

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS

MAYUMI DENISE SENOI ILARI

**Teatro Político e Contestação no Mundo Globalizado -
O Bread & Puppet Theater na Sociedade de Consumo**

v.1

São Paulo
2007

MAYUMI DENISE SENOI ILARI

**Teatro Político e Contestação no Mundo Globalizado -
O Bread & Puppet Theater na Sociedade de Consumo**

Tese apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês
Orientadora: Prof.a Dra. Maria Sílvia Betti

v.1

**São Paulo
2007**

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

I27

Ilari, Mayumi Denise Senoi

Teatro político e contestação no mundo globalizado : o Bread & Puppet theater na sociedade de consumo / Mayumi Denise Senoi Ilari ; orientadora Maria Sílvia Betti. -- São Paulo, 2007.
219 f.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês. Área de concentração: Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Teatro norte-americano - Século 20. 2. Teatro político. 3. Teatro de animação. 4. Crítica teatral. I. Título. II. Subtítulo.

21ª. CDD 812.5015

FOLHA DE APROVAÇÃO

MAYUMI DENISE SENOI ILARI
Teatro Político e Contestação no Mundo Globalizado -
O Bread & Puppet Theater na Sociedade de Consumo

Tese apresentada ao Departamento de Letras
Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo como requisito parcial para obtenção
do título de Doutor.

Área de Concentração: Estudos Lingüísticos
e Literários em Inglês

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Assinatura: _____

Prof.a Dra. Maria Sílvia Betti – Presidente (DLM-USP)

Assinatura: _____

Assinatura: _____

Assinatura: _____

Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Ao pequeno Daniel,
por um mundo melhor.

E à D.Tina
(uma possível “*washerwoman*”)
pelos seus cem anos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha orientadora, prof.a Dra.Maria Sílvia Betti – a quem devo o conhecimento do trabalho do Bread and Puppet – pela seriedade, dedicação, generosidade e confiança de que esta pesquisa se concretizaria, a despeito dos inúmeros desafios (de ordem teórica, prática, técnica, etc.) encontrados.

A Peter e a Elka Schumann, pela hospitalidade e generosidade. A Linda Elbow e ao Bread and Puppet pelos materiais gentilmente cedidos. Aos titereiros, aos aprendizes e demais integrantes do Bread and Puppet, pelo alegre convívio na temporada de 2004. E ao teatro do Bread and Puppet, como um todo, por seus ideais, pela esperança e por sua simples e incomensurável arte.

À minha irmã Beatriz, pela força, sempre, pela ajuda e pelo precioso material enviado. Ao Rogério, pelo auxílio técnico e a ambos, pelas sugestões e análises de elementos musicais. Aos meus pais, Mary e Rodolfo, pelo apoio, incentivo e pelos auxílios diversos. Ao Maurício e ao Raphael, por sua existência e pela companhia.

Aos professores Marcos César Soares e Maria Augusta Abramo, pela leitura atenta e crítica deste trabalho na fase de qualificação, e pelas importantes contribuições e sugestões para o seu desenvolvimento. Aos professores da Universidade de São Paulo com quem tive a oportunidade e o privilégio de estudar e crescer academicamente – Maria Sílvia Betti, Marcos César Soares, Maria Elisa Cevasco, Ana Maria Amaral, John Milton e Felisberto S. Costa. À Edite Mendez Pi, pelas orientações institucionais sempre precisas e objetivas.

À CAPES, pelo auxílio financeiro prestado em parte do período de estudos.

Aos colegas e amigos de orientação e de cursos, pelas discussões e pela convivência – Gérson, Lajosy, Viviane, Fúlvio, Graziela, Roberto, Ronaldo, Aníbal, Lucimara. Aos demais colegas e amigos - Sara, Cássia, Vic, Edilaine, Cido, Patrícia, Flávio, e tantos outros, pelo incentivo e amizade.

RESUMO

ILARI, Mayumi D. S. **Teatro Político e Contestação no Mundo Globalizado: o Bread and Puppet Theater na Sociedade de Consumo**. 2007. 219 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Criado na cidade de Nova Iorque no início dos anos sessenta, o Bread & Puppet Theater estabeleceu-se em meio à vanguarda artística norte-americana do século XX, tornando-se célebre nas apresentações e paradas de rua em protesto contra a guerra do Vietnã. Quatro décadas de teatro mais tarde, em plena guerra no Iraque, o grupo dirigido por Peter Schumann, agora radicado em Vermont, prossegue com seu teatro de papel-maché, em protesto contra os impérios vis e injustos do mundo globalizado.

Esta pesquisa compara o espetáculo *Portões do Inferno*, último “Circo de Ressurreição Doméstica” (1998), espetáculo anual apresentado a dezenas de milhares de pessoas, a *O Mundo de Pernas para o Ar*, uma nova versão do Circo - “Circo de Insurreição do Primeiro Mundo” (2004), analisando relações entre forma e história. Observaremos que, em nossa atual civilização, fundada na lógica da mercadoria, na comercialização da arte, na espetacularização da vida (no sentido debordiano), e no embrutecido e fragmentário deslumbramento pós-moderno frente aos mesmos paradigmas exaltados como inovações (ou no *esmaecimento do afeto*, na expressão de Jameson), o teatro histórico, épico e dialético do Bread and Puppet segue resistindo efetivamente, na contramão da sociedade de consumo, na insurreição contra o mundo globalizado, a insurreição “da mente contra a supremacia do dinheiro e a insurreição de toda a alma do teatro de bonecos contra a estupidez do maravilhamento pós-moderno”.

Palavras-chave: Teatro norte-americano - Século 20. Teatro político. Teatro de animação. Crítica teatral.

ABSTRACT

ILARI, Mayumi D. S. **Political Theater and Protest in Globalized World: the Bread and Puppet Theater in Consumer Society**. 2007. 219 pages. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Originated in the city of New York in the 1960s, the Bread & Puppet Theater established itself amidst the North American artistic vanguard of the 20th century. It was especially known for its demonstrations and protests against the Vietnam war. Four decades later, during the Iraq war, the group led by Peter Schumann, now established in Vermont, continues with their papier-maché theater, demonstrating and protesting against the evil and unfair empires of the globalized world.

This study compares *Gates of Hell* (1998) - the final "Domestic Resurrection Circus"- an annual show presented to thousands of people, to *Upside Down World* - a new version of the circus called "First World Insurrection Circus" (2004) - analyzing the relationships between form and history. The analysis reveals that in our current civilization, which is largely based on the logic of commodities, in the commercialization of art, in the "spectacularization" of life (in debordian sense) and in the brutalized and fragmented post-modern wonderfulness, which presents and glorifies the same paradigms as innovations (or in its waning of affect, in Fredric Jameson's sense), Bread and Puppet's historical, epic and dialectic theater effectively resists, going the opposite direction of consumer society, in the insurrection against globalized world, the insurrection "of the mind against the supremacy of money and the insurrection of the whole soul of puppetry against the stupidity of post-modern wonderfulness".

Keywords: North-American Drama – Twentieth Century. Political Theater. Puppet Theater. Drama Critique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
Descrição Geral da Pesquisa	11
Textos e Espetáculos	14
Organização dos Capítulos	20
CAPÍTULO 1.	
O Bread and Puppet e o Circo de Ressurreição Doméstica – Introdução Histórica e Formal	23
1.1 Origens do Bread and Puppet – Do Expressionismo na Alemanha do Pós-Guerra ao Radicalismo e à Contracultura em Nova Iorque.....	25
1.2 Vietnã e Silêncio: Duas Peças do Final da Década de 1960	37
1.2.1 Fogo	38
1.2.2 Cantata da Dama Cinzenta II.....	44
1.3 Da Cidade para o Campo: Nascimento e Consolidação do Circo de Ressurreição	58
1.3.1 Uma Nova Forma: O Circo de Ressurreição Doméstica.....	61
1.3.2 O Circo de Ressurreição Doméstica: Estrutura do Espetáculo.....	65
1.3.3 Elementos épicos Constitutivos do Circo de Ressurreição Doméstica.....	75
CAPÍTULO 2.	
A Transformação da Contracultura em Mercadoria: O Fim do Circo de Ressurreição Doméstica	78
2.1 De Vanguarda Artística a Mercadoria: Sucesso e Esvaziamento	79
2.2 1998 – O Último Grande Circo.....	88
2.2.1 O Pageant de 1998 – Portões do Inferno.....	90
2.2.2 A Estrutura do Espetáculo.....	90
2.2.3 Análise do Espetáculo.....	91
2.2.3.1 O Palco do Espetáculo	93
2.2.3.2 Relato do Enredo.....	93
2.2.3.3 Morte e Ressurreição: A Mãe Terra.....	101
2.2.3.4 Personagens.....	102
2.2.3.5 Portões do Inferno – Queimando o Capitalismo.....	108
CAPÍTULO 3.	
Rumos e Possibilidades: O Circo de Insurreição do Primeiro Mundo	119
3.1 A Primeira Sessão de Aprendizado do Verão de 2004	119
3.1.1 Os Participantes e o Regime de Estadia e Trabalho.....	120
3.2 O Circo de Insurreição do Primeiro Mundo.....	125
3.3 O Mundo de Pernas para o Ar.....	127
3.4 Relato dos Atos Apresentados no Circo de Bonecos.....	129
3.5 Relato do Pageant 2004.....	153
3.6 Luz Brilhando em Glover – Relato da peça Mundo em Chamas.....	158
3.6.1 Cantastoria.....	160
3.6.2 Encenação no Palco Interno.....	162
3.7 Paradas de Rua – 04 de Julho de 2004.....	169
3.8 Analisando o Circo de Insurreição do Primeiro Mundo.....	171
3.8.1 O Circo de Bonecos.....	171
3.8.2 O Pageant de 2004.....	177
3.8.3 Luz Brilhando em Glover: Mundo em Chamas.....	182
CONCLUSÃO.	
O Bread and Puppet na Pós-Modernidade: Uma Utopia do Presente?	187
REFERÊNCIAS	194
ANEXOS	198

Introdução

O Bread & Puppet Theater surgiu em 1963, nos Estados Unidos, e tornou-se célebre junto à vanguarda que se criou na cidade de Nova Iorque nos anos sessenta, atuando com teatro de animação inicialmente em espetáculos e protestos de rua contra a guerra do Vietnã¹. Data desse período sua proposta de uma arte engajada com seu tempo e voltada essencialmente para o bem não de quem a faz (os artistas), mas para o bem de quem a assiste e vivencia, visando à conscientização, à dignidade, à mobilização e ao fortalecimento de seus ideais de um mundo melhor para todos. Após um período de intensa atividade em Nova Iorque, atuando ativamente em pequenos teatros e em espetáculos maiores de rua, o grupo passaria a se dedicar à realização de grandes espetáculos ao ar livre, em uma fazenda no estado rural de Vermont, onde a família de Peter Schumann, diretor e um dos criadores do Bread and Puppet, instalara-se desde 1962. Ali, o grupo continuaria desenvolvendo um trabalho político calcado na simplicidade e na imaginação criativa, que, mais que um teatro de protesto, queria-se um teatro útil, destinado a um público amplo (e não apenas ao público freqüentador de teatro), em que os elementos fossem reduzidos ao essencial.

