

PÃO E ARTE NAS SENDAS DO TEATRO NORTE-AMERICANO, DA CONTRACULTURA AO WIKILEAKS

MAYUMI D. S. ILARI DEFINA

Universidade de São Paulo

Resumo

O presente ensaio apresenta uma breve digressão sobre o teatro político, na modernidade e nos Estados Unidos, e comenta o espetáculo *Man of flesh and cardboard* (2011). Encenada pelo Bread and Puppet Theater, essa peça remete a um massacre de civis cinegrafado no Iraque e publicado no site WikiLeaks, e ao caso Bradley Manning, soldado acusado do vazamento de informações militares secretas.

Abstract

This paper presents a brief digression on modern political theatre and political theatre in the United States. The introduction is followed by a description of Bread and Puppet Theater's 2011 Man of Flesh and Cardboard, a play about the recordings of the military gunning down of civilians in Iraq published by WikiLeaks and the case of Pfc. Bradley Manning, accused of having passed classified defense information.

Palavras-chave

Teatro norte-americano moderno e contemporâneo; teatro político; Bread and Puppet Theater.

Keywords

Modern and contemporary American theatre; Political theatre; Bread and Puppet Theater.

Embora questões políticas tenham sido debatidas ou encenadas no teatro já desde a Grécia antiga, e o teatro tenha desde sempre atuado politicamente – quer consciente e voluntariamente, quer não –, o termo “teatro político” em geral denomina peças e espetáculos produzidos no século XX, a partir do teatro de *agitprop* da Rússia revolucionária. Trata-se de um teatro que intencionalmente desafia o *establishment*, em termos de forma e conteúdo, e, em princípio, tende a ser um teatro não comercial.

O teatro político moderno teve suas primeiras raízes no interior do movimento romântico, que trouxe ao drama a discussão sobre a relevância da consciência histórica e do homem como ser histórico, na práxis e no pensamento. Fruto de dois grandes acontecimentos na história ocidental e suas derivações, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, e agitada por significativas insurgências revolucionárias e lutas em prol de liberdades nacionais, a ruptura romântica

foi, com Rousseau, ruptura moral, social, política [...] A ficção européia começava a se despedir, sem o saber, de uma certa concepção do teatro, baseada no recuo poético proporcionado pelo afastamento no tempo e pela idealização do homem e tentava, ainda confusamente, entrar em contato com a realidade contemporânea.¹

Assim é que uma série de novos elementos, como a reivindicação de uma linguagem menos artificial e polida, a presença do grotesco e de temas considerados moralmente indignos ou repudiados pelos clássicos, o abandono às forças instintivas, bem como a temporalização histórica, social e existencial, a presença da cor local com a variação característica nos quadros, e mesmo a psicologização pas-

¹ Jacó Guinsburg, “O teatro romântico – A explosão de 1830”, in *O romantismo*, São Paulo, Perspectiva, 1985, p. 182-3.

sional das motivações do herói, vinculada à unidade de ação, consistiram inicialmente num esforço de aproximação da obra de arte à “realidade” buscada pelo artista romântico, no empenho de vincular-se a seu tempo. Se o protagonista do teatro romântico continuava a se embater contra forças que não poderia vencer, como o faziam os clássicos, essas forças não mais se afiguravam como poderes divinos, mas como forças de natureza sócio-histórica. Rejeitando o decoro e a artificialidade das convenções teatrais da estética clássica, será então em nome de um certo “realismo”, pautado pela relação direta entre o poeta e a realidade, que o drama romântico romperá com a tradição teatral e a concepção aristotélica das unidades de espaço e tempo, e com a concisão, a artificialidade e a polidez dos modelos clássicos vigentes.

Se é verdade que, em nome desse realismo, e sob a bandeira da autonomia da arte, em países como a França o esteticismo acabaria por ditar “modelos” para o drama e a comédia na segunda metade do século XIX,² e se é fato que, a despeito de seus ideais libertadores, a produção dramática do movimento romântico como um todo não se caracteriza como essencialmente política, legando pouquíssimas obras que verdadeiramente chega(ra)m a dialogar com a história, ou tampouco fugiram ao padrão do presente absoluto do drama (de modo que muitos de seus desdobramentos resultariam em uma série de variantes alienantes e altamente reacionárias de teatro burguês), as rupturas geradas pelo drama romântico abriram caminho para uma série de novas possibilidades e liberdades que desenvolvimentos estéticos posteriores voltariam a reivindicar no fluxo da história, incluindo os de natureza política –, assim como o fizeram Büchner e Musset no período romântico, quando da tomada de consciência, por parte da personagem, de sua inserção na história.³

