



A voz da mulher trabalhadora na Grande Depressão: três quadros de *Pins and needles*

The female worker's voice in the Great Depression: three sketches of *Pins and needles*

Diana Sution Lee¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar a voz da mulher trabalhadora em três quadros da revista musical *Pins and needles*. Criada na cidade de Nova Iorque em 1937 por dramaturgos ligados ao teatro de esquerda, a peça satirizou eventos da Grande Depressão, mostrando um humor incomparável. Nos quesitos histórico e cultural, a peça mais popular da década de 1930 é única, por finalmente mostrar a visão de mundo da mulher em um período difícil para a trabalhadora norte-americana. Através da análise do sonho americano, estudamos os questionamentos à ideologia estadunidense do texto dramático de *Pins and needles*.

Palavras-chave: Teatro norte-americano. Revista musical. Sonho americano. Grande Depressão.

Abstract

This article aims at presenting the female worker's voice in three sketches of the musical revue *Pins and needles*. Originated in the city of New York in 1937 by playwrights connected to the theater of the Left, the play satirized Great Depression events, by using an incomparable humor. In the historical and cultural requisites, the most popular play in the 1930s is unique, because the women's point of view was finally portrayed in a difficult time for the American worker. By analyzing the American dream, we study the ideological questionings of the dramaturgical text of *Pins and needles*.

Keywords: American theater. Musical revue. American dream. Great Depression.

1 Mestra em Teatro Norte-Americano, Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo. E-mail: diana.lee@usp.br.

Introdução

Pins and needles é uma peça de autoria coletiva produzida pelo Sindicato Internacional dos Trabalhadores em Confecções de Roupas Femininas, o International Ladies Garment Workers' Union (ILGWU) em 1937, em que se apresenta um retrato aguçado da árdua vida dos trabalhadores da indústria têxtil, em dezenove quadros.

A escolha do nome da peça por Max Danish, editor de Justice (jornal do ILGWU) provou-se certa. A tradução literal do título, “Alfinetes e agulhas”, nos remete ao universo das confecções. Mas ao notarmos que em inglês a expressão denomina estado de ansiedade ou preocupação com algo, o que parecia ser apenas voltado aos que laboram na indústria de vestuário feminino revela-se na realidade uma sátira política que almeja tirar da paralisia todos os trabalhadores.

A década de 1930 foi uma época de críticas pesadas à crise econômica, mas havia espaço também para o humor, para a comédia. A saída encontrada pelo ILGWU foi o uso da forma da revista. ‘Teatro de revista’ denomina um gênero leve e alegre que utiliza canções, mímica, danças e esquetes, constituído de uma sucessão de quadros distintos que apresentam alusões a fatos correntes facilmente identificáveis pela plateia, para refletir a situação política contemporânea. Conhecido por ter sido o primeiro musical com uma abordagem social a penetrar os âmbitos da Broadway, com um elenco amador, *Pins and needles* foi um feito para o teatro político de esquerda. Teve apresentações por várias cidades americanas, tornando-se a revista musical até 1941.

Mesmo com toda essa importância, os estudos sobre *Pins and needles* são escassos, provavelmente, dentre outros fatores, pelo fato de até bem recentemente os scripts do musical serem encontrados apenas em manuscritos datilografados nos arquivos do ILGWU em Nova York. A análise aqui proposta utiliza-se da versão de 1937, chamada de primeira edição, com a oferta de uma proposta de tradução nossa para o português de excertos significativos da revista de uma década por vezes esquecida.

Histórico da produção

Na Convenção da Federação Americana do Trabalho ou American Federation of Labor (A. F. of L.) de 1935, Louis Schaffer (diretor do sindicato), apoiado por David

Dubinsky (o presidente do ILGWU), apresentou no evento a ideia de criar um teatro para os trabalhadores em Nova York. Os outros sindicatos da Federação acharam a ideia boa, mas em 1936 retiraram seu apoio à empreitada, que acabou ficando a cargo somente do ILGWU. O sindicato de Dubinsky reformou então o Princess Theatre – que nos anos de 1920 teve seus dias de glória com musicais –, renomeando-o astuciosamente de Labor Stage (Palco do Trabalho), onde nomes como Lee Strasberg e Elia Kazan do Group Theatre chegaram a ministrar aulas de teatro aos trabalhadores.

