intensa ali, incluindo a morte de trabalhadores. Durante um julgamento, uma garota na audiência foi condenada a 60 dias por sorrir, e outra a 30 dias por suspirar com a sentença (HICKS; STUART, 1936, p. 101).

Após o retorno a Nova Iorque, Reed escreveu três artigos na revista socialista *The Masses* falando sobre a greve de Paterson: “War in Paterson”, “A taste of Justice” e “Sheriff Radcliff’s Hotel” [“Guerra em Paterson”, “Uma amostra de justiça” e “O hotel do xerife Radcliff”, em tradução livre, respectivamente].

Contudo, queria fazer mais pela greve e teve a ideia de encenar um *pageant* com os operários em greve. Foi incentivado nessa ideia pelo dramaturgo e poeta Percy MacKaye, cuja experiência com *pageants* era uma referência para Reed (Ibid., p. 101).

Um grupo de artistas e intelectuais (Walter Lippman, Robert Edmond Jones, Hutchins Hapgood e Ernest Poole), com o apoio da milionária patrona das artes Mabel Dodge, decidiu encampar o projeto, bem como os dirigentes da IWW envolvidos no conflito. O resultado foi a encenação de uma peça protagonizada por mais de mil trabalhadores grevistas da indústria têxtil de Paterson no Madison Square Garden, para um público de cerca de 15 mil pessoas. Na abertura do seu programa, lia-se:

O *Pageant* representa uma batalha entre a classe trabalhadora e a classe capitalista conduzida pela Industrial Workers of the World (IWW), fazendo uso da Greve Geral como principal arma. É um conflito entre duas forças sociais – a força do trabalho e a força do capital. (THE PAGEANT..., 1964, tradução nossa)

O *pageant* da greve de Paterson foi precursor em muitos sentidos, antecipando em anos as experiências que surgiriam dos movimentos revolucionários na Rússia e na Alemanha, e que seriam incorporadas no trabalho de dramaturgos e diretores como Serguei Eisenstein, Vladimir Maiakóvski, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Sua repercussão foi imensa, sendo um marco artístico-político na história teatral dos EUA e do mundo. O *New York Times* dizia:

Sob a direção de uma organização destrutiva que se opõe em espírito e é antagonista em suas ações a todas as forças que construíram essa república, uma série de quadros em ação foram mostrados com o propósito de estimular a paixão enraivecida contra a lei e a ordem, e promulgar uma doutrina de descontentamento. [...] A motivação era inspirar o ódio, induzir a violência que pode conduzir à demolição do estado civil e à instituição da anarquia. (Ibid., tradução nossa)

Já o *New York Tribune* retratou de forma positiva:

Havia um toque surpreendente de ultramodernidade – ou ainda futurismo – no *pageant* da greve de Paterson no Madison Square Garden.

Certamente, nunca se conheceu nada como isso na história da agitação dos trabalhadores. A IWW nunca havia sido conhecida como uma organização provida de inteligência ou imaginação. No entanto, o apelo muito eficaz ao interesse público feito pelo espetáculo no Garden consagra os líderes da IWW como agitadores de amplos recursos e talento original. Gênios menores poderiam ter contratado um salão e exibido filmes sobre a greve de Paterson. O *pageant* de sábado à noite transportou audaciosamente a própria greve de corpo presente para Nova Iorque. (Ibid., tradução nossa)

A revista *Survey* afirmava que o *pageant* “deu uma dimensão real do espírito, do ponto de vista e da gravidade do que vivem aqueles que são retratados em um ‘documento humano’; ele expressava aquilo que discursos e panfletos, fotos e desenhos, ficção e drama não conseguiam alcançar” (Ibid., tradução nossa).

A derrota da greve de Paterson não impediu que o *pageant* deixasse uma marca profunda no encontro do teatro com o convulsivo cenário da luta de classes. Michael Denning (1998, p. 4, tradução nossa) aponta o *pageant* de Paterson como um evento que “inaugurou uma nova relação entre a esquerda e os produtores culturais”. E, na conturbada década de 1920, a tradição do teatro operário nos EUA, como parte orgânica do arsenal de armas políticas dos trabalhadores, seguiu se aprofundando. Tal como em Paterson, a influência dos imigrantes seria marcante.

