

BREAD & PUPPET THEATER, RADICALISMO E HISTÓRIA

Mayumi D.S. Ilari*

RESUMO: O presente trabalho analisa a trajetória do Bread & Puppet a partir de sua mudança do teatro de agitação de rua da Nova Iorque dos anos 1960 para o campo, em Vermont, onde o grupo consolidaria o Circo de Ressurreição Doméstica, um evento teatral que seria realizado anualmente por quase três décadas, e que chegou a aglutinar platéias de dezenas de milhares de espectadores. Partindo de leituras de Fredric Jameson sobre o pós-modernismo e a instituição cultural da vanguarda, analisaremos a extinção do Circo, em meio à euforia nostálgica de um público “pós-moderno”, ávido por lazer e entretenimento.

Palavras-chave: teatro norte-americano, teatro político, materialismo cultural

ABSTRACT : This paper analyses Bread and Puppet’s change from street agitation theater in the city of New York in the 1960s to rural Vermont, where the theater consolidated the Domestic Resurrection Circus, a theatrical event that was presented annually for almost three decades and that attracted tens of thousands of spectators. Based on Fredric Jameson’s readings of post-modernism and the cultural institution of the *avant-garde*, the end of the Circus is hereby analysed along with the nostalgic euphoria of our “post-modern” leisure and entertainment seeking audiences.

Keywords: American drama, political theater, cultural materialism

O Bread & Puppet Theater surgiu junto à vanguarda que se criou na cidade de Nova Iorque nos anos 1960, atuando inicialmente em espetáculos e protestos de rua. Nesse período, o grupo alcançou grande renome, sobretudo em Paris e em outras cidades européias (mas não em Nova Iorque, como se poderia imaginar), e seu trabalho foi reconhecido tanto como parte importante da tradição de vanguarda do século XX quanto como um exemplo do desenvolvimento da vanguarda americana dos anos 1960.

Após sete anos em Nova Iorque, atuando ativamente em pequenos teatros e em espetáculos maiores de rua, o grupo instalou-se em uma fazenda em Vermont, onde passaria a realizar grandes espetáculos ao ar livre, desenvolvendo um trabalho político

* Doutora em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês pelo Departamento de Letras Modernas/ USP em 2008, sob orientação da Prof.a Dra. Maria Sílvia Betti

calcado na simplicidade e na imaginação criativa, que não se deseja apenas teatro de protesto, mas um teatro útil, em que os elementos sejam reduzidos ao essencial. Radicado e atuante até hoje em Vermont, o grupo, após uma série de mudanças formais, consolidou o *Circo de Ressurreição Doméstica (Domestic Resurrection Circus)*, um espetáculo que reunia uma mistura complexa de formas de animação e um desejo claro de apresentar alternativas à cultura de massas. No final dos anos 1990, o *Circo* chegou a atrair uma platéia de 60.000 pessoas; todavia, as contradições inerentes ao próprio sucesso do evento levariam ao esvaziamento relativo de seu significado, fazendo com que o grupo, para permanecer fiel aos ideais que o constituem, desse uma nova forma a suas apresentações.

Os espetáculos épicos produzidos pelo Bread & Puppet nascem do próprio processo de criação e produção. O grupo opta por um processo coletivo, alternativo e artesanal e faz uso de marionetes, máscaras, desenhos, faixas, pernas-de-pau, paradas, etc. Em vários espetáculos distribui-se pão ao público, untado com pasta de alho (aioli), buscando-se assim demonstrar seu parentesco com o teatro, que, mais do que puro entretenimento e diversão, mais do que um lugar de comércio onde se paga para se obter algo, deve, segundo P. Schumann, parecer-se mais com o pão, parecer-se mais com uma necessidade.

É fato que, em nossa civilização atual, fundada na lógica da mercadoria analisada por Marx, o consumo torna-se uma prática idealista total: “Assim como as necessidades, a cultura, o saber, todas as forças próprias do homem mostram-se integradas como mercadoria na ordem de produção, e se materializam em forças produtivas para serem vendidas, hoje em dia todos os desejos, as exigências, todas as paixões e todas as relações abstratizam-se (e se materializam) em signos e em objetos para serem compradas e consumidas” (Baudrillard, 2002: 207). Nesse contexto, desprovido da estrutura de sentimento que permitira, no período de criação do Bread & Puppet, acreditar na possibilidade próxima de um mundo mais justo, continuam as tentativas do grupo de viabilizar uma Arte possível em meio à euforia nostálgica de um público ávido por lazer e entretenimento, dadas a instituição cultural da vanguarda, a transformação da contracultura

em mercadoria e a impressão, desejável à cultura pós-moderna, de um espetáculo de nostalgia.