Schaffer, diretor também do Labor Stage, sempre quis apresentar uma revista musical e conseguiu o feito após um ano e meio de ensaios com atores amadores da indústria têxtil (a maioria filhos de imigrantes judeus e italianos), com a ajuda de Harold Jacob Rome.

Rome (1908-1993) tentou estudar direito, mas logo depois mudou para área de arquitetura em Yale. Chegou a trabalhar como projetista em uma firma de Nova York. Compunha canções de temática social que ainda não interessavam à Broadway, mas ao serem apresentadas para entreter hóspedes em um acampamento de verão (BORDMAN, 1986, p. 507), chamaram a atenção de Schaffer. Rome tocava piano desde criança; quando adolescente, tocava em bandas locais; e na Grande Depressão usou o piano para ter uma fonte extra de renda (GREEN, 1980, p. 189). Ele escreveu a maior parte da peça: seu nome aparece em quase todos os quadros (música e letra) de *Pins and needles*. Durante as apresentações, era um dos dois pianistas que faziam o acompanhamento musical.

No programa do sindicato, constava que o intuito da montagem era fazer teatro dos e para os proletários. Para isso, não bastava alguém entendido só na questão do entretenimento, como Rome. Schaffer contratou, então, pessoas já ligadas ao movimento americano de teatro operário: Marc Blitzstein (o autor da anticapitalista *The cradle will rock*); Charles Friedman, produtor antes ligado ao Workers' Laboratory Theatre, ao Theatre of Action e ao Theatre Union, da cultura de esquerda, para a direção; Emanuel Eisenberg, porta-voz do Group Theatre e coautor de *Parade* (1935); Arthur Kraemer e David Gregory, do New Theatre League (uma organização com pessoas de grupos teatrais como o Prolet Buehne, o Workers' Laboratory Theatre e o Theatre of Action); e Arthur Arent, coautor de *Triple-A plowed under* (1936). O cenário e o figurino ficaram a cargo de Sointu Syrjala, que trabalhara em *Stevedore*, peça do Theatre Union, de George Sklar e Paul

Peters; a dança ficou sob responsabilidade de Gluck Sandor, um dos instrutores do Group Theatre; e a coreografia, por Benjamin Zemach, que colaborara com o Theatre Union.

Schaffer teve que convencer os ILGWU Players, grupo teatral montado pelo sindicato, de que a forma da revista poderia funcionar. Na época, as revistas já não estavam tão em voga. Os integrantes da trupe sindical não queriam uma revista à *Ziegfeld follies* (cuja imagem de atrizes bonitas em roupas extravagantes dançando e cantando marcou a década de 1920); o que almejavam era fazer uso de drama sério para retratar as mazelas econômicas, o que de fato tentaram fazer com o remake de *Steel*, de John Wexley, e as produções de *All in one* e *In union there is strength*, de Irwin Swerdlow e Fannia Cohn (ambas sobre os benefícios de se associar ao ILGWU), mas sem muita repercussão.

Para demonstrar que era possível apropriar-se da forma da revista, transformando-a com a inclusão do conteúdo trabalhista (para falar de assuntos dos trabalhadores), Schaffer contratou o grupo teatral Contemporary Players para uma miniapresentação só para os membros do sindicato em 14 de junho de 1936, no estúdio acima do auditório do Labor Stage. Com o sucesso da performance, os trabalhadores associados ao ILGWU passaram a enxergar a revista musical, ao estilo de *The Grand Street* (revista simples, de modestos recursos, mas com belas canções), como uma bela ideia.