O drama da época moderna, segundo Peter Szondi, começou a se delinear já no Renascimento, quando a forma dramática passou a se concentrar exclusivamente no diálogo, excluindo o coro, o prólogo e o epílogo. No drama romântico, a ação passou ao primeiro plano, e, assim como no melodrama predominante nos palcos populares, o desenvolvimento do enredo e a curiosidade sobre o desenlace passaram a atrair o interesse anteriormente dedicado ao esmiuçamento psicológico do personagem da peça clássica, em que frequentemente o enredo era conhecido de antemão. Absoluto no sentido de que se encerra em si mesmo, o drama passaria a viver apenas o presente das relações inter-humanas que reproduz, refratário a qualquer referenciação externa e alheio às vocações genuinamente historicistas defendidas inicialmente pelo romantismo.

Antônio Pasta Jr. apontou que *Teoria do drama moderno*⁴ de Szondi traça a história do “lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da obra dramá-

² Iná C. Costa, “Teatro político no Brasil”, *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 24, p. 116, 2001.

³ Cf. Jacó Guinsburg e Silvana Garcia, “De Büchner a Bread & Puppet, Sendas do Teatro Político Moderno”, in Armando Sérgio Silva (org.) *Jacó Guinsburg: diálogos sobre teatro*, São Paulo, Edusp, 1992, p.135.

⁴ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno*, São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

tica”,⁵ levando à sua crise e a tentativas de salvamento e solução. A partir da crise do drama, alternaram-se propostas variadas, entre tentativas de desdramatização do personagem, de inserção cênica do proletariado (como indivíduo e como classe), de inserções narrativas, exaltação da subjetividade propensa ao autosacrifício, de dissolução da ação dramática e do diálogo, até o desenvolvimento de um teatro declaradamente político e revolucionário, como o teatro proletário de *agitprop* russo, ou o teatro didático de Bertolt Brecht e seus desdobramentos posteriores. De modo extremamente simplificado, pode-se afirmar que, acompanhando esse percurso, o teatro político buscou se manifestar no drama sob diferentes formas no naturalismo, no expressionismo, no teatro de agitação e propaganda, no teatro de vanguarda, até a formalização de um modelo construído sobre preceitos marxistas no teatro épico e dialético de Brecht, como agente crítico de transformação social.

Estados Unidos: em cena, a política

Nos Estados Unidos, o teatro político eclodiu no final dos anos 1920, fomentado pelo Partido Comunista como instrumento de luta de classes, e teve forte influência do teatro político europeu. Desde fins do século XIX, “a América” recebera sucessivas imigrações em massa de trabalhadores europeus, muitos dos quais bastante politizados, ou conhecedores da revolução teatral iniciada na Europa e alguns de seus autores, como foi o caso de grupos de imigrantes alemães, irlandeses, judeus, poloneses, russos, escandinavos, entre outros, que encenavam peças de seus conterrâneos em sua língua materna.

muito antes dos intelectuais dos teatrinhos ouvirem falar de um Ibsen, por exemplo, pequenos fazendeiros noruegueses encenavam suas peças na língua original em um estado como Montana, assim como trabalhadores judeus o faziam em ídiche no East Side em New York. Da mesma forma, trabalhadores encenavam em seus círculos dramáticos peças de Hauptmann e Gorki no original.⁶

Em geral isolados etnicamente, muitos desses grupos de imigrantes reuniam-se nas chamadas *settlement houses*, que eram centros comunitários implantados em bairros industriais pobres no intuito de facilitar a assimilação e integração da população mais desfavorecida economicamente, pelo oferecimento de assistência social, intelectual e cultural, nesse caso, aos populosos aglomerados de imigrantes europeus chegados ao país no início do século.

No Ocidente, o teatro popular operário teve seus maiores expoentes na Alemanha, em Berlim, no início do século XX. Inspirados sobretudo pelo teatro operário realizado pelo Freie Volksbühne, os teatros populares ou *Volksbühnen* se

⁵ Antonio Pasta Jr., “Apresentação” in Peter Szondi, *Teoria do drama moderno*, São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p.13.