Radicada e atuante até hoje no estado rural de Vermont², a companhia Bread and Puppet, após uma série de experimentações formais, consolidou o *Circo de Ressurreição Doméstica* (*Domestic Resurrection Circus*), evento que foi apresentado anualmente ao longo de quase trinta anos e cujos espetáculos reuniam uma mistura complexa de formas de animação e um desejo claro de apresentar alternativas à cultura de massas. Embora não fosse a única forma teatral exercida pelo grupo, o *Circo* tornou-se seu carro-chefe, e, no final dos anos noventa, chegou a atrair platéias da ordem de dezenas de milhares de pessoas; todavia, como se verá, as contradições inerentes ao próprio sucesso desse evento levariam ao esvaziamento relativo de seu significado, fazendo com

¹ Ao final deste relatório, entre os anexos, encontra-se um breve quadro cronológico de orientação sobre o percurso do Bread and Puppet. Os referidos “anos sessenta” em Nova Iorque serão melhor contextualizados no primeiro capítulo, ao tratarmos da mudança dos Schumann da Alemanha para os E.U.A.

² O estado de Vermont localiza-se na região da Nova Inglaterra, e é o segundo estado menos populoso dos Estados Unidos. Cerca de 77% de sua área é coberta por florestas e é o estado mais rural do país.

que a companhia, para permanecer fiel a seus ideais, extinguisse essa forma de espetáculo, em 1998, e buscasse novas alternativas.

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, bonecos gigantes, máscaras, desenhos, faixas, pernas-de-pau, etc., em teatros fechados ou em apresentações externas, paradas de rua, prisões, escolas, instituições beneficentes, etc. Na maioria dos espetáculos distribui-se pão ao público, untado com uma espécie de pasta de alho (*aioli*), buscando-se assim demonstrar o parentesco do pão 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*.³

É fato que, em nossa civilização atual, fundada na lógica da mercadoria analisada por Marx, o consumo torna-se uma prática avassaladora em que a própria arte passa a ser considerada como mera diversão ou entretenimento, reduzida a um objeto de consumo:

“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”⁴.

Nesse contexto, desprovido da estrutura de sentimento⁵ que permitira, no período de criação do Bread & Puppet, acreditar na possibilidade próxima de um mundo melhor e mais justo, buscaremos observar as tentativas do grupo de viabilizar uma Arte de intervenção em nosso tempo, no início do século XXI, em meio à euforia nostálgica de um imenso 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 teatro que

³ Citado em FALLETTI, C. e CRUCIANI, F. *Teatro de Rua*.

⁴ BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema de Objetos*, p.207

⁵ Por estrutura de sentimento entendemos a definição de Raymond Williams de um sentimento que, num determinado momento histórico, ganha estrutura, forma, e torna certos fatos da vida social mais ou menos apreensíveis.

realiza espetáculos de nostalgia – como se analisará no capítulo 2, o Bread and Puppet chegou a atrair, no espetáculo de 1998, uma platéia de 60.000 pessoas que buscava, em sua grande maioria, vivenciar uma “experiência nostálgica” dos anos 60, em que referências artísticas, políticas e hippies, devidamente coisificadas (bem como experiências com drogas alucinógenas), pudessem ser consumidas livremente – entendemos, aqui, como recuperação nostálgica aquela em que os processos e criações da contracultura, que já estavam acomodados dentro do mecanismo de consumo na indústria cultural e na mídia, tornados objetos de nostalgia, são recuperados enquanto um similar deslocado da manifestação anterior e remetem a um contexto diferente do atual, que já não pode ser reconstituído senão enquanto recuperação simbólica.

Em nosso momento histórico, tornou-se praticamente hegemônica a linha de “pesquisa pós-modernista”, que enxerga o mundo como uma tessitura de fragmentos desreferencializados, onde tudo pode parodicamente remeter a tudo. Disso resulta uma possibilidade infinita de cruzamentos de leitura e de interpretação, o que cria a sensação de um magnífico enriquecimento cultural e de um aprofundamento interpretativo extremamente reconfortante – e em tais efeitos ilusórios da leitura pós-moderna, que tornam esse procedimento tão prazeroso e atraente (sobretudo para a indústria da cultura e para a mídia) reside justamente a razão de essa leitura ter se tornado hegemônica, e ideológica, se entendermos para este efeito ideologia enquanto falsa consciência⁶. Nesse contexto, em que o olhar pós-moderno assume a queda das ideologias de esquerda e, aberta ou indiretamente, aceita o capital como (um mal) necessário, “natural”, é fundamental reafirmar a linha histórica de pesquisa teórica, que restitui à crítica parte de sua função social, indo contra a corrente que parece ter por função naturalizar o discurso dominante e despolitizar a arte, eximindo a crítica de qualquer responsabilidade humanística maior.

Nesse sentido, o teatro do Bread & Puppet, que vem se mantendo fiel, desde os anos sessenta, a seus propósitos de uma arte combativa e engajada, mesmo após o reconhecimento público e o sucesso de seu trabalho, é revelador de uma resistência possível, tanto em termos de

⁶ EAGLETON, Terry. “De onde vêm os pós-modernistas?” e WOOD, Ellen M. “O que é a Agenda Pós-Moderna?” In WOOD, Ellen M. e FOSTER, John. *Em Defesa da História. Marxismo e Pós-Modernismo*.

criação como de crítica, mesmo no contexto altamente ideologizado do pós-modernismo. Radicado nos Estados Unidos, um país no qual o teatro é essencialmente comercial e tende à espetacularização⁷, e também o país irradiador de grande parte da cultura oficial dominante no mundo globalizado (por contraditória que pareça tal afirmação), o teatro do Bread & Puppet, com sua proposta de uma arte "pobre"⁸ e anti-comercial, permanece até os dias de hoje, com seu pão e seus bonecos, apresentando sua arte e seu protesto em cidadezinhas de Vermont, em grandes centros como Nova Iorque e Boston, e em países diversos no exterior⁹, com a convicção de que

Agora é o tempo para usarmos nossas linguagens, nossos sistemas de endereçamento público, nossos truques de comunicação e nossas artes para combater essas tendências devastadoras, de disponibilizar nossa arte às forças que se rebelam contra esses impérios vis e contra esses sistemas políticos e econômicos horríveis, ineficientes e injustos sob os quais vivemos¹⁰.

Descrição Geral da Pesquisa

A pesquisa aqui apresentada propõe-se a estudar as variações na forma do circo consolidado pelo Bread and Puppet - desde o 'Circo de Ressurreição Doméstica', criado na década de setenta e extinto desde 1998, ao 'Circo de Insurreição do Primeiro Mundo' apresentado em 2004. No decorrer da análise, serão levantadas algumas discussões sobre as relações entre marxismo e pensamento utópico, e questões acerca da massificação da cultura e a ideologia na Modernidade e na Pós-Modernidade, entre outras, em relação ao contexto do teatro norte-americano. O foco principal de análise é a comparação entre a forma do Circo de Ressurreição Doméstica – e mais especificamente o Pageant de 1998 – , e as novas formas

⁷ Referimo-nos, aqui, ao conceito debordiano de espetáculo, que se refere ao processo característico da fase atual do capitalismo, na qual o que agrega valor é a imagem, e não mais a mercadoria. Nesse contexto, a vida é apresentada como uma imensa acumulação de espetáculos, e tudo o que era vivido diretamente torna-se representação.

⁸ O termo "arte pobre" (cheap art) é utilizado por Peter Schumann em *A Lecture to Art Students at SUNY/ Purchase New York*, Glover, VT, Bread & Puppet Press, 1987, pp. 3-4.

⁹ As turnês internacionais da companhia normalmente são realizadas na Europa ocidental ou na América Latina. Peter Schumann e o Bread & Puppet Theater estiveram no Brasil em 1994, apresentando o espetáculo *A Paixão de Chico Mendes*, cujo texto original em inglês data de 1989. Nessa apresentação, participaram tanto os membros da companhia quanto participantes de um workshop local e voluntários, atores e não-atores.

¹⁰ Schumann, P. *Op. cit.*, p.15.

derivadas que se impuseram historicamente após sua extinção – especificamente no novo circo apresentado em 2004.

Sustentamos a hipótese de que a extinção do Circo de Ressurreição..., após décadas de existência, denota ainda um marco formal na história do grupo, na medida em que este precisou passar a criar novas formas de espetáculo, condizentes com seu momento histórico, para poder ser capaz de dar continuidade à constituição de uma visão crítica de seu tempo e resistir ao esvaziamento típico do chamado pós-moderno, ao mesmo tempo em que, na contra-corrente, nele sobrevive.

Em linhas gerais, a pesquisa busca (i) analisar a forma do Circo de Ressurreição Doméstica, consolidada ao longo de quase três décadas; (ii) analisar o processo histórico que levou ao fim do Circo e à implosão de sua forma, que já não parecia fazer sentido em 1998; (iii) analisar a forma dos novos ‘pequenos circos’ montados a partir de 1999, especificamente o Circo de Insurreição de 2004¹¹. Também no capítulo inicial, buscando contribuir com a socialização do conhecimento, procuraremos apresentar de modo sucinto um histórico do grupo, que é relativamente pouco conhecido no Brasil e, até onde consta, não dispõe de uma análise específica de maior extensão em língua portuguesa.

Em 2004, tive a oportunidade de participar de apresentações do Bread and Puppet durante o curso de verão que vem sendo ministrado anualmente pela companhia desde o fim do Circo de Ressurreição Doméstica, em 1998 (*Summer Internship Session*¹²). A partir dessa experiência, foi possível analisar, tomando por base os espetáculos registrados, essa nova etapa do trabalho do Bread and Puppet, e confirmar a hipótese central inicialmente proposta no projeto desta pesquisa: que o Bread and Puppet, a despeito do enorme sucesso de público do Circo, viu-se obrigado a extingui-lo, em fins dos anos noventa, e passou a empregar novas formas, mais

¹¹ Em 2004, em contraposição ao *Circo de Ressurreição Doméstica*, realizou-se o *Circo de Insurreição do Primeiro Mundo* – uma vez que já não podia ser “ressuscitado” o ideal largamente difundido de combate ao capitalismo (da década de sessenta), fazendo-se necessária uma *insurreição*.

¹² As sessões de aprendizado e os ‘pequenos’ circos continuaram ocorrendo anualmente no verão, após 2004, - até 2007, ano em que foi finalizada a escrita deste trabalho.

condizentes com os novos tempos, para não despencar na espetacularização. No mundo fragmentado da virada para o século XXI, observaremos que os atos tornam-se mais diretos, mais objetivos, menos contemplativos e reflexivos, e que a palavra virá a tomar o lugar de boa parte das brechas alegóricas que existiam nos grandes Circos, alterando a concepção desse teatro de bonecos, em função de uma facilitação dos ‘conteúdos’ para a platéia.