O sindicato decidiu apresentar oficialmente a peça em 27 de novembro de 1937, com elenco de atores amadores, que tinham ensaiado por 18 meses, por todas as noites, após dias cansativos de trabalho nas confecções de roupa. *Pins and needles* estreou sem alarde para a imprensa e com orçamento baixo, mínimo de cenários, com direção de Charles Friedman (que foi diretor apenas na primeira edição do musical de 1937 a 1938).

No início, os atores apresentavam-se no Labor Stage, o minúsculo teatro alugado. O sucesso não tardou a ocorrer: uma peça que era apresentada só aos fins de semana para uma plateia já conhecida, só de membros do ILGWU, passou a receber o público burguês. Depois de alguns meses de performance, havia até fila para entrar e em 3 de março de 1938, a trupe apresentou-se, com um elenco reduzido e sem os quadros que criticavam o governo, na Casa Branca para o casal Roosevelt.

O amadorismo teve que dar lugar ao profissionalismo e *Pins and needles*, que era do sindicato, agora virava mercadoria da Broadway. Com o sucesso, alguns atores largaram os seus empregos como costureiros para se dedicar integralmente ao musical, constituindo a primeira companhia, formada pelos atores iniciais. A partir do momento em que a peça

foi engolfada pela indústria cultural, o ILGWU passou a se envolver em polêmicas, tais como a formação de segunda, terceira e quarta companhias, com gradual substituição dos atores amadores e/ou com sotaque judeu por atores semiprofissionais, de “melhor aparência” e sem sotaque, que nem pertenciam ao sindicato.

A saída do pequeno e íntimo Labor Stage de 299 lugares para o mais amplo Windsor Theatre de 849 assentos aconteceu em 26 de junho de 1939 e deu uma certa sensação ao público da época de perda da intimidade que a peça tinha antes. Já não havia mais tanta proximidade ao palco.

Mas deve-se ter em mente que o segundo teatro, apesar de maior do que o primeiro, era bem menor que outros teatros da Broadway. Sindicatos de atores pressionaram e Schaffer teve que ceder: os atores principais do elenco aderiram ao Actors' Equity, o maior sindicato de atores, e o resto ao Chorus Equity, um sindicato de atores menor. *Pins and needles* acabou alcançando enorme êxito e saiu de Nova Iorque para fazer apresentações por várias cidades norte-americanas (de abril de 1938 a janeiro de 1939 e de julho de 1940 a 31 de maio de 1941). A última apresentação na sua cidade de origem foi em 22 de junho de 1940. O curioso é que com o sucesso veio junto a censura: nas turnês, as críticas negativas vindas principalmente de políticos locais obrigavam a produção a retirar um quadro ou outro, para não correr o risco de ficar sem fazer a apresentação.

Com duração de 1937 a 1941, os produtores de *Pins and needles* souberam adaptar, retirar ou incluir quadros de acordo com a realidade social, política, econômica e teatral referente a cada ano (em torno de 50 esquetes ao longo dos quatro anos). O musical mais bem-sucedido nos Estados Unidos na época da Grande Depressão, além da primeira edição de 1937 teve mais duas edições: *Pins and needles* 1939 (entre abril e junho de 1939) e *New pins and needles* (entre novembro de 1939 e junho de 1940).

Infelizmente, parte dos atores voltou aos seus trabalhos habituais após a extinção da revista. A outra parte tentou carreira na televisão, teatro e cinema. Schaffer voltou para o Jewish Daily Forward, do qual era editor; Rome continuou na área musical e em 1962, ajudou a produzir o CD *Pins and needles* com Barbra Streisand em celebração ao 25º aniversário da peça. O fato de *Pins and needles* ter angariado um milhão e meio de dólares (gastara apenas dez mil dólares) não é, acreditamos, o mais importante fator de seu sucesso, mas sim o fato de ter ajudado a atrair mais membros para o ILGWU, contribuindo

para o movimento trabalhista, servindo de modelo de inspiração para grupos amadores futuros, através das sábias alusões aos acontecimentos contemporâneos à sua plateia.