⁶ Iná C. Costa, *Panorama do Rio Vermelho*, São Paulo, Nankin Editorial, 2001, p. 32-33.

espalharam pela Alemanha, até serem desmantelados pelos nazistas em 1933. Foi esse teatro, que assimilou diversas formas e técnicas novas, que viu surgir uma série de inovações realizadas por artistas do calibre de Bertolt Brecht e Erwin Piscator, então em suas primeiras incursões pelo teatro profissional. A Inglaterra também teve um forte teatro operário de agitação e propaganda, entre 1928 e 1936, vinculado ao Workers' Theatre Movement e ao Partido Comunista.

É em geral pouco conhecido o fato de que os Estados Unidos, de modo análogo, tiveram um forte teatro proletário de luta de classes nos anos 1920 e 1930, um teatro “dos trabalhadores, (feito) pelos trabalhadores e para os trabalhadores”.⁷ Duramente reprimido pela política governamental do *Red Scare* (ou “Ameaça Vermelha”, instaurada durante a Primeira Guerra) o teatro político só pôde se estabelecer de fato no país no final da década de 1920, estendendo-se aos anos que se seguiram à Depressão, em meio à politização generalizada dos anos 1930. A política do *Red Scare*, segundo Iná Camargo Costa, foi a “mais extensa, intensa e brutal perseguição pública e privada, da história americana, ao movimento operário”, tendo banido com deportações e prisões “crimes” políticos de “antipatriotismo” – como atos públicos pacifistas ou associações e greves políticas. Com o apoio da incitação da imprensa, levou a assassinatos, linchamentos, sequestros e atentados de todos os tipos contra líderes operários e instalações sindicais e partidárias, reprimindo todo tipo de dissidência. De modo que, no campo teatral, a cena política só veio a se destacar no final dos anos 1920, com o teatro de *agitprop* realizado pelo Workers' Laboratory Theatre (WLT), o primeiro grupo de teatro operário que falava no idioma inglês, e pelo Prolet Bühne, este último promovido por imigrantes operários alemães que buscavam também integrar-se ao novo meio sociocultural (assim como o Arbeiter Theater Farband, formado por judeus e dedicado ao ativismo militante, embora não se tratasse de um grupo de *agitprop*).⁸

No veio do caminho aberto por esse teatro, e coerente com os tempos duros e de forte politização que tiveram continuidade na década de 1930, as experiências do Theatre Union produziram uma peça particularmente incendiária: *Waiting for Lefty* (1935), de Clifford Odets, peça política que teve enorme repercussão e popularidade, e foi amplamente requisitada e apresentada pelo país afora. Essa peça de *agitprop*, que tematiza uma greve entre motoristas de táxi no período da Depressão, chegou a ter seu diretor William Gere sequestrado por nazistas, e foi proibida e altamente combatida pelos jornais de William Hearst, que alardeavam a “invasão comunista” no país. *Lefty* teve tal repercussão que até mesmo os inúmeros compêndios, dicionários e volumes gerais de história do teatro americano, que frequentemente pulam ou reduzem diversos capítulos da história do teatro político nos Estados Unidos, não se furtam a incluí-la em seus verbetes, como o fazem com a imensa maioria das produções desse tipo até pelo menos a década de 1930 – ainda que *Waiting for Lefty* seja ali geralmente descrita como “uma ex-

⁷ Eugène van Erwen, *Radical People's Theatre*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 10.

⁸ Costa, *Panorama do Rio Vermelho*, *op. cit.*, p. 33.

ceção”, pelo inegável “sucesso”, ainda que modalizado, entre as raras produções do teatro político apontadas.⁹

Da década de 1930 é também o Federal Theatre Project (FTP), um monumental programa artístico bancado pelo governo Roosevelt como medida de combate ao desemprego dos trabalhadores do meio teatral durante a Grande Depressão econômica. Esses trabalhadores somavam um contingente imenso, uma vez que nos Estados Unidos o teatro sempre foi, via de regra, um empreendimento altamente comercial (leia-se também lucrativo), envolvendo milhares de pessoas. Financiado pela política do *New Deal*, o FTP realizou cerca de 1.200 produções teatrais, veiculadas de costa a costa em vinte Estados, e empregou 7.900 trabalhadores do ramo teatral.¹⁰ Uma vez que o intuito do programa era empregar os trabalhadores e artistas, e não gerar lucros, 65% dos espetáculos tinham entrada franca para quem não pudesse pagar a entrada, de modo que o FTP criou uma espécie de amplo teatro popular nacional com uma plateia estimada de 25 milhões de espectadores, e levou o teatro a milhões de pessoas que nunca haviam avistado um palco.