A possibilidade de resistência efetiva do Bread and Puppet, calcada em ideais que remontam aos anos trinta, mesmo apesar de suas contradições formais em plena vigência e vigor do (capitalismo) pós-moderno, é outra hipótese que procuramos sustentar. Nesse sentido, incluem-se uma série de práticas do grupo, tais como sua aversão à inserção no mercado e distância para com este; sua defesa de uma arte “pobre” e independente; a manutenção do processo épico desde a criação até a apresentação dos espetáculos; a participação e o apoio em questões político-sociais mais amplas junto à comunidade – como o movimento separatista do estado de Vermont, ou movimentos de base anti-capitalista ou anti-guerra; apresentações de espetáculos e demonstrações artísticas visando à conscientização política, tanto em espaços públicos e paradas de rua locais quanto na prática de espetáculos gratuitos e voluntários direcionados a pessoas carentes, crianças e adolescentes, detentos, idosos, etc., da comunidade local, entre outros.

Do corpus de espetáculos de circo a serem analisados constam:

- *Portões do Inferno (Gates of Hell)* – Circo de Ressurreição Doméstica (último “grande circo”, baseado em um poema de B.Brecht e a ele dedicado, 1998)
- *Mundo de Pernas pro Ar (Upside Down World)* – Circo de Insurreição do 1º Mundo (2004)

Além dos espetáculos de circo, outros espetáculos/ apresentações serão abordados na pesquisa, devido à sua relevância histórica no percurso do grupo: *Fogo, 1965 (Fire)* e *Cantata da Dama Cinzenta n.2, 1970 (The Grey Lady Cantata n.2)*, e à complementaridade à nova forma de Circo criada após 1998: *Quando o Mundo Estava em Chamas* – espetáculo para palco, 2004 (*When the World was on Fire*) e paradas de 4 de julho em 2004.

A escolha desses espetáculos, dentre as centenas apresentadas ao longo da existência do Bread and Puppet, norteou-se, a partir da disponibilidade de material bastante para análise, pela busca de estudar momentos significativos na história do grupo, e de traçar paralelos em termos de forma/ conteúdos. *Gates of Hell* (1998), por exemplo, foi o último Circo de Ressurreição Doméstica, representativo da forma do ‘grande circo’ no auge de sua popularidade. Já *Upside Down World* (2004) foi um dos novos ‘pequenos circos’ (Circo de Insurreição do 1º Mundo) que vem sendo apresentados pelo grupo, e será importante a comparação entre ambos os tipos de circo, de Ressurreição e de Insurreição. No que se refere à temática, enquanto o último Circo de Ressurreição..., dedicado a Brecht, abordou o lugar do homem no capitalismo, o Circo de Insurreição... de 2004 criticou veementemente o capitalismo nos Estados Unidos, além de abordar fortemente a Guerra do Iraque. Por sua vez, os espetáculos mais antigos *Fire* (1965) e *The Grey Lady Cantata No. 2* (1970) remetiam à Guerra do Vietnã, de modo que, embora algumas décadas separem os espetáculos selecionados, a relação entre eles permite claramente a discussão, reiteradamente empreendida pelo Bread and Puppet, do binômio guerra – capitalismo, através de diferentes expressões formais.

Textos e Espetáculos

Em todos os espetáculos, peças e apresentações selecionados para análise, os textos são extremamente simples e curtos. Segundo Ana Maria Amaral, o Bread and Puppet é um teatro em que não apenas existe um mínimo de palavras, diálogos, como também os gestos e as ações das máscaras e dos bonecos são extremamente sucintos, com um máximo de economia, eliminando-se todo o supérfluo¹³. O uso da palavra, no teatro de bonecos, tende a ser muito menor que nos textos dramaturgicos convencionais, quando não inexistente – a não ser, segundo Amaral, quando o teatro de bonecos popular perde sua força original, genuína, e *passa a ser quase sempre uma simples reprodução (deformada) do teatro de ator*¹⁴. O boneco, que por essência é imagem e movimento, exige uma dramaturgia específica que não reside em ações e palavras, mas que se

¹³ AMARAL, Ana Maria. *O Ator e seus Duplos. Máscaras, Objetos, Bonecos*. São Paulo, EDUSP, 2002, p.70.

¹⁴ AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo, EDUSP, 1996, p.74.

apóia muito mais *em gestos e em momentos de não-ação, seguidos de movimentos, nas pausas e nos momentos de silêncio*¹⁵. Esse teatro estabelece uma comunicação que não se dá (apenas) através da consciência racional, do corpo do ator ou do uso das palavras, mas também através de formas, imagens, metáforas e símbolos. O teatro de bonecos no Oriente, por exemplo, esteve em suas origens vinculado à poesia ou à musicalidade das palavras, e sua dramaturgia consiste principalmente em gestos simbólicos. No Ocidente, o teatro de bonecos surgiu como expressão popular, ligada à pantomima, e posteriormente, a diálogos improvisados. Mas acerca desse tipo de dramaturgia, lembra Amaral, em que o “texto”, quando existe, não dá conta de expressar o ato teatral, há pouquíssima documentação (ou nenhuma, dependendo da época), já que a reprodução de movimentos, gestos e formas é difícil de documentar – a pantomima e a improvisação não têm documentação escrita (e a própria natureza da improvisação de algum modo nega o texto escrito).

De modo similar, também os textos teatrais redigidos pelo Bread and Puppet, essencialmente breves, traduzem muito pouco do que realmente ocorre no palco em seus atos, peças e cenas, nos quais grandes transformações se dão em silêncio e o texto improvisado muda a cada nova apresentação. Tais textos aproximam-se em alguma medida da escritura textual utilizada no vago roteiro de enredo conhecido como *canovaccio* na *Commedia dell'Arte* italiana, o qual consistia de uma mera lista de atos e cenas. Todavia, cabe lembrar que o ator da *Commedia dell'Arte* necessitava possuir intensa técnica vocal, corporal e musical, sendo que o sucesso das peças dependia em grande medida da espetacularidade de sua recitação, de sua criatividade no improvisado e de seus *lazzi* (ornamentos gestuais ou vocais), de modo que o ponto alto do espetáculo eram os atores mais que o enredo ou a peça propriamente dita. Já no teatro do Bread and Puppet, embora igualmente não seja necessária a composição de dramaturgias exemplares, com novidades de conteúdos e estilos, o virtuosismo dos atores é por sua vez desnecessário, dando lugar à grandiosidade do espetáculo de máscaras e bonecos como um todo e à sua relevância alegórica.

¹⁵ Idem.

Nesses textos, verifica-se quase sempre a ausência total de rubricas, quando há diálogos, ou então o enredo é minimizado e recontado em prosa, em forma de breves contos, em geral ilustrados:



(Excerto de SCHUMANN, Peter. *White Horse Butcher*, reprodução do original de 1977. Troll Press, VT, 1988. Esta peça foi encenada em Vermont e outros estados dos EUA, e na Venezuela, Dinamarca, Holanda, França, Alemanha e Espanha entre 1977 e 1981. Em 1988 esteve em turnê em Moscou, Minsk e Estônia, URSS.)

Os objetos a serem estudados não são, pois, textos literários, estritamente, nem tampouco convencionais nos estudos da área de Letras. Mais que os roteiros ou textos curtíssimos, outros elementos, como sons, músicas, formas, matizes de cor, dimensões, velocidades, marcação espacial, materiais, cenários, figurinos, movimentos, pausas, etc., e a combinação e alternância destes, necessitarão ser estudados. Trata-se de uma opção dramática intencionalmente empreendida pelo Bread and Puppet, a qual foge ao teatro comercial, ao texto dramático e à dicotomia arte-indústria. Sua existência nesses moldes, como se verá, tem forte ligação com o contexto histórico e as opções formais do grupo.

A análise dos espetáculos e ‘textos’ será realizada dentro das possibilidades oferecidas pelo material de que dispomos – fitas de vídeo (contendo espetáculos filmados pelo próprio grupo), gravações de áudio, textos escritos e transcritos, roteiros, anotações do diário de campo de julho de 2004 e textos críticos de origens variadas (acadêmicos ou não) em que constam descrições das apresentações. Trata-se de um material inédito no Brasil, onde é clara a exigüidade de textos referentes ao Bread and Puppet, o que, acreditamos, reforça ainda mais a importância de uma pesquisa deste tipo nos campos de Letras e de Artes Cênicas. No caso dos espetáculos de 2004, foi possível registrar parte significativa de diversas apresentações, que serão abordadas no último capítulo. No que se refere aos demais espetáculos estudados, será necessário contar com os textos escritos e a preservação dos espetáculos gravados. Se o teatro de bonecos dificilmente se reproduz, inserido na arte já efêmera que é o teatro, buscaremos pesquisar, no teatro ainda mais efêmero de bonecos, o lugar dado à palavra pelo Bread and Puppet, e suas implicações nas formas adotadas pelo grupo. Em seu estudo do texto posto em cena, Patrice Pavis afirma que, mais que a discussão sobre a primazia do texto ou da cena (que variam segundo o momento histórico analisado), importa saber se, em um espetáculo que contém um texto (o qual não se sabe se preexistia ou não ao trabalho teatral), um elemento decorre do outro e precisa assim do outro para se determinar¹⁶. Como mencionado anteriormente, o Bread and Puppet não lida com textos dramaturgicos convencionais; deste modo, buscaremos analisar, além de sua especificidade enquanto teatro de animação, sua relação com o texto que, acreditamos, modifica-se juntamente com as alterações sofridas (historicamente) na forma teatral – o que remete também à necessidade uma abordagem literária dos espetáculos do Bread and Puppet.

Em *Drama in Performance*, Raymond Williams procura analisar, em peças selecionadas, as relações entre o texto teatral escrito e sua encenação, relações essas que, segundo ele, têm raízes na seguinte questão: em se verificar qual é, historicamente, a relação entre o texto dramático e a encenação. Na análise das peças, atos e cenas do teatro do Bread

¹⁶ PAVIS, Patrice. *A Análise dos espetáculos*. São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 190.

and Puppet selecionados para este estudo, dado o material disponível em cada caso (roteiros, descrições, resenhas, filmagens, fotografias, anotações, etc.), partimos às vezes de pequenos textos ou roteiros, existentes prévia ou posteriormente ao espetáculo, outras vezes da própria encenação registrada, a qual poderia ter ou não textos verbalizados. Esses dois elementos – o espetáculo e o seu “texto” (já existente ou relatado) são fundamentais e inseparáveis nas análises aqui realizadas, uma vez que se trata de um trabalho que examina formas de criação e de expressão não verbais por excelência.