O contexto teatral que engendrou *Pins and needles*

Pins and needles foi a revista musical mais bem-sucedida da década de 1930 e do Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos (American Workers' Theater Movement). Alternativa ao teatro comercial, oriundo da necessidade de a classe dos trabalhadores americanos ter voz para falar de suas questões econômicas e políticas durante a Grande Depressão, foi o único movimento amador conduzido pelo povo na história norte-americana, com epicentro em Nova York, irradiado para o resto dos Estados Unidos, envolvendo “centenas de trupes e milhares de trabalhadores”, na esperança de criar uma “cultura da classe trabalhadora” (FRIEDMAN, 1985, p. 111). Era a vez dos trabalhadores, que na década anterior haviam sido tão perseguidos, de criar um trabalhismo distinto.

A primeira revista americana foi *The passing show* em 1894, mas seu período áureo no teatro norte-americano foram os anos de 1920, com *Ziegfeld follies* de Ziegfeld, *Scandals*, de George White, e *Vanities*, de Earl Carroll. Entretanto, ao invés do destaque para as atrizes bonitas dançando e cantando, o que interessa para o ILGWU é mostrar o cotidiano das trabalhadoras, sem o glamour e roupas espalhafatosas da década anterior.

Logo, o sindicato apropria-se da forma, mas o interesse reside na vida da trabalhadora, conteúdo pouco comum em uma revista musical até então. A revista mescla dança, música, mímica e esquetes sobre assuntos contemporâneos, fáceis de serem compreendidos de imediato pela plateia. Assim, o teatro proletário apropria-se também dos musicais. No início, o movimento teatral dos trabalhadores rejeitou o musical como ferramenta de propaganda. A Broadway, depois da quebra da Bolsa de Valores em 1929, não conseguiu segurar parcela significativa do público devido aos altos preços dos ingressos e porque suas peças ainda insistiam no final feliz.

O dito “final feliz”, que consistia no casamento da moça pobre (geralmente de família de imigrantes irlandeses) e trabalhadora (empregada doméstica, secretária ou atendente de loja) com o rapaz rico, era presente na maioria dos musicais da década de 1920. A fórmula “rapaz encontra moça, rapaz perde a moça, e rapaz consegue a moça de

volta” desses “musicais de Cinderela” (JONES, 2003, p. 58) não refletiam o cenário da crise econômica. O musical era visto só como entretenimento, ou seja, associado ao teatro comercial; mas, à medida que o Movimento Teatral dos Trabalhadores Americanos foi ganhando legitimidade, o musical dos trabalhadores alcançou sucesso através da sua sofisticação, ao lidar com assuntos políticos, temas antes considerados ‘inapropriados’ para tal gênero no palco (TRUMBULL, 1991, p. 3).

Os musicais respondiam agora aos assuntos e fatos contemporâneos, como paralisações e greves, tornando-se um meio eficiente para atingir um público maior, indo além do proletariado (Workers’ Theater) para todo o povo americano (People’s Theater), com o uso de canções, e ao dizer as coisas certas com mais efeito do que os dramas sérios, através do humor, que permitia que a plateia ridicularizasse a nebulosa situação em que o país se encontrava.

Os quadros que dão voz à mulher trabalhadora

Os quadros “Querida Beatrice Fairfax”, “Moça formada pela Faculdade de Vassar encontra um emprego” e “Para que serve o amor” apresentam a mulher trabalhadora na década de 1930. Enquanto as duas primeiras têm trabalho, a terceira está desempregada. Vejamos como os pontos de vista das três mulheres diferem.

“Querida Beatrice Fairfax” (“Dear Beatrice Fairfax”)

O lamento da moça neste quadro mostra a sua necessidade de se encaixar nos paradigmas sociais propostos pela indústria cultural, tais como sua crença no amor romântico. A esquete, que ficou notável pela atuação de Millie Weitz (que era uma costureira de vestidos e pertencia à área judaica do ILGWU), mostra o fetiche da mercadoria: como a mulher acredita que a felicidade pode ser obtida com o consumo de mais e mais produtos.