Do ponto de vista político, o programa teve o mérito de introduzir no país o teatro épico e a técnica do *Living Newspaper*, ou *Jornal Vivo*, que consistia na apresentação de montagens documentais baseadas em fatos verídicos e contemporâneos veiculados na mídia recente, com base no uso de técnicas e recursos épicos, para uma plateia especialmente ávida por notícias relacionadas à crise econômica e social, e às tensões com governos fascistas no exterior. O Federal Theatre Project durou apenas quatro anos (1935-1939) e, dada a sua orientação em grande medida crítica do sistema e esquerdista, quando não abertamente comunista, foi fechado pelo Comitê de Investigação de Atividades não Americanas (House Un-American Activities Committee), então liderado pelo senador republicano Martin Dies. Esse mesmo Comitê alguns anos adiante interrogaria e assombraria os suspeitos de comunismo na histeria dos tribunais de caça às bruxas no macarthismo, perseguindo e banindo trabalhadores do meio, de modo a sufocar sistematicamente toda a crítica e dissidência remanescente dos anos vermelhos que pôde encontrar pela frente, inviabilizando a continuidade do teatro político radical iniciado nos anos 1920. Ao passo que a Broadway, com a crescente renda do país no período do pós-guerra, acolheu não poucos atores e dramaturgos do período radical, atraídos pela promessa de fama e sucesso material, e assistiu a um verdadeiro *boom* nas bilheteria de seus teatros, com peças de escolha fortemente conservadora e grande apelo comercial, em sua maioria comédias e musicais.

⁹ Numa descrição típica, a *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*, por exemplo, afirma que as peças de *agitprop* em geral têm pouco mérito literário ou dramático, e sua maior qualidade é o fato de fazerem uma crônica do movimento trabalhista Americano – Já *Waiting for Lefty*, uma peça “de sucesso”, seria uma exceção. De modo similar, Gerald Bordman, no *Concise Oxford Companion to American Theatre*, pondera que, embora tenha sido “imensamente popular por algum tempo entre grupos radicais, a peça (*Waiting for Lefty*) é agora avaliada como demasiado simplista para que seu mérito possa ser considerado duradouro”.

¹⁰ Segundo Jan Cohen-Cruz, *Local Acts. Community-Based Performance in the United States*, New Brunswick, Nova Jersey, Rutgers University Press, 2005.

No pós-Segunda Guerra, o drama americano muitas vezes portaria a bandeira do desencanto e do inconformismo, denunciando o isolamento do indivíduo na sociedade ferozmente materialista da América capitalista, notadamente em determinadas peças de Arthur Miller e Tennessee Williams. Todavia, as peças incendiárias dos anos 1920 e 1930 só voltariam a ter paralelo, em termos políticos, na cena americana que se instaurou nos anos 1960, quando o ativismo artístico retornaria no teatro de grupos engajados na luta contra a Guerra do Vietnã, o imperialismo norte-americano e o regime capitalista.

Nesse contexto, o teatro político destacou-se sobretudo no trabalho desenvolvido por grupos como o San Francisco Mime Troupe, El Teatro Campesino e o Bread and Puppet Theater. Esses grupos se diferenciam de outros coletivos ou grupos de teatro popular na medida em que reconhecem a luta de classes e se opõem criticamente à cultura burguesa oficial e ao sistema capitalista, buscando em seu teatro denunciar a opressão, desmistificar a arte e politizar o público, mais que entreter ou deleitá-lo. Têm também em comum o uso de recursos do teatro de *agitprop*, do teatro de rua, da sátira e elementos da cultura popular, bem como a militância contra a sociedade de consumo, o imperialismo, a comercialização das artes e a guerra, desde os tempos do Vietnã aos atuais conflitos no Oriente Médio.