Os procedimentos metodológicos para análise consistem, pois, no exame do “texto” do espetáculo, quando existente (baseado em roteiros, falas, diálogos, placas, etc.) aliado aos demais e múltiplos aspectos da encenação: suas imagens, cenários, cores, locação, movimentações, ritmo, ocupação do espaço, música, silêncios, pausas, elementos sonoros e recursos mobilizados para produzi-los, caracterização das personagens e sua composição numérica, dimensão, etc., além de sua relação com o público e a participação deste – sua eventual locomoção e itinerância, distância em relação às encenações, etc. Em se tratando especificamente do teatro de animação, foi também abordada a *dramaturgia do material*: analisando procedimentos dramaturgicos desse teatro, Felisberto Costa, em *A Poética do Ser e Não Ser*, avalia o modo como os elementos cor, textura, densidade, dimensão e forma determinam ou influenciam a composição cênica e sua dramaticidade¹⁷. Também foram utilizadas, nas observações e descrições, as análises de imagem e movimento empreendidas por Ana Maria Amaral, que, segundo ela, são “a essência do boneco”¹⁸. Todos esses inúmeros elementos, combinados, fazem parte do espetáculo, e são fundamentais no teatro do Bread and Puppet.

No caso dos dois circos analisados (de 1998 e de 2004), foram inicialmente elaboradas descrições, partindo da observação e do registro dos espetáculos tal como eles se

¹⁷ COSTA, Felisberto Sabino. *A Poética do Ser e Não Ser*. São Paulo, tese de doutoramento ECA/ USP, 2000.

¹⁸ AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*, p.74.

desenvolveram. Num segundo momento, parte desses elementos passou por uma categorização e procedeu-se à análise dos espetáculos.

Cabe afirmar, todavia, que mesmo as descrições, para além de sua exatidão, correção e possível objetividade, são em alguma medida também interpretativas, portanto relativamente parciais e incompletas. Em *A Análise dos Espetáculos*, Patrice Pavis, comentando sobre o trabalho de “reconstituição” da encenação, afirma que a descrição, ainda que se aplique apenas parcialmente ao espetáculo, é capaz prestar contas da experiência do espetáculo para alguém que não o tivesse assistido, não com a autoridade de um texto escrito, mas como *uma documentação mais geral sobre o que se passou e que nos conta vários relatos: o da fábula, o dos fatos, o da arqueologia e da antropologia que questiona uma cultura soterrada sob os sedimentos da história*¹⁹. Tendo isso em vista, buscaremos, nas descrições, enfatizar as características predominantes observadas, com a consciência de que, como afirma Raymond Williams, “os relatos são escolhas e não veredictos finais”²⁰.

Dentre os textos de análises teóricas e de cunho histórico que embasarão a pesquisa, destacam-se com maior ênfase os seguintes autores: (i) os historiadores Stefan Brecht, responsável pelos dois imensos volumes de história e crítica sobre o Bread and Puppet, cobrindo a vida de Peter Schumann desde a Alemanha até Vermont em meados da década de setenta; e John Bell, integrante da companhia Bread and Puppet e professor de prática e história teatral na Universidade de Nova Iorque, autor de diversos ensaios sobre o grupo; (ii) os teóricos que oferecem ferramentas de construção de um procedimento de base para análises em termos amplos, como Fredric Jameson, em sua discussão sobre a integração da produção estética contemporânea à produção de mercadorias no pós-modernismo, e Guy Debord, em sua discussão da espetacularização enquanto modelo atual da vida mercantilizada dominante na sociedade, e âmago do irrealismo da sociedade real; e ainda (iii) os teóricos que fornecem

¹⁹ PAVIS, Patrice. “Os Instrumentos de Análise” in *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

²⁰ WILLIAMS, Raymond. *Drama in Performance*. Aylesbury, Pelican Books, 1972, p.3.

elementos relativos especificamente ao teatro de bonecos, como Ana Maria Amaral, em seus variados volumes de teoria e história específicas sobre o teatro de bonecos e o teatro de animação, e o próprio Peter Schumann, em seus livretos que expressam teorias e discussões acerca do teatro de bonecos, do teatro político e da função da arte no mundo contemporâneo. Cabe mencionar que, no Brasil, a pesquisa e a reflexão crítica sobre o teatro de animação são bastante recentes, sendo os trabalhos usados na tese - principalmente os de Ana Maria Amaral - pioneiros. Especificamente sobre o Circo de Insurreição do Primeiro Mundo, destacam-se os volumes *De Pernas pro Ar: A Escola do Mundo ao Avesso*, de Eduardo Galeano, e *The World Turned Upside Down – Radical Ideas During the English Revolution*, de Christopher Hill, tendo ambos inspirado os membros do Bread and Puppet na construção do Circo intitulado *O Mundo de Pernas pro Ar*, de 2004. Esses dois volumes, que serviram como referência para o Bread and Puppet, serão abordados na medida em que explicam ou contextualizam determinados atos criados para o Circo.

Organização dos Capítulos

Este estudo organiza-se da seguinte forma:

(i) o primeiro capítulo apresenta o início da história do Bread and Puppet, e inclui a análise das peças *Fogo* e *Cantata da Dama Cinzenta n.2*, além de introduzir o formato do Circo de Ressurreição Doméstica e os elementos épicos que o constituem. Esta apresentação é de fundamental importância uma vez que aborda, em maior grau de detalhe, a história do Bread and Puppet, relativamente tão pouco conhecido em nosso país, e possibilita também ao leitor deste trabalho entender os espetáculos que serão analisados, inseridos no contexto maior em que foram criados. O Bread and Puppet é a um só tempo resultado e ponto de partida de sua história, como o são suas formas de espetáculo, sedimentadas através dos anos nos temas e conteúdos abordados. Além disso, o recorte realizado neste capítulo inicial permite revelar o quão fora de lugar são as idéias do Bread and Puppet e suas apresentações em pleno âmago do império capitalista, não

apenas no cenário de hoje, mas desde a sua criação e implantação em Vermont na época da contracultura, em meio a idéias e ideais trazidos da Europa já na década de trinta. Mais do que separadamente “apresentar o histórico” para em seguida “saltar para a análise”, buscaremos, ao longo desta pesquisa, mostrar as profundas imbricações entre forma e história nas obras analisadas, uma vez que, dado seu caráter alegórico, não seria viável compreender de fato as obras isoladamente, sem conhecer sua história ali sedimentada.

(ii) O segundo capítulo aborda o Circo de Ressurreição Doméstica, espetáculo que foi o carro-chefe do Bread and Puppet ao longo de quase trinta anos de espetáculo. Os elementos épicos que compõem o Circo são analisados, de modo a se discutir seu caráter alternativo à mercantilização das artes e combativo aos impérios vis e injustos sob os quais vivemos. Mais especificamente, este capítulo analisa o Pageant *Portões do Inferno*, apresentado no último Circo, realizado em 1998. O capítulo discute ainda o fim do Circo, e retomam-se as repercussões de sua ‘morte’ na mídia e em textos acadêmicos, analisando como a instituição da contracultura na sociedade de massas veio a banalizar a principal forma de espetáculo do Bread and Puppet, a ponto de tornar caduca a sua forma.

Este capítulo dialoga diretamente com o anterior, na medida em que retoma elementos fundamentais da história do Bread and Puppet, ao mesmo tempo em que traz elementos para discussão com o capítulo seguinte, no qual observamos uma nova forma de circo, derivada do Circo de Ressurreição Doméstica mas distinta dele, adaptada a um momento histórico diferente daquele que inicialmente engendrou o “grande” Circo.

(iii) O terceiro capítulo introduz a fase atual do Bread and Puppet, com ênfase em espetáculos apresentados na 1ª Sessão de Verão de 2004, no Circo de Insurreição do Primeiro Mundo, cujo tema foi “O Mundo de Pernas pro Ar”. Aqui, novamente os elementos constitutivos do Circo, agora Circo de *Insurreição*, são analisados, para que possamos entender que alterações formais foram necessárias, relativamente ao “grande” Circo analisado no capítulo prévio, para que o grupo pudesse continuar a apresentar seus espetáculos mantendo-se fiel aos seus ideais artísticos,

em nosso momento histórico politicamente amorfo e esvaziado. Observaremos que também este capítulo tem fortes vínculos com o primeiro, na medida em que determinados elementos fundamentais que formam o teatro do Bread and Puppet mantêm-se, ao longo de sua existência, inabalavelmente os mesmos, mesmo em tempos tão notadamente conformados ao mercado.

(iv) Finalmente, o capítulo de Conclusão retoma o percurso histórico/ formal do Circo do Bread and Puppet, buscando demonstrar as estratégias e circunstâncias através das quais o Bread and Puppet, por meio de seu teatro “pobre”, dedicado à conscientização e à intervenção, criou o Circo, em 1970, precisou extingui-lo, em 1998, e, na presente era de pleno vigor da indústria do entretenimento, estabelece novas formas para subverter as regras do deslumbramento fragmentário pós-moderno, fazendo uma crítica específica da civilização e do mundo posterior ao capitalismo industrial, no século XXI, além de apresentar possibilidades de agência que não aquela que quer parecer a única no pós-moderno: o consumo.

Capítulo 1.

O Bread & Puppet Theater e o Circo de Ressurreição Doméstica

Introdução histórica e formal

O presente capítulo busca servir de introdução ao trabalho desenvolvido pelo grupo de teatro Bread and Puppet, abrangendo o período que se inicia com sua criação, na década de sessenta, e estende-se até fins da década de noventa, quando da dissolução do Circo de Ressurreição Doméstica, o grandioso evento anual consolidado pelo grupo ao longo de vinte e oito anos. Embora apresente fatos significativos da história do trabalho do grupo, obviamente o capítulo não se pretende uma análise vasta e exaustiva da mesma - o que seria trabalho para não um, mas muitos capítulos. Pretende-se, outrossim, uma apresentação relativamente abrangente, em língua portuguesa e no Brasil, desse grupo de teatro fundamental não apenas na história do teatro de bonecos nos Estados Unidos, mas na História do teatro moderno, contemporâneo, e político de nossa civilização como um todo.

Em nossa realidade de um mundo 'globalizado' - no qual supostamente vive-se uma era de diversidade, integração e pluralismo, mas que inversamente acentua em níveis cada vez mais profundos, respectivamente, a estandardização, a generalização dos mercados e a identidade (pelo dinheiro) -, que não é senão um estágio mais avançado do capitalismo e que tampouco faz jus à pretensa idéia de uma totalidade do mundo contemporâneo -, observamos os Estados Unidos erigirem como o centro do império capitalista mundial, impondo modelos sócio-econômicos e culturais. Nesse contexto, torna-se de fundamental importância o estudo do trabalho realizado por grupos como o Bread and Puppet, que nadam na contra-corrente do maciço esmagamento cultural a que estamos crescentemente expostos - não apenas pela significação de tal trabalho em sua própria cultura, como também para nós, situados no terceiro mundo e portanto na periferia do capitalismo, cuja cultura 'local' freqüentemente imita ou decorre dos modelos globalizados centrais. Nesse sentido, propostas como a do Bread and Puppet apontam para possibilidades de combate a tais

modelos, no campo histórico-político e teatral, através do uso consistente da ‘alienação’ e da defesa do que Stefan Brecht aponta como um “teatro moral”, que se esforça por realizar um grande trabalho fora da economia de mercado²¹. Partindo do pressuposto da dimensão histórica e dialética da forma, entendida por Peter Szondi como conteúdo sedimentado/ consubstanciado²², buscar-se-á verificar mais a fundo, neste capítulo de apresentação, a consolidação da forma do “Circo de Ressurreição Doméstica”, constituída pelo Bread and Puppet em seus quase trinta anos de existência.