A moça que canta “Ninguém me passa uma cantada” (“Nobody makes a pass at me”) quer igualar-se a tudo o que a imprensa, a literatura de autoajuda, o cinema e os comerciais propagam ser o modelo do sucesso. O padrão de beleza de Hollywood

determina as regras e a garota não as contesta; pelo contrário, as aceita e gasta o seu mísero salário com mercadorias supérfluas.

A desajeitada mulher, por mais que tente, não consegue se igualar em beleza com as estrelas de cinema. Quando ela consome todas as mercadorias possíveis ditadas pela propaganda, quer parecer, aos olhos da sociedade, uma pessoa bem-sucedida. Inconscientemente, a proletária, através da aparência (uso de perfumes e roupas burguesas), deseja que os outros a enxerguem como alguém que já ascendeu socialmente. Sua mobilidade vertical, entretanto, não ocorreu e parece que a expectativa de se casar não será atendida.

Mesmo ela utilizando todos os produtos anunciados pela mídia como chamarizes do sexo masculino, relacionados com beleza ou melhoria dela (desodorantes, sabonetes, batom, maquiagem e removedor de maquiagem, pílulas para emagrecimento, espartilhos, melhor sutiã da semana, perfume “Fragrance de Amour”, óleo de cozinha, antiácidos, antigripais, cereal, enxaguante bucal, sabonete, pomada, repelente, leite e pão de centeio só de marca), compradas com os seus “mangos ganhos duramente”, a garota não consegue pretendente algum.

Deseja que os pretendentes apareçam logo, pois, assim como a mídia propaga, abomina o envelhecimento (“Eu quero atenção e coisas que não mencionarei [...] antes que eu fique velha demais”). Ela questiona qual seria o problema, depois de tantas tentativas com as várias mercadorias, porque nunca recebeu uma cantada, às colunas de jornal de Dorothy Dix e da querida Beatrice Fairfax – título do esquete. Os conselhos amorosos das duas colunistas não parecem ajudá-la na empreitada de conseguir a atenção masculina.

A influência da publicidade sobre a garota se mostra na materialização de seu consumismo. A abundância de mercadorias fornece a errônea impressão de fartura, de riqueza que ela não tem. Supostamente na sua ‘vida’ ela tinha ‘liberdade’ para escolher o que consumir que melhor lhe satisfizesse, em ‘busca da felicidade’, mas ela compra só o que a indústria cultural determina. Eis o exemplo de como a cultura de massa satura o proletário e de como a ideologia é uma arma política poderosa de manipulação (ROSENBERG, 1998, p. 7).

O cinema, a imprensa (influência de tais colunas de jornal; e foi ao ler os anúncios do jornal Times que ela passou a comprar os espartilhos da marca Best, por serem “chic”), a literatura (ela lê *E o vento levou...*) e também a publicidade são aparatos ideológicos que

amparam a noção de sucesso com o elo entre posse de bens materiais (a propriedade privada da moça são essas mercadorias) e felicidade (o amor que ela não consegue e a ascensão social que tampouco alcança) e sustentam a ideia das infinitas possibilidades, ideal tão caro à crença do sucesso material do sonho americano.

O espectador ri da canção devido à enorme lista de produtos, às rimas, ao duplo sentido do vocábulo *knockers* (“batedor de porta” e seios femininos) e da palavra PURE (tal como a barra de sabonete que ela usa, cujo slogan era exatamente “Noventa e nove ponto quarenta e quatro de cem por cento PURA”, ela seria “pura” nessa porcentagem).

No entanto, a constatação final é triste, porque ela reconhece que não sabia mais o que fazer e que nada do que ela compra a ajudará a atingir o seu objetivo de ascensão social.