Outro grupo extremamente expressivo e importante no ativismo político do final da década de 1960 é o Living Theatre de Julien Beck e Judith Malina, que teve forte atuação radical e crítica nos Estados Unidos e na Europa nas décadas de 1960-1970, denunciando a guerra, defendendo o pacifismo e ajudando a conscientizar as multidões de jovens atraídos aos seus espetáculos, combativos das diversas formas de opressão do sistema patriarcal e da sociedade capitalista. Em 1970, durante a estada na Europa, o Living tornou-se um coletivo voltado à criação de uma nova forma de atuação teatral, não ficcional, combinando a dissolução dos limites entre espectador e plateia com a política anarquista e revolucionária. Todavia, em que pesem seu ativismo e as fortes polêmicas que levantaram no que tange ao questionamento do sistema e a conquistas da liberdade individual no contexto da contracultura, sua atitude francamente passivo-anarquista e, sobretudo, esotérica acabaria por esfumar a questão da luta de classes, relegada a um plano secundário em relação à libertação mística individual-coletiva.

Mais de quarenta anos depois, essas quatro companhias permanecem em franca atividade e atuam continuamente em espetáculos nos Estados Unidos e em turnês pelo exterior, com alguma frequência, e encontram-se sediadas na Califórnia, em San Francisco ou Nova York, os principais centros irradiadores da contracultura na década de 1960, com exceção do Bread and Puppet, que se estabeleceu em Vermont, embora se apresente com frequência em grandes centros urbanos como Boston ou Nova York, que são relativamente próximos. A próxima sessão deste ensaio é dedicada ao teatro político atualmente realizado pelo Bread and Puppet Theater, e seu radicalismo enraizado em uma série de questionamentos levantados nos anos rebeldes da contracultura, referentes a crises sociais fundamentais que existem até os dias de hoje – a despeito do esfumaçamento ideológico resultante do que Robert Crumb denominou “uma forte ação repressiva, organizada e sistemática contra cada uma das manifestações” daquele período,

desvelada quando da abertura dos arquivos do FBI¹¹ que mostravam as ações contra hippies e os movimentos negros, e aliada aos interesses esmagadores da sociedade de consumo.

Bread and Puppet Theater, século XXI: arte, pão e resistência

O Bread and Puppet Theater foi criado em 1963, na cidade de Nova York, junto à vanguarda artística radical e efervescente que se criou em meio aos agitados anos da contracultura e aos movimentos de protesto contra a guerra, naquele momento, do Vietnã. Encenando peças de forte cunho político e fazendo uso de marionetes, fantoches, máscaras, painéis, faixas e bonecos de todos os tamanhos, o grupo principiou realizando um trabalho de ativismo local na região desfavorecida do Lower East Side, protestando inicialmente contra a alta de aluguéis, infestações de ratos e condições precárias de moradia. Além dos milhares de máscaras e bonecos criados nesse período inicial em Nova York, muitos dos quais em oficinas ministradas a crianças da vizinhança, as imensas esculturas móveis do artista plástico e dançarino Peter Schumann, seu diretor, presentes em desfiles organizados no Lower East Side e posteriormente em paradas de rua em protesto contra a Guerra do Vietnã, em Nova York e em Washington DC, criariam um foco visual rapidamente identificável no período. Na primeira temporada da companhia pela Europa, em 1968, o grupo alcançou grande renome, sobretudo em Paris, algo que não ocorreria na mesma medida em Nova York, por motivos ideológicos óbvios. Desde então, as esculturas e bonecos gigantes de Peter Schumann e suas imagens intensas e geralmente silenciosas passaram a ser reconhecidos tanto como parte fundamental da vanguarda teatral americana, como da vanguarda artística do século XX. Enquanto boa parte dos grupos de teatro de animação ou de ativismo seus contemporâneos foram aderindo mais ou menos ao teatro comercial, à Broadway ou à televisão, quando não deixaram de existir, o Bread and Puppet, combativo da comercialização das artes, em suas quase cinco décadas de existência manteve-se estoicamente às margens do teatro comercial, negando-se mesmo a receber qualquer tipo de bolsa ou fomento público, em nome de sua liberdade de expressão, de escolha e de criação – fato que se constitui em uma absoluta exceção, em um país cujo teatro desde sempre se configurou como um empreendimento eminentemente comercial e cuja produção artística, sobretudo quando dotada de talento, é rapidamente sondada e na maioria das vezes absorvida pela indústria de entretenimento.