Paralelamente, o convulsivo momento político gerou outro movimento, a saber, um que se rebelava contra o fato de, desde seus primórdios, o teatro americano ter sido “dominado pelo empreendimento comercial” e todos os seus feitos serem “subordinados ao fato central do controle dos negócios” (RICE, 1962, p. 107). Este foi o movimento dos chamados Little Theatres. Ben Blake apontou suas inovações ao dizer que se contrapunha às convenções do teatro comercial e incorporou inovações na cena inspiradas nos teatros europeus, bem como abriu espaço para novos dramaturgos americanos – daí veio Eugene O’Neill, por exemplo, que, ao lado de John Reed e Robert Edmond Jones, fez parte do Provincetown Players. No entanto, pouco mais de 12 anos depois, segundo Blake, um “complexo de sucesso” havia vencido o idealismo inicial, e a necessidade de sobrevivência financeira fez com que os “sucessos da Broadway” dominassem seu repertório (BLAKE, 1935, p. 5-6). Essa experiência demonstrava como a questão econômica era capaz de subordinar

e tirar a iniciativa dos grupos, incapazes de resistir por suas próprias forças ao peso já então esmagador da indústria cultural. Mas o movimento operário possuía formas de resistir a isso: com um teatro voltado ao ativismo político e não ao sucesso comercial, a perspectiva de inovação se mostrava cada dia mais forte, e no plano da sobrevivência econômica contavam por vezes com o amparo material das organizações de trabalhadores, particularmente do Partido Comunista Americano.

Em 1925, um grupo de operários alemães funda o Prolet Buehne. Em 1928, sob a influência de John Bonn, que tivera contato com o trabalho de Erwin Piscator na Alemanha (GARCIA, 1990, p. 52), o grupo passa a apresentar peças de *agitprop* de sua própria autoria. Com duração de cerca de vinte minutos, ocorriam em locais como assembleias de trabalhadores e manifestações de desempregados. 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 autoativo 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 (BLAKE, 1935, p. 17).

Outro grupo fundamental na consolidação do teatro operário foi o Workers Drama League, fundado em 1926 e inspirado em dois elementos. Por um lado, Huntley Carter e seu relato sobre o movimento do teatro e cinema na Rússia soviética²; e, por outro, os relatos que chegavam da Alemanha sobre as peças revolucionárias de Piscator. Tendo durado apenas até 1928, o Workers Drama League representava a inovação de pensar em peças com temas operários, e não apenas representadas pelos operários. Jasper Deeter, que dirigiria a primeira peça de Piscator nos EUA (a montagem de *The case of Clyde Griffiths* no Hedgerow Theatre, em Rose Valley, Pensilvânia, em 1935), fez parte desse grupo.

2 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, *The new theatre and cinema of Soviet Russia* e, em 1929, *New spirit in the Russian theatre, 1917-1928: and a sketch of the Russian kinema and radio, 1919-1928*.

Com membros advindos do Workers Drama League, foi fundado em 1927 o New Playwrights Theatre, que colocará em cena peças que tratam das questões do movimento operário, como a *Singing jailbird*, de Upton Sinclair, sobre a prisão de um líder da IWW; ou *The International*, de John Howard Lawson, 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.

Sem dúvida, o impulso inicial para o crescimento do teatro operário nos EUA e suas inovações cênicas e dramatúrgicas se atrelava ao acirramento da luta de classes, à agitação política da IWW, mas foi a situação mundial aberta pelas revoluções russa e alemã que deram o ímpeto para a internacionalização deste movimento, integrando os grupos estadunidenses ao panorama mundial. A peça de 1932 do Prolet Buehne sob o famigerado caso de Scottsboro Boys, com a condenação injusta de nove homens negros acusados de estuprar mulheres brancas, rodou todo o movimento de *agitprop* mundial, ganhando o primeiro prêmio sob a interpretação do grupo francês Outubro na Olimpíada Mundial de Teatro Operário realizada em 1933 em Moscou.

Foi nesse contexto, de avanço da organização política e sindical dos trabalhadores, na esteira dos acontecimentos revolucionários na Europa e também da crise de 1929, responsável por agudizar a luta de classes nos EUA, que surgiu o movimento nacional de teatro operário estruturado na League of Workers Theatre. Esta foi fundada em uma conferência em 1931, organizada pelo Workers Laboratory Theatre junto com o John Reed Club de Nova Iorque, com a participação de delegados de 130 organizações, incluindo 19 companhias de teatro (CHERNE, 2014, p. 7). Com a edição da revista *Workers Theatre Magazine*, tornou-se uma referência nacional, fomentando a criação de grupos de teatro operário em todo o país, por meio de viagens ou correspondência (BLAKE, 1935; CHERNE, 2014). Em 1933, foram contabilizados mais de 400 grupos de teatro operário no país, um número que só pode ser comparado com o da Alemanha na década de 1920, no seu período revolucionário mais intenso (COSTA, 2001, p. 36; GARCIA, 1990, p. 50).