Fredric Jameson (1989: 181; 207) aponta que a idéia mais recorrente sobre os “anos 60” (*the 60s*) é a impressão de que, ali, tudo era possível, de que este foi um período de liberação universal, de uma liberação mundial de energias – os anos 1960 foram o período em que os “nativos” *tornaram-se seres humanos*, tanto interna quanto externamente: os colonizados internos do Primeiro Mundo (minorias, marginais, mulheres), como também os sujeitos externos e seus “nativos” oficiais, conquistam o direito de falar em uma nova voz coletiva, jamais antes ouvida no palco do mundo. Contudo, cabe lembrar também que essas novas “identidades” coletivas, ou esses novos “sujeitos históricos” (*subjects of history*), possibilitados dada uma conjuntura maior e anterior (que inclui, na década de 1950, o macarthismo, a expulsão dos comunistas do movimento trabalhista norte-americano, entre outros), buscando novas formas de expressão e constituindo novas categorias sociais e políticas, acabaram esmagando a noção clássica de classe social. “Liberados” das classes sociais, esses novos grupos, agora atomizados, vieram a ocupar espaços que lhes seriam vetados nas instituições clássicas da política de classes anterior, e a um só tempo realimentaram e incentivaram o fim da consciência de classe operária. Na realidade, Jameson aponta como os anos 1960 foram um período de crescimento do capitalismo em escala global, um período de transição de um estágio infra-estrutural do capitalismo para outro, e que produziu concomitantemente uma imensa soma de energias e forças sociais de mudança que se configurariam como uma ilusão histórica, redundando, algumas décadas mais tarde, no capitalismo tardio, na chamada globalização.

Nesse processo dialético em que liberação e dominação mostram-se profundamente imbricadas, o Bread & Puppet buscou desenvolver uma forma(/conteúdo) de arte crítica de seu tempo, acreditando em sua capacidade de conscientização e transformação. O Circo de Ressurreição Doméstica nasceu, assim, dos anseios e objetivos radicais da contracultura dos anos 1960 e 1970. Desejava-se criar um circo que não fosse somente uma coleção de fatos extraordinários arbitrariamente justapostos. Tratava-se de uma grande atração externa,

alegórica em termos de conteúdo, integrada à paisagem, ao tempo real, a rios, montanhas e animais reais, algo a ser observado em seu “ambiente”. Buscava-se dar um sentido maior aos eventos, ao usar o simbolismo abstrato e imediatamente evocativo dos bonecos e máscaras, abrindo espaço também para piadas e puro *nonsense*, necessariamente fazendo uso de recursos épicos. Essa abertura marcou o desenvolvimento do Circo, e influenciou sua forma até o último evento, em 1998: o Circo, apresentado anualmente por quase três décadas, sempre durante o verão, tinha um dia de duração (tarde e noite). Iniciava-se com a apresentação de breves espetáculos paralelos e simultâneos (*sideshow*s), seguidos de um *circo de bonecos* locado em uma área circular, um *pageant* e apresentações noturnas até as 22 ou 23hs. Durante o evento, Schumann distribuía seu pão em uma “Loja de Pão Grátis”, e nunca se cobrou entrada para os espetáculos, embora doações fossem bastante solicitadas. John Bell afirma que, enquanto os espetáculos paralelos apresentavam ultrajes e prazeres da vida cotidiana, e o circo era uma grande celebração das possibilidades ridículas da mesma, o *pageant* caracterizava-se muito mais como um espetáculo sobre a natureza, que assiste silenciosamente as loucuras da humanidade “civilizada” tentando ser e parecer mais do que é possível, moral ou justo. Essas tentativas, boas e más, invariavelmente terminavam em perda e então renovação.