Após sete anos de intensa atividade em Nova York, atuando ativamente em pequenos teatros e em marchas e espetáculos de rua, o grupo transferiu-se para o Estado rural de Vermont, onde se encontra sediado até hoje, em uma antiga fazenda leiteira em Glover. Ali a companhia passou a realizar espetáculos ao ar livre,

¹¹ Robert Crumb, *apud* Sérgio Cohn e Heyk Pimenta (org.) *Maió de 68*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2008, p. 9.

dando continuidade ao ativismo artístico e político, e ao trabalho coletivo calcado na simplicidade e na imaginação criativa. Os espetáculos, de forte caráter épico, nascem de um processo coletivo de criação e produção, sob a direção geral de Peter Schumann. Alternativo e artesanal, esse teatro prossegue questionando o mundo e sua civilização com o uso de máscaras, gravuras, marionetes, esculturas e painéis móveis e gigantes, faixas, bandeiras, pernas-de-pau, paradas etc., desde sempre confeccionados em materiais extremamente simples e baratos, como papel machê, argila, papelão, tecidos e tinta.

Tradicionalmente, nos espetáculos do Bread and Puppet distribui-se pão ao público, untado com uma pasta de azeite, alho e condimentos. A receita desse pão, de grãos de centeio moídos manualmente e preparado pela companhia, data da Segunda Guerra Mundial, quando a família de Peter Schumann em meio a muitas outras famílias polonesas refugiadas nos escombros de um vilarejo recém-bombardeado pelos nazistas revezavam-se para assar semanalmente o pão que os sustentava em um forno de padaria que permanecera intacto.¹² Além de remeter indiretamente à guerra, um dos temas centrais e sucessivamente recorrentes no teatro do Bread and Puppet, o *pão* a que faz referência o nome da companhia busca demonstrar o parentesco do teatro com o alimento necessário a todo ser humano – já que, segundo Schumann, mais do que puro entretenimento ou lazer, mais do que um empreendimento comercial em que se paga em troca de diversão, o teatro deve *parecer-se mais com o pão, parecer-se mais com uma necessidade*.

Foi em Vermont, longe dos centros urbanos nos quais aos poucos arrefeceram o ativismo e substanciais ganhos sociais advindos de lutas e bandeiras levantadas no período da contracultura, que o Bread and Puppet consolidou uma nova forma teatral, empreendida ao longo de três décadas. Após uma série de experimentações formais, estabeleceu-se o Circo de Ressurreição Doméstica (Domestic Resurrection Circus), um espetáculo anual que tinha um dia de duração e reunia uma mistura complexa de formas de animação a um desejo claro de apresentar alternativas à cultura de massas. Nascido dos anseios e objetivos radicais da contracultura dos anos 1960 e 1970, o espetáculo era apresentado no imenso anfiteatro de cerca de seiscentos metros quadrados de vegetação natural pertencente à fazenda-sede do Bread and Puppet, e chegou a atrair plateias da ordem de 60 mil pessoas, no final dos anos 1990; e o Circo prosseguiu, até que as massas dos grandes centros e seus “demônios vagos” ali aportassem, transformando o evento em uma espécie de opção de consumo “alternativa”, semitragada pelo sistema.¹³ A frivolidade novidadeira e criticamente esvaziada dessa imensa plateia “pós-moderna”, ávida por um consumo nostálgico de um simulacro festivo da contracultura e dos “anos 1960”, e as contradições inerentes à cultura das massas de milhares de espectadores plenamente referencializados pela sociedade de consumo levariam ao esvaziamento de seu conteúdo crítico e politizante, obrigando a

¹² A mais completa fonte sobre os primeiros anos da companhia encontra-se nos dois volumes escritos pelo filho de Bertolt Brecht: Stefan Brecht, *Bread & Puppet Theatre*, Londres, Methuen, 1985.

¹³ John Bell, (ed.) *Puppets, Masks and Performing Objects*, Cambridge MA, MIT Press, 2001.

companhia a, após quase trinta anos de intensa atividade, em 1998, encerrar o ciclo desses espetáculos gigantescos, carros-chefe da atividade artística e fonte do próprio sustento anual da companhia, e a repensar e recriar formalmente diversos elementos de seu teatro.