A partir da constituição de um movimento nacional de teatro operário, os debates estético-políticos começaram a fervilhar nas páginas da *Workers Theatre Magazine*. O centro da controvérsia era sobre as formas estéticas a serem adotadas em relação com o conteúdo político a ser veiculado: havia defensores do expressionismo, do realismo ou do *vaudeville* (como expressão da “única” forma nativa popular do país); se discutia também a adoção de uma forma comum a todos os grupos – para atingir uma efetividade máxima na transmissão da mensagem –, enquanto outros defendiam a total variabilidade de formas e experimentações para ter a flexibilidade necessária para atingir seus fins (BLAKE, 1935, p. 21-22).

Em 1932, a League of Workers Theatre organiza um festival de *agitprop* – a Espartaquíada – no qual participam 53 grupos de todo o país. A imensa dificuldade material dos grupos não os impede de empenhar todos os esforços para participar, sendo que alguns chegam ao evento pedindo carona (BLAKE, 1935, p. 25). A produção febril, a efervescência do momento político e o grande intercâmbio entre os grupos faz com que as produções amadurecessem sob o impulso do ritmo acelerado dos acontecimentos. Uma das expressões desse imenso desenvolvimento dos grupos é visto na peça *Newsboy*, feita pela Shock Troupe, a divisão de teatro do Workers Laboratory Theatre, que é profissionalizada. A peça, baseada em poema de V. J. Jerome, trazia os temas mais candentes da luta de classes, como a repressão a grevistas, a violência racial, os linchamentos de negros e os preparativos de guerra, e contrastava esses fatos com as notícias banais veiculadas pela imprensa burguesa que tratavam de fofocas de celebridades. Aprimorando as técnicas do *agitprop*, a peça representava as questões sociais e políticas em uma forma não dramática, com personagens que encarnavam tipos sociais e não indivíduos, e recursos como a dança e o canto coral. Seu questionamento à própria imprensa e às falsificações veiculadas pelos jornais representaram um avanço inclusive em relação aos próprios “jornais-vivos” (em russo: *живая газета/jívaia gazieta*) feitos na Rússia, nos quais as notícias eram representadas como verdades, sem questionamento – em uma época em que o stalinismo já passava a impor suas falsificações em todos os âmbitos (LIMA, 2012). *Newsboy* foi a peça premiada com o primeiro lugar na Espartaquíada de 1934.

Sintomaticamente, em 1935, realiza-se a última edição da Espartaquíada. Isso sinalizava um ponto de viragem e o início do declínio do teatro operário independente dessa época nos EUA, que demonstrara uma força vital que

quase não encontra paralelo na história mundial. O motivo fundamental será análogo ao que leva ao declínio da própria organização política independente dos trabalhadores, tendo raízes nas bruscas guinadas da política da Internacional Comunista (Comintern) sob o auspício do stalinismo. A política de Frente Popular adotada oficialmente pelos Partidos Comunistas em 1935 no 7º Congresso da Comintern é o que fundamenta as mudanças que impactaram profundamente o teatro operário estadunidense. **Grosso modo**, essa concepção pregava a aliança e o apoio dos Partidos Comunistas aos setores das burguesias considerados “democráticos” ou “progressistas” de cada país. Nos EUA, a maior expressão política disso seria o apoio do PCA ao governo Roosevelt.

Artisticamente, a virada começara a ser gestada alguns meses antes do congresso da Comintern, com o American Writer’s Congress, evento que se seguiu ao famigerado Congresso de Escritores Soviéticos de 1934, no qual o Realismo Socialista é oficialmente adotado como a forma artística oficial e incontestável do regime stalinista. O congresso estadunidense de 1935 consolida, portanto, duas tendências internacionais do stalinismo para os artistas comunistas ou simpatizantes do PCA nos EUA: o frentepopulismo e o retorno ao realismo. Ira Levine define a temporada de 1934-35 como “o auge da atividade teatral de esquerda”, afirmando que “a vitalidade do drama de esquerda [...] se esvaiu após meia década [...] [e] sua energia e propósito [foram] redirecionados pela Frente Popular” (LEVINE, 1985 apud DENNING, 1998, p. 501, tradução nossa). A mordaza colocada pela Frente Popular em relação às críticas a Roosevelt foram expressas com todas as letras pelo escritor e militante do PCA Granville Hicks: “eu acho que o Partido Comunista havia chegado ao ponto de ser neutro em relação ao New Deal, mas mortal em relação ao fascismo, foi sobre esses fundamentos que o Congresso se posicionou” (HICKS, 1966 apud GEORGE; SELZER; 2003, p. 52, tradução nossa).