Cabe também ressaltar, acerca da relevância da pesquisa sobre o trabalho de mais de quatro décadas do grupo, a relativamente paupérrima crítica norte-americana sobre o Bread and Puppet. Iná Camargo Costa, referindo-se à pesquisa de bibliografia sobre o teatro norte-americano, constata a necessidade de uma revisão completa da própria história do teatro moderno nos Estados Unidos, e do resgate de autores, grupos e experiências não “por acaso” “esquecidos” pela história e a estética oficiais. Em sua análise do *Pageant de Paterson*²³, encenado por mais de 1000 pessoas em meio a uma greve em 1913, no Madison Square Garden, avalia a repercussão artística praticamente nula desse evento teatral grandioso, diminuído pela crítica ortodoxa devido às suas finalidades políticas²⁴.

No Brasil, somando-se à bibliografia relativamente restrita em língua inglesa, a necessidade de um capítulo dedicado em grande medida à apresentação do Bread and Puppet e a seu histórico justifica-se também pela bibliografia ainda mais escassa em língua portuguesa sobre o grupo, salvo algumas poucas e honrosas exceções, e pela ausência, segundo consta até o presente momento, de uma apresentação histórica de maior volume em português. Além do ineditismo da pesquisa e da exigüidade de materiais relativos ao Bread and Puppet no Brasil, trata-se de um estudo significativo

²¹ BRECHT, Stefan. “Preface” in *The Bread and Puppet Theatre*, volume I. London, Methuen, 1988.

²² SZONDI, Peter. “Estética Histórica e Poética dos Gêneros” in *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo, Ed. Cosac & Naify, pp.24-25.

²³ Em linhas gerais, o *Pageant* pode ser definido como uma grande peça popular encenada ao ar livre, contendo uma série de cenas e um grande número de pessoas, representando fatos históricos. Nos Estados Unidos, os *pageants* tiveram forte expressão das questões sociais no período radical.

²⁴ COSTA, Iná C. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, pp.24, 59-60.

para as áreas de dramaturgia, artes cênicas e teatro de animação, que analisa formas contemporâneas de teatro de resistência, as quais não têm paralelos no teatro de bonecos brasileiro.

1.1. Origens do Bread and Puppet Theatre – do Expressionismo da Alemanha Pós-Guerra ao Radicalismo e à Contracultura em Nova Iorque

Nos anos sessenta, a cidade de Nova Iorque observou a criação de uma nova vanguarda, em meio à Guerra Fria e à Guerra no Vietnã. Naquele período, o aluguel era relativamente barato, e havia pessoas interessadas em fazer arte, música e teatro de modo a refletir o que parecia estar ocorrendo à sua volta. O teatro do Bread & Puppet cresceu nessa atmosfera. Embora não se tenha tornado economicamente célebre, esse teatro mudou o modo como se pensava o teatro de bonecos nos Estados Unidos. As esculturas móveis de Peter Schumann, seu diretor, presentes inicialmente em desfiles organizados por habitantes porto-riquenhos do *Lower East Side* e depois em paradas de rua mais notáveis em Nova Iorque e em Washington DC, protestando abertamente contra a Guerra do Vietnã, criaram um foco visual facilmente identificável no período. O grupo alcançou grande renome em Paris e em outras cidades européias²⁵ (mas não em Nova Iorque, como se poderia imaginar), nas quais as imagens intensas e geralmente silenciosas do grupo foram reconhecidas tanto como parte da tradição de vanguarda do século XX como um exemplo do desenvolvimento da vanguarda norte-americana dos anos sessenta.

David Cayley²⁶ aponta que se, hoje, bonecos gigantes tornaram-se comuns em protestos anti-globalização, por exemplo, na década de sessenta Peter Schumann estava criando uma nova linguagem política, não com piquetes, cartazes e palavras de ordem repetidas, mas através de cantos

²⁵ Segundo Elka Schumann (27/06/2004), os espetáculos *Fire* (1966) e *The Cry of the People for Meat* (1969) atingiram grande sucesso em Nova Iorque, e renderam diversos convites, dando início a um período glorioso de apresentações no exterior. *Fire* rendeu convites para a Alemanha e muitos festivais europeus, e *The Cry of the People for Meat* ficou nove meses em cartaz pela Europa.

²⁶ CAYLEY, David. *Puppet Uprising*. Compact Disc 1. CBC – Canadian Broadcasting Corporation, 2003.

e bonecos que eram testemunhas de seu tempo, que destilavam a própria guerra aos olhos das pessoas, prestando seu testemunho sem cair na banalidade ou na auto-legitimação.

Os desfiles com bonecos gigantes não foram a única inovação formal do Bread and Puppet. Os pageants religiosos, e vários aspectos do Circo, como se verá, apresentarão uma série de inovações formais e temáticas, ao longo da longa história do Bread and Puppet.

* * *

Peter Schumann nasceu em 11 de junho de 1934 em Lueben, próximo à cidade de Breslau, na Silésia, então pertencente à Alemanha, e hoje território polonês. Quarto entre cinco irmãos em um lar católico, era filho de um professor, que lhes legaria um grande apreço por literatura. Aos dez anos, em meio à Segunda Guerra e a fortes bombardeios a Breslau, que abrigava um pólo industrial e uma estação de entroncamento de trens, fugiria com a família do avanço do exército russo, rumo ao norte da Alemanha, onde a família tinha amigos. Os bombardeios, sempre noturnos, eram chamados de “árvores-de-natal” pelas crianças, verdadeiros espetáculos de luzes aos quais admiravam, assombrados, antes de se esconderem com os pais no buraco cavado no quintal, onde se protegiam das bombas. Do dia em que fugiram, pouco antes da chegada do exército russo, guardaria a imagem dos trens apinhados de famílias em fuga, com pessoas penduradas no teto e nas janelas, no último vagão, e da cidade em chamas, que ficava para trás.

Do período no campo em Lueben, em uma manhã em que a família trabalhava na horta, recorda-se do “espetáculo” provido pela visão de um ataque aéreo completo, partindo de aviões que, durante um longo tempo, iam e voltavam várias vezes, repetida e continuamente bombardeando um navio. No dia seguinte, descobririam tratar-se de um navio de prisioneiros de campos de concentração, russos e poloneses, que os aliados haviam atacado e cujos corpos chegariam boiando, aos milhares, até serem recolhidos e enterrados em grandes valas comuns pelos lavradores. Experiências como essas, em seu horror e espanto, estariam refletidas, anos mais tarde, em inúmeros atos encenados pelo Bread and Puppet. A súbita irrupção da guerra em um ambiente

pacífico e idílico, com sua violência e morte gratuitas, e o horror a uma determinada sordidez do elemento humano frente à natureza seriam elementos marcantes em diversos espetáculos.

Na vila em que os Schumann se refugiariam operava-se um estilo de vida quase feudal, com arrendatários arando a terra a cavalo. Nesse período, Peter ajudava a mãe a assar um pão feito de centeio moído grosseiramente em um moedor de carne que haviam trazido na fuga. O pão, assado semanalmente, era o principal sustento da família, e inspiraria o nome do grupo que Peter fundaria em Nova Iorque, em 1963²⁷. O centeio apanhado pelos refugiados, em regime coletivo, era obtido em vastos campos após a colheita, ajuntado entre os restos da debulha. As crianças, que revezavam um único par de sapatos, colhiam os grãos caminhando entre os tocos que haviam restado, razão pela qual tinham sempre os tornozelos sangrando.

Finda a guerra, a família muda-se para Hanover, outra cidade industrial bastante destruída pelos bombardeios, onde o pai se torna diretor em uma escola de ensino médio. Desse período, Peter se recordaria de um forno de padaria que restara entre os destroços, sobre o qual se construiu uma pequena cabana e onde as mulheres, em filas intermináveis entre destroços, revezavam-se para assar o pão para suas famílias. A receita desse pão, que daria nome à companhia de Peter Schumann e seria distribuído às centenas pelo Bread and Puppet, havia sido provida por uma senhora que havia trabalhado com os Schumann na Silésia.

Após o colegial e uma breve estadia na Faculdade de Artes, Peter parte com um amigo rumo à França, Suécia e Grécia, viajando em uma carroça, até o cavalo ficar manco, e posteriormente em um carro velho, que acabaria também quebrando; nesse período, era já artista: pintava, esculpia e tocava violino, e os dois amigos se apresentavam nas ruas sempre que podiam. Peter se envolveria então com a dança, chegando, na Bavária, a formar um grupo de “dança nova”. Ele acreditava que era necessário modificar o modo como as pessoas se movimentavam, para, através do movimento,

²⁷ É interessante notar que, em 2004, o centeio para produção da farinha do pão do Bread and Puppet era ainda moído manualmente em um pequeno moedor, por Peter Schumann, que era responsável por todo o processo de moagem, e por sovar e assar todo o pão consumido na fazenda e nas apresentações durante as sessões de aprendizado de verão - que, em finais de semana, poderiam aglutinar até 60 participantes na casa e, no final de verão, cerca de 1000 pessoas na platéia.

regenerá-las, modificando outras partes do comportamento errado vinculado à burguesia. Chegaria a dar aulas em estúdios de dança, onde porém encontraria enormes dificuldades em desautomatizar os próprios movimentos de dança padronizados e fortemente enraizados nos dançarinos. Em 2003, Peter afirmaria que essa havia sido uma idéia extravagante, até ridícula, naturalmente, mas que, na época, estava firmemente convencido de seus propósitos: “– Eu simplesmente ia às escolas de balé e dizia, ‘Eu vou lhes mostrar como se movimentar!’. E, com muita freqüência, eles respondiam: ‘Muito obrigado. Não.’ (risos) E com muita freqüência, eu era persuasivo o bastante para abrir meu caminho.”²⁸

Stefan Brecht²⁹ afirma que a essência da regeneração almejada por Schumann consistia num retorno à ‘vida simples’, e num afastamento da desumanização, do materialismo da civilização moderna, da avidez por bens, equipamentos, confortos, posses e uma segurança econômica que assegurasse um acesso contínuo a tais coisas. Tratava-se, em alguma medida, de uma reação ao consumismo da década de cinquenta, excessivamente acirrado na Bundesrepublik, partindo de uma concepção de arte como busca de recuperação, de salvação do homem.