Os *pageants* organizados pelo Bread & Puppet, bem como outros concebidos e encenados nos Estados Unidos no início do século XX, de natureza política, tiveram forte influência de raízes estrangeiras, particularmente da Rússia revolucionária, em que grandiosos festivais de rua celebravam a revolução bolchevique com bonecos gigantes, máscaras, veículos a motor, barcos, paradas flutuantes, bandas de metais e a participação de centenas de amadores (Guinzburg, 1992).¹ Pensando na cultura norte-americana no contexto atual, Bell (1997:6) afirma que os *pageants* são uma exceção, na medida em que são espetáculos estranhos, não movidos a energia elétrica e que caminham em direção contrária à cultura oficial; disso decorre que os limites relativamente estreitos do teatro tal

como definido pela cultura norte-americana são explodidos pelo trabalho de grupos como o Bread & Puppet, de tal modo que freqüentemente os críticos apresentam pouco preparo para entender o que é o Nosso Circo de Ressurreição Doméstica, uma vez que esta não é “*um happening politicamente correto/ de contracultura/ retro-hippie/ com bonecos, ou “sobra requentada” dos anos sessenta*”.

Desde o primeiro Circo de Ressurreição Doméstica, na década de 60, o relógio da História avançou consideravelmente. Em 1998, Vermont havia mudado, assim como a economia cultural da vanguarda. O Circo havia se tornado o evento anual central do Bread & Puppet. Os números de espectadores dos eventos de verão foram aumentando aos poucos, de tal modo que, em meados dos anos 1980, não apenas o Circo pagava a si mesmo, como havia se tornado a maior fonte anual isolada de recursos para o teatro; o Circo era o evento para o qual se construía os bonecos e eram inventadas as novas músicas, temas, textos e movimentos. Todavia, tornou-se aos poucos uma espécie de “contracultura instituída” que envolvia mais de 200 participantes voluntários, atraindo para as redondezas da cidadezinha de Glover platéias de dezenas de milhares de pessoas. Segundo Bell, o aparente oxímoro da “tradição da contracultura” (assim como muito da “instituição da vanguarda”) caracteriza não apenas o Circo, mas a situação pós-anos 60 em Vermont, e, por extensão, grande parte da cultura norte-americana pós-1960.

F. Jameson (1995: 6) aponta como traços constitutivos do pós-moderno uma nova falta de profundidade, que encontra prolongamento na “teoria” contemporânea e em toda uma nova cultura da imagem ou do simulacro; e um conseqüente enfraquecimento da historicidade, entre outro. Aponta, ainda, para o fato de que a produção estética contemporânea integrou-se de modo geral à produção de mercadorias. É interessante observar de que modo esses sinais dos tempos atuaram em torno da Arte realizada pelo Bread & Puppet, a ponto de descaracterizar, em grande medida, o Circo de Ressurreição Doméstica.

¹ Segundo Guinsburg, a evolução da atividade teatral no interior de círculos operários alcançou na Rússia revolucionária sua melhor formulação como projeto de arte independente e de expressão de classe, e permitiu

A platéia do Circo modificou-se bastante da década de 1970 para a década de 1990. À medida que o número de participantes crescia, tornou-se necessária a criação de um comitê responsável pela logística do evento, formado por habitantes locais e dirigido democraticamente, diferentemente da direção artística do grupo, centrada em Peter Schumann. A organização da alimentação, dos espaços para estacionamento e acampamentos passou a exigir maior atenção, e desenvolveu-se um sistema de reciclagem de lixo que, graças à participação da platéia, mostrou-se bastante eficiente. No final dos anos 1970, carros estacionados começaram a congestionar as estradas públicas, e o grupo pediu aos vizinhos que cedessem parte de seu terreno como estacionamentos provisórios. O que começou como um favor acabaria por se tornar um negócio altamente lucrativo para esses proprietários de terra, que trataram de providenciar estacionamentos e zonas de camping. O pão produzido pelo Bread & Puppet passou a ser produzido em escala cada vez maior, assado em um forno de cerca de três metros. Com o aumento de participantes, a alimentação tornou-se algo por demais complicado para o grupo administrar, e acabou-se convidando vendedores de comida, que por sua vez aumentaram em número, até o ponto de invadir o espaço reservado ao Circo, no início da década de 1980. Solicitados a saírem desse espaço, os vendedores passaram a se instalar na estrada estadual, perturbando o trânsito e os vizinhos que não freqüentavam o Circo. Finalmente, foram instalados em uma parte do espaço reservado à área de acampamento, em uma espécie de “praça de alimentação” ao ar livre. Cães trazidos pelos participantes, cuja população começou a aumentar descontroladamente, e o uso de álcool e drogas tornaram-se outros problemas a serem resolvidos. No que tange a esses dois últimos, o grupo concluiu que o uso de drogas é um aspecto inevitável na cultura americana como um todo, e que sua presença no Circo era reflexo dessa cultura, e não, como afirmaram moradores locais descontentes, causado pelo evento. Embora a regulação individual parecesse autoritária e dissonante do espírito aberto do evento, decidiu-se por pedir aos participantes, através de cartas, declarações nos jornais e nos programas, que não trouxessem drogas ou álcool para o Circo. Os pedidos

a radicalização em torno do binômio arte/ política.