A mudança da perspectiva de classe, em que um setor da burguesia passava a ser visto como aliado, estava intimamente relacionada às novas diretrizes estéticas que orientavam o trabalho. A intervenção de Kenneth Burke no congresso é um dos mais explícitos exemplos disso. Ele defendeu 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

simplicista e empobrecida, que leva à derrota seus próprios propósitos, falhando inclusive como propaganda, já que não vitaliza sua audiência. [...] Não é possível alguém expandir a doutrina do pensamento revolucionário entre a camada baixa da classe média sem utilizar valores da classe média. (BURKE, 1935 apud GEORGE; SELZER, 2003, p. 56, tradução nossa)

Em 1935, a League of Workers Theatre foi rebatizada como New Theatre League [Liga do Novo Teatro] e, conseqüentemente, tanto sua revista quanto 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 [Noites do Novo Teatro]. As formas teatrais desenvolvidas nesse período, fundamentalmente as de *agitprop*, passam a ser vistas como “esquemáticas” e pobres, e ganha cada vez mais peso o que poderia ser considerado um retrocesso estético rumo ao realismo-naturalismo.

A integração de grande parte desses artistas ao New Deal de Roosevelt por meio do Federal Theatre Project foi, no plano organizativo e político, a expressão mais clara da perda de independência e de um horizonte da luta de classes. Se é verdade que no âmbito de suas produções ainda havia resultados muito interessantes e contraditórios (LIMA, 2012), desde o início houve censura e restrição a temas, mostrando que a palavra final seria aquela dada pelo governo Roosevelt. A integração do teatro operário estadunidense na política de Frente Popular expressou, no plano artístico, o ocaso do avanço das formas cênicas dos trabalhadores frente à radicalização política das décadas de 1920-1930.

Referências bibliográficas

- 1912 LAWRENCE textile strike. *In*: **WIKIPEDIA**: the free encyclopedia. [San Francisco: Wikimedia Foundation, 2019]. Disponível em: <https://bit.ly/1LTtO8S>. Acesso em: 23 mar. 2019.
- 1913 PATERSON silk strike. *In*: **WIKIPEDIA**: the free encyclopedia. [San Francisco: Wikimedia Foundation, 2019]. Disponível em: <https://bit.ly/2M8C0vh>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- BLAKE, B. **The awakening of the American theatre**. New York: Tomorrow Publishers, 1935.
- CHERNE, M. B. **Techniques for changing the world**: the league of workers theatre/new theatre league. Madison: MINDS@UW, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2MPM2kk>. Acesso em: 20 mar. 2019.

- COSTA, I. C. **Panorama do rio vermelho**: ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- DENNING, M. **The cultural front**: the laboring of American culture in the twentieth century. New York: Verso, 1998.
- FLYNN, E. G. History is a weapon: the truth about the Paterson strike. *In*: KORNBLUH, J. L. (ed.). **Rebel voices**: an I. W. W. anthology. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1964. p. 214-226. Disponível em: <https://bit.ly/33W5FNB>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- FLYNN, E. G. **The rebel girl**: an autobiography, my first life (1906-1926). New York: International Publishers, 1994.
- GARCIA, S. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GEORGE, A.; SELZER, J. What happened at the First American Writers' Congress? Kenneth Burke's "revolutionary symbolism in America." **Rethoric Society Quarterly**, [S. l.], v. 33, n. 2, p. 47-66, 2003. Doi: 10.1080/02773940309391253
- HICKS, G.; STUART, J. **John Reed**: the making of a revolutionary. New York: The Macmillan Company, 1936.
- LIMA, E. L. C. **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. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- RICE, E. **Teatro vivo**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.
- "THE PAGEANT as a form of propaganda": reviews of the Paterson Strike Pageant. *In*: KORNBLUH, J. L. (ed.). **Rebel voices**: an I. W. W. anthology. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1964. p. 210-214. Disponível em: <https://bit.ly/2U79SKd>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- THE PATERSON strike pageant program. *In*: KORNBLUH, J. L. (ed.). **Rebel voices**: an I. W. W. anthology. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1964. p. 210-214. Disponível em: <https://bit.ly/30tZi26>. Acesso em: 21 mar. 2019.

Recebido em 31/03/2019

Aprovado em 26/06/2019

Publicado em 30/08/2019