“A moça formada na Faculdade de Vassar encontra um emprego” (“Vassar girl finds a job”)

Ruth Rubinstein, costureira da área de roupas íntima feminina, também do setor judaico do sindicato, ficou conhecida por esse quadro. Apesar de o título “A moça formada na Faculdade de Vassar acha um emprego” soar alegre, o público toma conhecimento de mais um desabafo da mulher trabalhadora que não ascendeu economicamente.

Galgar a escala social por seus próprios meios, sem ter nascido aristocrata, é a visão da perseverança como guia para que alguém de origem humilde consiga atingir o topo (virar um empresário de sucesso, por exemplo). A ideia de *self-made (wo)man* é uma herança puritana, que se mantém até os dias de hoje.

O discurso dominante é o de que o esforço vale a pena, de que com trabalho árduo, o indivíduo alcançará o sucesso. A protagonista de “A moça formada na Faculdade de Vassar acha um emprego” acreditou nele: o seu esforço foi a educação; seu sucesso seria a tão desejada mobilidade vertical, o fator “mais extraordinário da sociedade americana” (LERNER, 1960, p. 41). Ou seja, a sociedade disponibilizou o sistema educacional que, por sua vez, atestou a competência da “vencedora”, isto é, o mérito da estudante.

A moça canta sobre a sua vida, como comprara o sonho, como estudou muito para obter o diploma da faculdade particular de artes de Vassar, com a finalidade de subir na

vida. A crença da possibilidade de uma vida melhor preconizada pela ideologia do sonho americano é, no entanto, frustrada ao notar que seus conhecimentos acadêmicos parecem não ter serventia numa loja de roupa íntima.

O próprio exame admissional constitui uma desconstrução da narrativa da garota como pessoa, que se tornará uma espécie de 'escrava' da grande rede de lojas de roupa. A sociedade mostra-se competitiva, pois a menina teve que disputar a vaga com outras candidatas. Ao visualizar por esse ângulo, ela poderia ser considerada bem-sucedida, pois as concorrentes foram preteridas. Entretanto, a realidade lhe mostra que ela está bem longe da ascensão social, isto é, do sonho americano.

A garota nota como a sua vida mudou: quando cliente da loja, recebia tratamento de honra, podendo sentar-se; agora, mesmo com dores, fica em pé o dia inteiro como vendedora de lingerie para madames ricas e gordas, na mesma loja de departamentos onde costumava ir. Ao invés de um indivíduo singular, tornara-se um número (73).

O quadro começa com indicações cênicas da garota que inicialmente está do lado direito do palco, escondida atrás de um manequim. Um talhe de roupa cinza cobre tanto a garota quanto o manequim. A menina tira o talhe, guarda-o e começa a tirar o pó do manequim. Ao ir para o centro do palco, ela começa a sua autobiografia:

Quando eu era jovem, eu estudei duro e matei a sede do conhecimento
E depois de estudar até altas horas para entrar na faculdade
Eles me disseram que a minha refinada educação
Ajudaria a melhorar a minha situação
Então eu rachei e rachei de estudar até que quase fiquei em coma
E escrevi ensaios e fiz provas até obter o meu diploma
"Aha" eles disseram, "Agora vem a admissão
numa muito alta posição."
Então eu saí e procurei
E a Macy's foi o lugar que eu achei.
Eu preenchi os documentos e os requerimentos de emprego
E fui fazer os exames.
Eles mediram o meu peso e a minha altura
E conferiram o meu coração e testaram a minha visão
Olharam os meus dentes e o meu nariz.
Examinaram a minha garganta, mediram os meus quadris
E até mesmo tiraram as minhas impressões digitais,
Eles me fizeram dizer "Ah", e me pediram para grunhir
Examinaram as minhas costas, examinaram a minha frente.
Depois eles testaram o meu "Q.I."
E me perguntaram o que eu gostaria de fazer.
E quando o exame terminou
O que havia para saber, a Macy's já sabia -