De modo similar, Cayley³⁰ vê na proposta “extravagante” de dança de Schumann a semente do impulso do Bread and Puppet rumo a “movimentar-se na direção certa”, a um teatro despretensioso esteticamente, não oprimido pela história do teatro e capaz de executar seus movimentos em perfeita consonância com o momento presente. Mantida invariavelmente barata, acessível e não profissional, remetendo às origens populares do teatro de bonecos, em sua natureza pobre, anárquica e não comercial, a forma de arte criada pelo Bread and Puppet misturaria em alguma medida dança, música e escultura, e conseguiria, segundo Cayley, dar voz “a tudo o que foi perdido e esquecido em nome e honra da civilização.”

Em Munique, Peter conhece e casa-se com Elka Leigh Schumann, uma americana naturalizada de ascendência russa e estudante de graduação na Faculdade Bryn Mawr (na Escola

²⁸ *Apud* CAYLEY, David. *Op.cit.*

²⁹ BRECHT, Stefan. *Op.cit.*, p.30.

³⁰ *Idem.*

Putney, em Vermont, EUA), que cumpria então um ano de estudos no exterior. Em 1941, aos cinco anos, Elka e a família haviam fugido para a América, cerca de duas semanas antes de os alemães invadirem a Rússia. Filha de John Scott, um comunista que mais tarde se tornaria um editor conservador da revista Time, Elka teve, assim como Peter Schumann, “um batizado complexo e assustador nos assuntos do mundo”³¹. Em 1961, ao lado de Peter e já com duas crianças, eles viajam aos Estados Unidos, em visita aos pais de Elka, que habitavam no subúrbio de Connecticut, não distante de Nova Iorque, cidade em que Peter encontraria espaço para desenvolver sua arte.

Em um festival de dança em Munique, um ano antes da mudança para os Estados Unidos, a apresentação de *O Balé (Das Ballet)* recebera o segundo prêmio na categoria ‘dança moderna’. Tratava-se de uma dança “feia” e “estranha”³², inserida, segundo Stefan Brecht, na tradição expressionista alemã moderna. Elka aponta a presença do tema da oposição entre o indivíduo e o ‘coletivo’ no trabalho de Schumann já nos anos 50. O expressionismo alemão, na pintura, no cinema, na dramaturgia e na representação teatral, partia de um sentimento de revolta e de repúdio diante de todo um estado de coisas vigente - industrialização acelerada, condições desumanas de trabalho e moradia, desindividualização, isolamento, alienação, perda de referenciais -, expressando um profundo sentimento de pânico e desolação:

Em 1919, quando o imenso exército alemão retornou ao país, deu-se o grande momento trágico da história moderna, em que a revolução da classe trabalhadora não ocorreu: o momento em que o Despotismo Oriental tomou a tradição socialista, reduzindo-a a ferramenta de industrialização de economias atrasadas, ferramenta de formação de capital, uma ‘acumulação original’ atrasada, no sentido de Marx. O Expressionismo foi a reação negativa dos artistas alemães à perspectiva de um ‘desaparecimento do indivíduo’ sob o comunismo. Substituindo a imagem pré-fascista do heróico final do século dezanove (ainda a encontramos em Mein Kampf e em escritos de Mussolini, D’Annunzio, etc.) do empreendedor individual auto-afirmativo pela imagem negativa do indivíduo histórico, sentindo de

³¹ BRECHT, Stefan. *Op.cit.*, p.26.

³² Segundo F. Kourilsky, tratava-se de um espetáculo com algumas passagens muito impressionantes, e cheio de contrastes, entre imobilidade e movimentação frenética, escuridão e, bruscamente, luz. O ator (e um dos criadores do grupo) Bob Ernstthal lembra-se dessas danças como muito estranhas, com sacos de estopa costurados com mãos saindo dos lados, movimentando-se de muitas formas, e maquiagem pesada – *danças muito pesadas, germânicas, sombrias, existenciais*. In BRECHT, S. *Op.cit.*, pp. 41.

modo esquizofrênico sua própria dissolução, porém afirmando seu próprio valor e realidade mesmo neste estado deplorável, os expressionistas promoveram um individualismo de fundo de poço. Em meados do século XX, o desenvolvimento do capitalismo havia dado ao tema um novo significado: a impessoalidade das relações sociais nas vidas privadas dos indivíduos, e em sua busca pelos meios de vida agora pareciam ameaçar a individualidade quase tanto quanto a socialização do indivíduo nas sociedades sem apropriação privada dos meios de produção.³³

Na realidade, alguns poetas eram pessimistas e empenharam-se em satirizar os valores burgueses, enquanto outros se preocupavam mais com a reforma política e social e demonstravam esperança na revolução vindoura³⁴. Em “Cultura”, Raymond Williams afirma que houve um expressionismo subjetivo, cujo principal impulso era a dramatização do isolamento e do abandono, o grito do indivíduo perdido em um mundo sem sentido, e um expressionismo social, que projetou e polarizou as formas sociais em luta³⁵. As distorções e figuras grotescas do subjetivismo expressionista impessoal são também imagens do horror gerado pelo materialismo da sociedade burguesa capitalista do começo do século XX.

No trabalho de Schumann, a agonia do indivíduo expressionista em relação à sociedade cederia lugar, na América, justamente à busca pelo coletivo (de modo similar ao que se dera nos primórdios do expressionismo norte-americano, com o trabalho dos Provincetown Players, fundado em 1915, e notadamente na obra de Eugene O’Neill e Elmer Rice). O teatro de bonecos radical de Schumann reterá elementos expressivos importantes do expressionismo, e terá em comum com ele a reação contra o mundo burguês e sua concepção de valores, encarados como essencialmente sem sentido. Em 1961, reinava em Nova Iorque um estado de efervescência cultural, em que artistas plásticos, insatisfeitos com a mera criação de “produtos” artísticos, realizavam *happenings*. Artistas como John Cage experimentavam novas formas de música, Merce Cunningham, novos movimentos de dança, e o Living Theatre, novas formas de teatro. Cage, “um compositor cujo trabalho e cujas

³³ BRECHT, S. *Op.cit.*, p.43.

³⁴ Segundo a definição de ‘expressionismo’ da Enciclopédia Britânica.

³⁵ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo, Paz e Terra, 2000, p.173-177.

idéias revolucionárias influenciaram profundamente a música de meados do século XX³⁶ uniu-se, no início da década de quarenta, ao dançarino Cunningham (com quem manteria parceria até 1987), e ambos produziram espetáculos que viriam a introduzir enormes inovações na composição musical e coreográfica norte-americana. Sua música baseava-se no princípio da indeterminação musical, produzindo trabalhos em que duas apresentações nunca eram iguais; essa música incluía períodos de silêncio, sons, e barulhos feitos inclusive pela platéia. Em 1952, apresentaram o que foi considerado o primeiro *happening* musical. Merce Cunningham, por sua vez, é frequentemente considerado o líder da dança de vanguarda norte-americana³⁷, que se rebelou contra o balé clássico e buscava ser uma antítese da dança moderna tradicional (embora, ironicamente, várias companhias de balé tenham posteriormente incorporado em seus repertórios coreografias de autoria sua). O Living Theatre, dirigido por Julian Beck e sua esposa Judith Malina, foi o grupo de teatro experimental e político de maior influência nos Estados Unidos nos anos sessenta. Inspirados por Artaud e Grotowski, misturando política, misticismo, drogas, sexo e nudismo, encenaram *Paradise Now* (1968), espetáculo que buscava promover uma revolução anarquista não-violenta através da libertação do indivíduo. Essa peça atrairia milhares de jovens, nos Estados Unidos e na Europa, em protesto contra a guerra do Vietnã, e contra a censura a diversas formas de liberdade. Seu público era incitado a formar pequenas ‘células revolucionárias’, para libertar o teatro e as ruas³⁸.

Nesse contexto totalmente novo, Peter e Elka instalam-se no Lower East Side, onde ele se dedicaria inicialmente à dança. O Lower East Side era um bairro pobre, previamente habitado por iídiches, polacos e ucranianos, e, nos anos sessenta, tornava-se cada vez mais porto-riquenho. Ali, Peter conheceria o artista plástico Richard Tyler, e aos poucos, teria contato com uma série de artistas desenvolvendo trabalhos de vanguarda. Se no milagre econômico da reconstrução da Alemanha do pós-guerra, nos anos cinquenta, à medida que tomava maior conhecimento das atrocidades nazistas, Schumann havia encontrado dificuldades para encontrar dançarinos,

³⁶ Segundo o *Bakers Dictionary of Musicians*. NY, Schirmer Books, 1993. pp.282-283.

³⁷ Segundo o *International Dictionary of Modern Dance*. Detroit, Saint James Press, 1998. pp.158-160.

³⁸ BROWN, John Russell. *The Oxford Illustrated History of Theatre*. NY, Oxford University Press, 1997. pp. 442-4.

desinteresse do público e ausência de movimentos políticos significativos, culminando em dúvidas acerca da dança enquanto o meio para expressar suas idéias estéticas/ ideológicas, o início dos anos sessenta em Nova Iorque proveria novas perspectivas.

Inicialmente, Schumann daria continuidade às experimentações com a dança, além de continuar pintando e esculpindo. Artistas como Cunningham e Cage, em que pesem suas inovações e rebeldia para com as formas tradicionais, eram considerados exemplos negativos, dada a característica elitista de suas apresentações. Peter acreditava que o teatro deveria ser uma arte popular, e rapidamente levou-o às ruas, em apresentações e paradas de rua. Ao passar da dança ao teatro de bonecos, ele se distanciaria do mergulho expressionista do indivíduo em seu mundo interior, nas profundezas do inconsciente e em suas fantasmagorias para dirigir-se à coletividade, centrando-se na questão da guerra e na defesa do pacifismo.

Stefan Brecht vê no abandono desse mergulho expressionista de Schumann um grande avanço em sua arte. Segundo ele, quatro grandes novidades, relativamente à sua vida na Alemanha na década de 50, destacar-se-iam no período em Nova Iorque: (i) a demonstração, na arte de vanguarda, de que era possível um relacionamento vivo entre o artista e o público, sendo a arte a resposta do artista à vida moderna, independentemente de cânones ou tradições; (ii) a demonstração de que a arte é parte da vida (o que não se aplica à arte de vanguarda), e independe de conhecimentos ou habilidades específicas (das quais a vanguarda dependia bastante), podendo ser apreciada como parte da vida, sem a necessidade de categorização; (iii) a existência de um esforço comunitário espontâneo com vistas a melhorar as condições de vida precárias da comunidade (como nas greves de aluguéis, no Lower East Side): a arte, nesse caso, teria uma função idealista, de dar suporte ao movimento, sem contudo pressupor um poder capaz, por si só, de modificar as pessoas; (iv) a existência de um movimento idealista (o Movimento Pacifista, do qual se aproximou devido à convivência com o Living Theater) oposto a um mal maior, que dava ao artista não apenas essa mesma função, como também uma oportunidade de participar diretamente, dirigindo-se ao homem

comum, à sua moral e a seus valores religiosos, dando a este a possibilidade de participar ativamente, opondo-se à guerra³⁹. Diferentemente do que acontecera com suas experiências de dança na Alemanha, de uma arte sem público, portanto não comunicativa e dirigida a um espectador não comum, Peter Schumann, guiado por essas descobertas, passaria a desenvolver uma arte essencialmente comunicativa, e dirigida ao homem comum.