foram, surpreendentemente, atendidos, porém o consumo transferiu-se para as áreas de camping, e os administradores destes não conseguiram aplicar medidas parecidas.

O número de campings e de vendedores, legais e ilegais, aumentou, até o ponto que uma trilha para o Circo tornou-se um grande bazar temporário, onde se encontrava de tudo, de pizza e capuccino a jeans boca-de-sino, roupas de “tribos” urbanas e drogas. Esses elementos dos acampamentos, das lojas, etc., que não tinham ligação com o evento do Circo, tornavam-se, indiscriminadamente, sobretudo para os freqüentadores mais jovens, a “experiência Bread & Puppet”. Alguns membros do grupo descobriram, inclusive, que alguns dos visitantes jamais se dirigiram ao Circo, permanecendo todo o tempo nos acampamentos. Uma espécie de cultura paralela, de festas, comércio, lixo e muita droga, havia se instalado nas áreas de acampamento, indiferente às questões políticas/ ambientais tratadas no Circo. Parte do sistema, da cidade, e de todos os tipos de seus “demônios vagos” pareciam aportar junto com essas multidões.

Em meados dos anos 1990, quando já haviam ruído há muito os ideais revolucionários, a idéia de uma alternativa à cultura capitalista americana tornou-se inseparavelmente misturada com uma visão diferente, mais corrente, de contracultura, freqüentemente dissonante das propostas do Bread & Puppet. De alguma forma, o acontecimento do Circo se tornara uma espécie de opção de consumo “alternativa”, semi-tragada pelo sistema. No Circo apresentado em 1998, um espectador de longa data foi morto em uma briga de bar, em um dos estacionamento, por um motivo “relacionado a um cachorro-quente”. Nesse ano, J. Bell relata imagens noturnas de uma das áreas de camping - na semi-escuridão, dentre as centenas de carros e barracas que enchiam os campos, avistavam-se caixas de som localizadas em diferentes pontos, competindo com músicas de ritmos diferentes, ao lado de aparelhos de TV, fogueiras e cadeiras; havia até mesmo uma discoteca completa, com uma pista de dança portátil, DJ e show de luzes; uma banda de rock barulhento cujos músicos se apresentavam vestidos com bermudas coordenadas, tocando música instrumental ouvida por surfistas nos anos sessenta – *uma grande festa*

noite adentro, com toda a intensidade de uma pequena cidade. Guy Debord afirmou, acerca do espetáculo, que

Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos – o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de forma idêntica, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente (Debord 1997: 14)

O sucesso do evento paralelo ao Circo, localizado nos acampamentos e denominado livremente como “a experiência Bread & Puppet”, acima descrita, demonstra o quanto grande parte dos frequentadores dos últimos Circos preferiam “a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser” (Feuerbach, citado em Debord 1997). De fato, o simulacro festivo dos anos 1960 criado em torno do Bread & Puppet provia uma festa à parte, um consumo ou degustação “espetacular” de uma época, esvaziado seu conteúdo político – que podia, de fato, ser vivenciado, em alguma medida, no Circo oferecido ao lado. O “esmaecimento do afeto” da cultura pós-moderna descrito por Jameson, com toda sua frivolidade gratuita e eufórica, batia continência.

Ao encerrar-se o Circo de 1998, Schumann decidiu que ele seria o último. Refletindo sobre a cobertura jornalística do evento, e nos muitos anos de Circo, em geral, observou o quanto as intenções claras do grupo foram largamente omitidas pela imprensa, substituídas pela visão de um “espetáculo de nostalgia dos anos 1960”, que conscientemente evitava o verdadeiro conteúdo das produções do Bread & Puppet. Encarar sua proposta a sério equivaleria a falar de assuntos estranhos, e certamente indesejáveis, à cultura pós-moderna.