Então eu arranjei o emprego.
A vida é uma xícara de chá amarga
Agora eu sou apenas a vendedora número 73
[...] Antes me davam a cadeira de honra
Agora eu fico com dores nos meus pés
[...] Agora as clientes me deixam louca.
Eu vendo espartilhos elegantes, mas econômicos a \$3,50
Melhor qualidade, a \$4,69
Eu vendo sutiãs e cintas [...]
Para segurar as gorduras delas [...]
(ROME, 2009, p. 270, tradução nossa)

Para manter o emprego, a moça precisa usar toda a linguagem persuasiva de apologia ao consumo. Na pantomima das clientes, satiriza as mulheres que não veem o poder do capital que, amparado pelo cinema e propaganda, prega pelo consumismo:

Oh sim, Madame
Oh não, Madame
Eu acho, Madame
Acredito que sim, Madame
Oh com certeza, Madame, este é o melhor
Exatamente o tipo usado por Mae West.
Para você, Madame?
É verdade, Madame
Nós temos, Madame
Azul, Madame?
Aquele ali custa \$19,74
Tem que ser caro – é o maior da loja.
(ROME, 2009, p. 270-271, tradução nossa)

Antes tinha anseio do aprendizado acadêmico, mas agora está “vendendo coisas que encaixem no manequim / Que tornem as coisas grandes pequenas e as coisas pequenas maiores” (ROME, 2009, p. 271). Parecia que ela poderia optar pelo que quisesse fazer, mas a loja de departamentos fez a escolha por ela. A garota nota tristemente como sua vida mudou: seu trabalho duro (a educação) não foi recompensado como ela merecia ou acreditava ter direito, pois mais uma vez a promessa de amplas oportunidades do sonho americano (CLARK, 2003, p. 4) não se realiza, mesmo porque não havia grandes possibilidades de emprego na Grande Depressão. Ela não se sente feliz, mas frustrada, por ter acreditado no sonho, e o ressentimento transparece na visão das compradoras, vistas como gordas, “madames”, exigentes e endinheiradas.

“Para que serve o amor” (“What good is love”)

Quem sempre perde é a trabalhadora comum. A garota de “Para que serve o amor” tampouco consegue mobilidade vertical, pois nem trabalho tem. Ela também questiona a validade das canções amorosas, demonstrando a desesperança da década de 1930 do sonho americano do sucesso. Por isso, não aceita passivamente os discursos dominantes das músicas de amor propagadas pelos musicais que ainda insistiam no final feliz do casamento da mocinha pobre com o rapaz rico.

Ao invés de sonhar com abstrações, a protagonista de “Para que serve o amor” interessa-se pelas coisas concretas (casa, emprego, comida) para (sobre)viver. Numa sociedade que alega ter oportunidades ilimitadas para todos, a falta delas soa como uma contradição. Todavia, como a Grande Depressão foi a crise do capitalismo, as péssimas condições econômicas ajudaram cada vez mais na descrença da possibilidade de sucesso entendido como posse de riquezas materiais.

Na década de 1930, portanto, não havia a dita igualdade de oportunidades, condição primeira e essencial do jogo do capitalismo, que legitima a competição (SMITH, 2007, p. 31), mas desaparece logo depois do seu início. Logo, tal premissa do sonho americano prova-se falha. Se a moça não consegue nem o mínimo, que é o trabalho, torna-se difícil conseguir alimentos e teto, logo, almejar o sucesso entendido como ascensão social mostra-se fantasioso, fora da realidade.