Em 1962, Elka foi convidada a dar aulas de russo na Escola Putney, em Vermont, e os Schumann, em função de necessidades econômicas, mudaram-se para o campo, embora Peter mantivesse contatos artísticos em Nova Iorque. Em Putney, passaria a dar aulas de artes e aulas de teatro de bonecos para crianças. Ele já havia feito máscaras para alguns dos espetáculos de dança, e passaria a construir bonecos. Elka conta que, nesse período, Peter esteve em um festival de teatro de bonecos em Nova Iorque e descobriu que estes não precisavam ser apenas marionetes de “coelhinhos ou dançarinas de dança do ventre” com os membros articulados; particularmente impressionado pela apresentação de *Orlando Furioso*, adaptação de uma peça de Ariosto montada com marionetes sicilianas, percebeu que os bonecos, com sua vitalidade expressiva rudimentar, podiam ser fortes, viris, simples, e radicalmente distintos dos monstros comedores de biscoito veiculados pela TV. Entusiasmado, teria principiado a construir bonecos de todos os tamanhos, desde minúsculas marionetes até bonecos de vara⁴⁰ e bonecos gigantes. Em agosto deste mesmo ano, apresentaria em um festival em Woodstock o espetáculo ‘Cidades em Chamas’ (*Burning Towns*), posteriormente reapresentado em Nova Iorque, na igreja Judson Memorial Church e no teatro do Living Theatre. Este espetáculo foi descrito pelo Village Voice (de 8 de novembro de 1962) como uma produção do grupo Alchemy Players, de ‘dança com bonecos de tamanho-humano, às dez e à meia-noite’. Stefan Brecht descreve o espetáculo como uma peça com bonecos de tamanhos radicalmente variados, emoldurados por uma cortina, em composições sofisticadas, e com uma

³⁹ BRECHT, S. *Op.cit.*, p.59.

⁴⁰ Segundo A. Maria Amaral, bonecos de vara são bonecos sustentados e manipulados por varas, sejam elas presas à cabeça do boneco, nas mãos ou nos pés. Têm uma gestualidade ampla e imponente, e são ótimos para espetáculos destinados a grandes platéias, pois podem ser construídos em grandes dimensões. *Apud* AMARAL, Ana Maria. *O Ator e Seus Dúplos*. São Paulo, EDUSP, 2002.

aparente tendência, por parte dos bonecos, de escapar de sua esfera própria de existência, delimitada pela cortina, buscando instalar-se entre esta e o público; além dos bonecos, viam-se na cortina e no ar placas e figuras. A combinação desses elementos gerava uma ostensiva impressão de falta de acabamento, segundo Brecht, mas de um extremo cuidado, com a clara conseqüência de provocar o estranhamento.

O elemento grotesco, de caráter mais burlesco do que tétrico ou fantástico, é claramente visível em muitos bonecos e máscaras de Schumann, os quais retêm elementos importantes do expressionismo, como a deformação caricaturesca. Sua passagem da dança (grotesca) expressionista ao teatro de bonecos radical em Nova Iorque dá ao estranhamento causado pelo grotesco uma nova função, crítica, como no teatro brechtiano

Brecht (...) usa recursos grotescos e torna o mundo desfamiliar a fim de explicar e orientar. As correntes mencionadas (o teatro de vanguarda e a obra de Kafka), ao contrário, tendem a exprimir através do grotesco a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável⁴¹.

Como afirma Bertold Brecht, “Distanciar é ver em termos históricos” (III, 101)⁴². Nesse sentido, através dessa mediação estética que provoca o estranhamento e o distanciamento, a contextualização crítica quanto à guerra e a reflexão sobre a necessidade de transformação da sociedade, levam à apreensão crítica da vida e, desse modo, à ativação política do espectador.

Em dezembro de 1962, um primeiro espetáculo denominado Fogo (*Fire*) seria apresentado também no espaço do Living Theatre, após ter sido montado em Vermont no Festival da Folhagem de Outono. Produzido com as crianças de Putney, este espetáculo, segundo Bob Ernstthal, seria o primeiro a apresentar um dos temas que se tornariam predominantes na obra de Schumann: o da guerra sobre os civis, através do fogo lançado dos ares⁴³. A essa peça, seguir-se-iam A Estória de Natal (*The Christmas Story*), também com os alunos e o uso de máscaras, e muitas outras peças novas ou recriadas, como Um Festival de Bonecos (*A Festival of Puppets*), A Cerimônia das Coisas (*The*

⁴¹ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.158.

⁴² Apud ROSENFELD, A. *Op. Cit.*, p.155.

⁴³ Citado em BRECHT, Stefan, *Op.Cit.*, p.105.

Ceremony of Things), A Estória do Grande Homem (*The Story About the Great Man*, que se tornaria a Estória do Rei II ou III), A Batalha (*The Battle*), uma nova versão de Fogo, A Vaca (*The Cow*), Uma Estória sobre Todo Mundo, Começando pelo Café da Manhã (*One Story about Everybody, Starting with Breakfast*), O Órgão (*The Organ*), Estórias do Sr. Miller (*Mr. Miller Stories*), Contos de Bonecos de Putney (*Putney Puppet Tales*), Estórias do Rei (*King Stories*), O Grande Rei e o Mosquito (*The Great King and the Mosquito*, futura Estória do Rei II), O Grande Rei em Guerra (*The Great King makes War*, futura Estória do Rei III), A Estória do Mundo (*The Story of the World*), Gênesis (*Genesis*). Havendo convites, e com os alunos dispostos a atuar nos espetáculos e a permissão das escolas, Schumann levou esses espetáculos e combinações deles a faculdades e universidades como Bennington, Godard, Harvard, Dartmouth.

Além das peças com bonecos, Schumann e os alunos apresentavam também espetáculos com “cranky”: Stefan Brecht explica que este era uma espécie de “filme” primitivo, composto por uma série de figuras em branco e preto que ilustravam uma estória, desenhadas sequencialmente em um longo rolo de papel⁴⁴. Esse rolo era preso a dois eixos (como um fita cassete, que roda entre dois pinos) e, à medida em que era “rodado” o rolo, aparecia uma nova ilustração da estória, a qual era acompanhada de uma narração. Rinaldi, O Belo (*Rinaldi, the Beautiful*), e A Batalha (*The Battle*), são dois *crankies* criados nesse período.

Em 1962, Peter escreve um manifesto defendendo veementemente a necessidade de se *fazer* arte: a arte deveria ser produzida não enquanto arte, mas como uma resposta à vida; não como expressão de individualidade, mas como algo que é compartilhado com os outros; e não como um luxo, mas a partir de uma necessidade. Os objetos de arte, assim sendo, existiriam não como um fim em si mesmos, mas para serem feitos.

Em outubro de 1963, Peter Schumann e dois amigos, Bruno Eckhardt e Bob Ernstthal, criam o Teatro do Bread and Puppet, apresentando o *cranky* Rinaldi, o Belo, e A História do Rei,

⁴⁴ Idem, p.110.

com bonecos de vara. Bob, americano, conhecera Peter por acaso na Nova Inglaterra, e decidiu juntar-se a ele. Bruno, um pintor de origem alemã, havia trabalhado com Schumann em Munique, em 1961. E assim, todos os finais de semana, em um galpão na rua Delancey, em Nova Iorque, os três membros do Bread and Puppet passariam a apresentar os espetáculos *Mistério do Assassinato* (*Murder Mystery*), *Demonstração de Guerra* (*War Demonstration*) e *O Apanhador de Pássaros no Inferno* (*Birdcatcher in Hell*).

No período nova-iorquino, milhares de máscaras e bonecos foram criados a partir de moldes de argila feitos por Peter Schumann, seus companheiros e crianças pobres da vizinhança em Nova Iorque. Marionetes, fantoches, bonecos gigantes e de todos os tamanhos, mãos e máscaras de todos os tipos. Embora as formas variassem, as técnicas de construção eram simples, em geral fazendo uso de jornal e papel de embrulho embebidos em cola e aplicados sobre os moldes.

Uma série de peças de forte conteúdo político foram apresentadas pelo Bread and Puppet nos anos seguintes, como *Fogo* (*Fire*, 1965, sobre a guerra do Vietnã), *O Clamor das Pessoas por Carne* (*The Cry of the People for Meat*, 1969, uma série de imagens violentas carregadas de conotações políticas, trazendo novas técnicas teatrais), *Mississippi* (1970, dedicada a Philip Green e a James Gibbs, dois estudantes negros mortos pela Guarda Nacional em uma manifestação contra a invasão americana no Cambodja), *A Estória do Homem da Montanha do Chile* (*The Story of the Mountain Man from Chile*, 1976, dedicada ao cantor Victor Jara, morto pela polícia do General Augusto Pinochet em 1973), *Alvejamento da Roupa Suja de Attica* (*Whitewashing of the Dirty Sheets of Attica*, 1971, sobre o massacre na Prisão de Attica, NY, em 1971), e diversas versões da *Cantata da Dama Cinzenta* (*Grey Lady Cantata*, também sobre a guerra no Vietnã).

Dentre as muitas peças significativas da década de sessenta, analisaremos duas, buscando delinear determinados aspectos importantes desse teatro inicial do Bread and Puppet que seriam posteriormente incorporados ao Circo de Ressurreição Doméstica. São elas “*Fogo*” e “*Cantata da Dama Cinzenta II*”, e têm em comum o tema da guerra no Vietnã. Posteriormente, no capítulo

dedicado às mudanças formais efetuadas pelo Bread and Puppet após 1998, essas análises serão retomadas, a título de comparação. Ambas têm em comum o tema da Guerra no Vietnã e trazem elementos formais que seriam retomados mais de trinta anos depois, nos circos de 2004 e 1998, que são analisados nos capítulos que seguem.