Jameson afirma que uma das dificuldades em especificar o pós-modernismo (que se inicia, segundo ele, em algum lugar entre 1972-74) (Jameson, 1989: 204), está em sua relação parasitária e simbiótica com a Alto Modernismo:

De fato, com a canonização de um Alto Modernismo escandaloso, feio, dissonante, amoral, anti-social e boêmio, ofensivo às classes médias, e sua promoção justamente à condição de alta cultura em geral, devido à sua instalação na instituição acadêmica, o pós-modernismo emerge como um meio de abrir espaço criativo a artistas agora oprimidos por aquelas categorias modernistas a partir de então hegemônicas de ironia, complexidade, ambigüidade, temporalidade densa e, particularmente, grandiosidade estética e utópica. (...) O Alto Modernismo e a cultura de massa desenvolvem-se em uma inter-relação e oposição dialética uma para com a outra. É justamente o enfraquecimento de sua oposição, e uma nova fusão das formas da alta cultura e da cultura de massas que caracteriza o pós-modernismo (Jameson 1989: 195-6).

O pós-modernismo, pois, não se opõe a coisa alguma. Ele constitui justamente a própria estética hegemônica ou dominante da sociedade de consumo, e serve à sua produção de mercadorias como um laboratório de modas e formas novas. Ainda que todos os seus traços formais já estivessem presentes no alto modernismo anterior, a diferença é que estes tornaram-se agora uma dominante cultural, com uma funcionalidade socioeconômica precisa.

A tradição marxista mostra que, longe de ser algo totalmente distinto, esta nova sociedade não é senão um terceiro estágio do capitalismo, um estágio mais puro do que qualquer um dos outros que o antecederam. Nele, dissolve-se a fronteira entre a alta cultura e a chamada cultura de massa, e surgem novos textos infundidos com as formas, categorias e conteúdos dessa mesma indústria cultural tão veementemente denunciada pelos ideólogos do modernismo. Desprovido também da História, o indivíduo pós-moderno é levado a viver

sempre e apenas o presente, e tem como única forma de agência o poder (ou não) de consumir. Nesse contexto, em que ocorre uma ruptura entre forma e conteúdo, o Circo do Bread & Puppet foi tomado como uma forma alternativa, nostálgica e espetacular de consumo, sobretudo por frequentadores mais jovens. Ainda assim, o grupo permanece no século XXI com suas apresentações de cunho aberta e declaradamente político, avesso à mídia e à crítica que consideram seu teatro ultrapassado, exótico ou nostálgico, e segue acreditando na Arte como um modo de manter acesa a idéia de liberdade, que eventualmente possibilite a percepção da relação dialética entre agência e estrutura. Em um mundo em que o “Mal” já não tem rosto, em que se tornou impossível figurar presenças abstratas como “O Capital”, o Bread & Puppet segue reformulando seu teatro épico e político, apresentando seus homens de terno preto, seus imensos dragões e monstros destruidores e suas personagens solo gorduchas que incorporam a ganância, o egoísmo, o poder, o dinheiro, a maldade, etc., apresentando uma crítica específica da civilização e do mundo posterior ao capitalismo industrial, no final do século XX e início do século XXI. Ernst Bloch (citado em Jameson 2000: 366) denomina “Esperança” (“*Hope*”) a tensão permanente da realidade humana rumo a uma transformação radical de si mesma e de tudo a seu redor, rumo a uma transfiguração utópica de sua própria existência e de seu contexto social. Se o futuro está *estruturalmente* inerente no presente, queremos acreditar que possamos manter viva a Utopia de imaginar um outro sistema, um outro mundo, melhor.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema de Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2002
- BELL, John. *Landscape and Desire*. Glover, VT: Bread & Puppet Press, 1997.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contratempo, 1997.
- GUINSBURG, Jacó. *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- JAMESON, Frederic. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. New York: Verso, 1995.
- _____. “Periodizing the Sixties” in *The Ideologies of Theory, Essays 1971-1986, Volume 2, The Syntax of History*, 1989.

Ilari, M. D. S. *Bread & Puppet Theater, Radicalismo e História* pp. 128-138

_____. "To Reconsider the Relationship of Marxism and Utopian Thought" in Michael HARDT
and Kathi WEEKS (eds.) *The Jameson Reader*. Oxford, Blackwell, 2000.