Irreal seria se ela sonhasse com todo o jargão amoroso propagado pela mídia (amantes, corações que batem como um só, lua, romance, etc.), quando o que ela precisa de fato é superar as condições econômicas negativas da Grande Depressão:

Aonde quer que eu vá, escuto canções doces sobre a lua
Canções sobre as estrelas acima e canções de amor em junho
Canções de corações que batem como um só [...]
Mas elas não são canções que cantam para mim
[...]
Para que serve o amor se você tem que encarar
Dias frios e famintos [...] ?
Lua Azul, não me fale de um amante
Pois eu muito preferiria descobrir
Onde irei descansar a minha cabeça
Céus azuis, brilhando por mim
Diga-me onde conseguirei meu pão do dia-a-dia
O amor pode ser a coisa mais nova, a mais velha e a mais recente,

[...]
O amor pode ser a coisa mais verdadeira, fina e grandiosa
Mas eu quero um emprego e alguma coisa pra comer.
(ROME, 2009, p. 278-279, tradução nossa)

Conclusão

A década de 1930, diferentemente da anterior, não foi a década dos patrões (os anos de 1920 foram marcados pelos baixos salários, muitas horas de trabalho e pouca sindicalização), mas da visibilidade dos trabalhadores. O primeiro musical que tratou da temática social, refletindo sobre a situação político-econômica e com elenco amador a entrar na Broadway, *Pins and needles* foi a revista que finalmente deu voz à mulher trabalhadora, mostrando suas preocupações, principalmente no âmbito financeiro.

A revista usa de material chistoso para tratar dos valores dominantes e ocultos da ideologia americana. Produção conjunta de Harold Rome, autores do teatro de esquerda e atores amadores, *Pins and needles* questiona a ideologia do sonho americano do sucesso.

O musical *Pins and needles* foi um grande marco divisório na história do teatro norte-americano da década de 1930 e pioneiro ao caçoar com bom humor dos problemas sérios da crise do capitalismo: fome, desemprego e impossibilidade de ter ou manter uma moradia própria, em “What good is love”.

Já em “Dear Beatrice Fairfax”, há a dificuldade de propiciar a liberdade e a felicidade em uma sociedade que, apesar de se dizer democrática, não assegura os direitos inalienáveis da Declaração de Independência. Há também as denúncias do fetichismo da mercadoria.

A recompensa do esforço com o sucesso (entendido como ascensão econômico-social) não acontece para todos. Eis a decepção da moça que estudara muito para conseguir o diploma universitário, mas torna-se atendente de uma loja de departamentos, em “Vassar girl finds a job”.

Sátiras de assuntos contemporâneos, o musical do Labor Stage surpreendeu por ter sido diferente de tudo que tinha sido produzido até então. Canta sobre temas relevantes à mulher na Grande Depressão, mas sem amargura. *Pins and needles*, ao extravasar os anseios e preocupações da trabalhadora americana, constitui-se, de fato, como a revista musical de maior significado sociopolítico dos Estados Unidos da década de 1930.

Referências

BORDMAN, Gerald. **American musical theatre: a chronicle**. New York: Oxford University Press, 1986.

CLARK, William A. V. **Immigrants and the American dream: remaking the middle class**. Nova York: Guilford Press, 2003.

FRIEDMAN, Daniel. A brief description of the Workers' Theatre Movement of the Thirties. In: McCONACHIE, Bruce A.; FRIEDMAN, Daniel (Ed.). **Theatre for working-class audiences in the United States, 1830-1980**. Connecticut: Greenwood Press, 1985. p. 111- 120.

GREEN, Stanley. Harold Rome. In: **The world of musical comedy**. Nova York: Da Capo, 1980. p. 188-195.

JONES, John Bush. **Our musicals, ourselves: a social history of the American musical theatre**. New England: Brandeis University Press, 2003.

LERNER, Max. **Civilização norte-americana**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

ROME, Harold et al. Pins and needles. In: PAPA, Lee (Ed.) **Staged action: six plays from the American Workers' Theatre**. ILR Press, Cornell University Press, 2009. p. 249-286.

ROSENBERG, Emily S. **Spreading the American dream**. New York: Hill and Wang, 1998.

SMITH, Paul. **Primitive America: the ideology of capitalist democracy**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

TRUMBULL, Eric Winship. **Musicals of the American workers' theatre movement - 1928-1941: propaganda and ritual in documents of a social movement**. Maryland: University of Maryland College Park, 1991.

Submetido em: 31 jul. 2017

Aprovado em: 30 out. 2017