Nos “anos 1960”, observou-se uma aparente liberação mundial de energias, quando os “*nativos*” *tornaram-se seres humanos*, tanto interna quanto externamente, quando os colonizados internos do Primeiro Mundo (minorias, marginais, mulheres), como também os sujeitos externos e seus “nativos” oficiais conquistaram o direito de falar em uma nova voz coletiva, jamais dantes ouvida no palco do mundo, e “a revolução”, em seus então múltiplos micro e macrosentidos almeçados, parecia bater à porta. No entanto, lembra Fredric Jameson,¹⁴ essas novas “identidades” coletivas, ou esses novos “sujeitos históricos”, possibilitados por uma conjuntura maior e anterior (como o macarthismo na década de 1950, ou a crescente expulsão dos comunistas do movimento trabalhista norte-americano, entre outros, desde o *Red Scare*), na busca por novas formas de expressão e constituindo novas categorias sociais e políticas, acabaram esmagando a noção clássica de classe social. “Liberados” das “antigas” classes sociais, esses novos grupos, agora atomizados, vieram a ocupar espaços que lhes seriam vedados nas instituições clássicas da política de classes anterior, a um só tempo realimentando e incentivando o fim da consciência de classe operária.

Na realidade, os anos 1960 foram de fato um período de forte crescimento do capitalismo em escala global, um período de transição de um estágio infraestrutural 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. Longe de ser algo totalmente distinto, a “nova” sociedade que se sucedeu não é senão fruto de um terceiro estágio do capitalismo, um estágio mais puro do que qualquer um dos outros que o antecederam, no qual dissolveu-se a fronteira entre a alta cultura e a chamada cultura de massa, e a produção estética contemporânea integrou-se de modo geral à produção de mercadorias. Nesse contexto, o Bread and Puppet despediu-se dos espetáculos de massas compostas de dezenas de milhares de pessoas, que, nunca é demais frisar, constituíam seu próprio ganha-pão (embora não se cobrasse ingresso para o Circo, o chapéu que se passava ao público no fim do espetáculo, a fim de recolher doações, provia o sustento do teatro por todo o ano seguinte). Desde então, a companhia continua atuando estoicamente nas margens do sistema, com formas diversas de teatro e atividades educativas, ativistas e politizantes, mantendo-se deliberada e coerentemente pobre, mas livre, em plena terra “da abundância” e do entretenimento, para poder manter-se fiel a sua arte crítica e efetivamente contrária ao *establishment*.

¹⁴ Fredric Jameson, “Periodizing the 60s” in *The Ideologies of Theory, Essays 1971-1986*, v. 2, p.181 e 207.

Man of flesh and cardboard, 2011

Em 1º de abril de 2011, por acaso também dia “dos bobos” ou dos enganados a respeito da verdade e da mentira (April Fool’s Day, ou “Dia da mentira”), o Bread and Puppet apresentou o espetáculo *Man of flesh and cardboard* [*Homem de carne e papelão*].¹⁵ A referência é à expressão *flesh and blood* (literalmente “carne e sangue”), a qual remete ao indivíduo que, materialmente composto desses elementos, existe fisicamente, como em português, de modo análogo, o enfatiza a expressão “de carne e osso”. Curiosamente, no título dessa peça o elemento vital sangue é substituído pelo material papelão, o material de que é feito o boneco/personagem que representa o referido homem, no intuito de se enfatizar a realidade e sua respectiva representação, das quais a peça é alegoria. Trata-se do homem “de carne e osso” Bradley Manning, como explica a sinopse do espetáculo:

Como todos sabem, espetáculos de teatro de bonecos são realizados estritamente para diversão ou brincadeiras irreverentes. Mas com alguma frequência esses espetáculos têm de lidar com assuntos que ou são escondidos do público ou foram distorcidos até chegar ao público. Este espetáculo é dedicado ao corajoso soldado Bradley Manning, que revelou a verdade, onde a verdade não se desejava revelada, e agora sofre as consequências por esse ato. O espetáculo divide-se em duas partes. Parte 1: O Céu Moderno, baseia-se em gravações realizadas pelo Ministério da Defesa, que documentam o massacre de civis em Bagdá, realizado a partir de um helicóptero, usando-se bonecos em branco e preto recortados em papelão, em tamanho real, com efeitos sonoros e música original. Parte 2: Manning refere-se ao soldado de vinte e três anos que é acusado de vazar essa gravação e outros documentos secretos que revelam atrocidades à WikiLeaks, e a seu encarceramento e confinamento em detenção solitária na base militar de Virginia. Esta é uma demonstração em papelão e dança de diversas formas de privação e crueldade, que se encerra com um pensamento de esperança do próprio soldado.

Em um mundo que tornou banal a violência, a informação e suas múltiplas imagens, o Bread and Puppet traz à cena referências do registro pavoroso, sonoro e filmado, por 39 minutos, da sequência de três baterias de ataques a tiros, realizados por soldados americanos a bordo de um helicóptero Apache contra civis desarmados que circulavam entre destroços por Bagdá, em 12 de julho de 2007. Informações factuais sobre a chacina: dentre os mais de vinte civis feridos, duas crianças e doze mortos, dentre os quais um fotógrafo e um motorista da Reuters, alvejados a esmo, bem como pessoas igualmente desarmadas que estavam prestando socorro aos feridos, transportando macas com feridos no momento em que foram alvejadas pelos tiros. Do helicóptero, comentários jocosos e risadas quando um veículo militar aparentemente passa por cima de um dos corpos, entre outros diálogos (monólogos?) macabros. À semelhança, amplamente comentada à época,

¹⁵ Espetáculo apresentado a cerca de duzentas pessoas no teatro Katter, por ocasião do encerramento do primeiro dia de atividades acadêmicas e artísticas da I International Puppetry Conference, realizado na Universidade de Connecticut, Storrs (EUA), em abril de 2011. Nesse congresso, dedicado a pesquisas sobre o teatro de animação em âmbito mundial, Peter Schumann foi um dos conferencistas homenageados.

do massacre filmado com imagens de videogame, Peter Schumann contrapôs a dualidade morte/vida, realidade/ilusão necessariamente presente e latente no teatro de bonecos ou de objetos animados/inanimados. À gloriosa realidade “virtual”, amesquinhada pela violência real, a presença de papelão, escuridão, homens mascarados e tubos de borracha, barulhos de tiros, vozes de soldados em missão e o grito silencioso de um pequeno boneco de papelão, fragmentado em pedaços de carne em branco e preto.

O soldado e analista de inteligência do exército Bradley Manning foi preso em julho de 2010, e encontra-se na base militar de Quantico, Virginia, recluso em confinamento solitário por 23 horas ao dia, nas quais é mantido na escuridão, entre outras privações, e é acusado, entre outros, pelo crime capital de auxílio ao inimigo. Em 22 de março de 2011, um movimento com centenas de pessoas em frente à base militar de Quantico, em protesto contra a tortura, terminou em mais de trinta prisões por desobediência civil. Em 5 de abril de 2011 completou-se um ano da publicação do vídeo “Collateral Murder” que registra o massacre aéreo dos civis, no site da WikiLeaks.¹⁶ Com máscaras neutras¹⁷ (brancas, sem feições, idênticas, impessoais) contendo letras no lugar de dentes, paus, luz branca, desenhos, faces de papel gordas, sarcásticas e satisfeitas, grupos de atores gesticulando, sem diálogos mas com muitos dizeres em papelão e fragmentos da história desenhados no papel, Schumann toma a defesa de Manning, que não pode receber visitas oficiais, é obrigado a dormir e apresentar-se nu na cela, continuamente inspecionado pela guarda, a cada cinco minutos. Na peça, a máscara do personagem que representa o guarda é idêntica à do coro ou da população com letras no lugar de dentes, onde caberia a boca. Em tempos de intensa cegueira ideológica, até mesmo o mais mudo dos teatros de objetos e bonecos dobra-se à palavra. As faixas com os dizeres e expressões que explicitam as cenas, como títulos de *tableaux* brechtianos, são lavadas em tinas, de tempos em tempos, *whitewashing*, clareando, limpando, higienizando as informações. O estranhamento, ácido, óbvio, é proposital. As brechas alegóricas vazam pelas máscaras impessoais, pelas faces enrijecidas, com bocas a um só tempo com e sem dentes. E em pleno centro do império, mesmo a parcela mais desinteressada ou severamente conservadora das plateias ali presente, diametralmente avessa ao teatro político, não resiste a aplaudir, juntamente com a outra fração, bem mais reduzida, de público, os horrores dos homens de carne, sangue e papel do espetáculo em branco e preto do Bread and Puppet Theater de Peter Schumann.

¹⁶ Informações constantes no site <<http://www.bradleymanning.org/>> *Free Bradley Manning, Bradley Manning Support Network*, abril de 2011.

¹⁷ Ana Maria Amaral, *Teatro de formas animadas*, São Paulo, Ed. Universidade de São Paulo, 1996, p. 57.