1.2 Vietnã e Silêncio: Duas Peças do Final da Década de Sessenta

Em agosto de 1964, o então presidente L. Johnson ordenou os primeiros bombardeios ao Vietnã do Norte. Nos anos que se seguiram, uma grande quantidade de manifestações de protesto seriam realizadas nos Estados Unidos. Em *Bread & Puppet, spectacles en noir et blanc*, consta a seguinte descrição de uma manifestação do grupo dirigido por Peter Schumann⁴⁵:

Dia 25 de dezembro de 1966, o Cardeal Spellman, em Saigon, rezou pela vitória dos americanos⁴⁶. No dia seguinte, em Nova Iorque, uma mulher depositou uma boneca ensangüentada na escadaria da catedral de St. Patrick. “Sou Maria. Meu bebê foi queimado por napalm no Vietnã”. Atrás de Maria estavam José, os pastores e os três reis: “Somos os pastores. Estivemos guardando o rebanho. Somos os três reis. Nós seguimos uma estrela”. Por cinco dias seguidos a representação foi reencenada, apesar das ameaças da polícia, que queria prendê-los pelo uso ilegal de máscaras. A trupe do Bread & Puppet tornou-se militante anti-guerra. Seus bonecos passaram a fazer parte de demonstrações na Quinta avenida e de marchas em Washington: um imenso Cristo acorrentado, um avião-tubarão em formato de crucifixo, mulheres vietnamitas amarradas juntas, mulheres cinzentas altas e vendadas, Uncle Fatso, um lamentável Tio Sam puxando por uma corda um Jesus representando o Vietnã, etc.⁴⁷

Tanto Fogo (*Fire*) como A Cantata da Dama Cinzenta II (*Grey Lady Cantata II*), em suas várias versões, são peças sobre o Vietnã. Essas peças são mudas, e têm em comum bonecas que representam mulheres vietnamitas imoladas durante a guerra.

Fogo foi criada em 1965, e apresentada por três anos, nos Estados Unidos e na Europa (Nancy, Aubervilles, Berlim, Paris).

⁴⁵ Em entrevista a David Cayley, Peter Schumann relata que o Cardeal abençoou os aviões B-52 que bombardeariam o Vietnã. *Puppet Uprising*, 2003.

⁴⁶ No volume II de *The Bread & Puppet Theater*, Stefan Brecht enumera mais de 130 manifestações, marchas pela paz, greves, etc. ocorridas na cidade de Nova Iorque entre 1964 e 1968 (pp.777-800).

⁴⁷ *Bread & Puppet Theatre: Spectacles en Noir et Blanc*. Paris: Le Loges, 1978, p.9.

A Cantata da Dama Cinzenta II⁴⁸ foi concebida em Vermont, em um workshop com estudantes da Faculdade Godard. Essa montagem foi apresentada na Universidade de Connecticut em 1970, durante o Festival de Títereiros Americanos, com música de Thomas Tallis. Foi apresentada também na França, em 1972, no Festival de Teatro de Nancy e no Teatro da Tempestade em Paris.

1.3 Fogo

A peça é dedicada a Norman Morrison, Roger LaPorte e Alice Henry, três norte-americanos que se auto-imolaram com fogo em protesto contra os crimes de seu país no Vietnã. Após distribuir pão à platéia, uma mulher lê a seguinte dedicatória, tendo ao fundo uma cortina vermelha:

A peça não tem palavras. Ela descreve sete dias em um vilarejo no Vietnã. Um grupo de mulheres vietnamitas é apresentado. Elas conversam, comem, bebem, dançam e libertam um americano que chega amarrado por cordas e morre entre elas. As mulheres ficam apavoradas por um ataque aéreo, e são queimadas pelo fogo. Dentre os corpos dos mortos, três americanos montam uma jaula para uma freira budista, deixam-na ali e ela queima vagarosamente até a morte.⁴⁹

A distribuição do pão, antes da apresentação, é um elemento bastante importante no espetáculo. Dividido, torna-se um elemento de comunhão entre todos, que passam a comê-lo juntos. Ao mesmo tempo, embora não haja qualquer menção a religiosidade, e o espectador possivelmente não se dê conta, existe também um simbolismo cristão tanto na presença do pão como no ato de compartilhá-lo. Descrevendo o dia em que assistiu ao espetáculo, George Dennison, após comentar certo estranhamento frente a espectadores desconhecidos, narra a aproximação obtida pelo compartilhamento do pão: “Todos estavam mastigando, sentindo o

⁴⁸ Luiz P. Vasconcellos afirma que, no século VXIII, o termo *cantata* designava uma forma musical com característica semi-dramática, consistindo numa série de árias, executadas por solistas e coro, com acompanhamento de orquestra de cordas. As cantatas podiam ter caráter secular ou religioso, sendo J.S. Bach o maior nome nas composições deste último tipo. Em: *Dicionário de Teatro*, L&PM, 1987.

⁴⁹ Texto extraído do convite às Delegações Vietnamitas na Conferência de Paris, em Novembro de 1969. Citado em *Bread & Puppet Theatre: Spectacles en Noir et Blanc*. Paris: Le Loges, 1978.

mesmo gosto, sentados mais confortavelmente nos bancos, olhando em torno. Na realidade, estávamos comendo juntos, consumindo o pão comunitário.”⁵⁰

Essa sensibilização inicial para com o público circundante pode ser considerada um primeiro elemento épico na concepção dos espetáculos do Bread and Puppet. Há, de início, um estranhamento do próprio fato de se receber o pão:

*Os dois homens, sorrindo ceticamente agora, encostaram-se na parede e cruzaram os braços, como se pretendessem ser espectadores para sempre. Mas lá estava a moça do pão! E ela estava partindo pedaços de pão! Seus rostos se transformaram imediatamente em rostos de criança. Eles estenderam as mãos, olhando primeiro para a garota, e então para o pedaço de pão na palma de suas mãos. Olhares furtivos. Outros também estavam olhando em volta, mas todos estavam comendo – então eles puseram o pão na boca e começaram a mastigar.*⁵¹

Esse estranhamento relativo a fatos não comuns nem esperados, como se verá, repetir-se-á por todo o espetáculo, bem como o questionamento/ estranhamento do indivíduo frente a seus pares, frente ao espaço coletivo/ público.

Em abril de 1968, Nicole Zand assim descreveu a peça Fogo no *Le Monde*:

A cortina se abre sobre um quadro vivo branco e preto formado por uma comunidade de cerca de vinte pessoas que parecem estar ansiosamente esperando por algo. Há murmúrios que se assemelham a orações. Embora pareça que há mais de vinte pessoas no palco, na realidade não há mais do que cinco. Máscaras quase idênticas estão pregadas nas paredes ou em manequins de tamanho natural que são movimentados vagarosamente como se estivessem vivos, como se a vida ali tivesse espalhado seu contágio por todas as coisas. Finalmente o fogo – uma faixa de pano vermelho que cobre tudo – engole essas faces imóveis e silenciosas que eram uma forma de reprovação viva. A coisa mais marcante nessa peça curta é que com elementos técnicos extremamente simples - um chocalho, um violino, uma lâmpada nua, uma terrina de sopa e algumas máscaras - Peter Schumann consegue, sem nenhuma palavra, sem atacar nossas consciências ou sentimentos, dar-nos uma visão iluminada do Vietnã. De repente sentimos a “realidade”

⁵⁰ DENNISON, George. *An Existing Better World*. New York: Autonomedia, 2000. P.90.

⁵¹ Idem.

*da guerra, mais do que qualquer discurso ideológico, filme ou foto de crianças queimadas com napalm poderiam transmitir*⁵².

Como se pode observar no relato, a peça não tem qualquer pretensão naturalista⁵³ de representação da realidade. As máscaras quase idênticas, sem individualização própria, são apresentadas *como se estivessem vivas*, ou seja, o processo pelo qual se procura dar vida a essas figuras “inertes” é claramente artificial, como o é também o fogo que as consome, evidenciado por uma faixa vermelha de tecido. E, no entanto, é esse mesmo processo que, segundo Zand, tornará presente a “realidade” da guerra mais que qualquer outro recurso de representação/ recuperação “realista” (como fotos, filmes, etc.). Em *Crimes de Guerra no Vietnã*, referindo-se à imprensa americana entre março e julho de 1963, Bertrand Russel apontava já a importância do papel da imprensa do Ocidente na controvérsia acerca da guerra do Vietnã. De fato, a crescente veiculação na mídia de fatos e, posteriormente, fotos das barbaridades da guerra, seria um componente fundamental no desmonte da idéia, então veiculada pela mídia americana, de que os oficiais dos EUA estariam em cena simplesmente para “aconselhar, apoiar e dar assistência”⁵⁴. Em 1968, na França, os filmes e fotos a que se refere Zand já proviam informações mais condizentes com a carnificina da guerra. Nesse contexto, a referida “realidade da guerra” apresentada pelo Bread and Puppet parece sugerir um tipo de envolvimento que extrapola a representação realista, gerando um estranhamento/ distanciamento que impelem, além do choque, à racionalização e à conscientização sobre as atrocidades da guerra e sua falta de sentido, num sentido mais amplo.

Sob uma outra perspectiva, George Dennison⁵⁵ ressalta a importância da *oração* nessa peça, e a presença de uma religiosidade em um sentido mais amplo. Fogo, nesse sentido, falaria a partir de um

⁵²ZAND, Nicole. *Le Monde*, 16 de abril de 1968. Citado em *Bread & Puppet Theatre: Spectacles en Noir et Blanc*. Paris: Le Loges, 1978.

⁵³ Usamos aqui o termo *naturalista* sem no entanto perder de vista o que afirmou sobre ele Raymond Williams: que “o genuíno naturalismo sempre foi um movimento crítico, no qual as relações entre os homens e seus ambientes não eram apenas representadas, mas exploradas de modo ativo”, e, embora fosse patentemente uma forma burguesa, foi também parte da ala crítica e autocrítica da burguesia. Além disso, como observou Peter Szondi, o naturalismo, mesmo tentando “salvar” o drama, acabou conseguindo deixar evidente o seu colapso... Em WILLIAMS, R. *Cultura*. São Paulo, Paz e Terra, 2000, p. 169, e SZONDI, P., *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo, Ed. Cosac & Naify, pp.24-25.

⁵⁴ RUSSEL, Bertrand. *Crimes de Guerra no Vietnã*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967, p. 50.

⁵⁵ DENNISON, George. Op.cit.

ponto limite da experiência, manifestando algumas das mais sérias premissas da condição humana: a (in)finitude da vida, nossa dependência uns para com os outros, a natureza social de cada um. Juntos, esses elementos formariam o arcabouço de emoções tais como terror, compaixão, ultraje moral, sentido de justiça, de pesar. De fato, uma conotação algo religiosa se faz sentir, sutilmente, em diversos elementos da peça: ela se inicia com o badalar de um sino, e a cortina se descerra sobre figuras cujas máscaras, imóveis, murmuram: as faces não podem se mover; no entanto algo como movimento – como prontidão, sentimento, vontade – parece transpassar os olhos e lábios e faces. Essas figuras têm máscaras no lugar de mãos⁵⁶ – recurso que permite “aumentar” cenicamente o número de personagens em cena (como notou Zande, parece que há mais de vinte pessoas no palco, embora elas sejam apenas cinco), mas afiguram-se também como um importante recurso de estranhamento. Murmurando, tentando dizer algo, as máscaras são os rostos empalidecidos de vietnamitas mortos procurando se expressar, entender, existir. Mais que expressão religiosa, a peça resvala ainda no campo onírico, oscilando entre o sono e a morte:

a peça de Schumann é como um sonho. O sonho não expressa emoção (...) tem formatos ambíguos, mas não confusos. O sonho envereda pelo pesadelo, recupera-se a si mesmo e se aprofunda. Finalmente ele nos libera – e percebemos que fizemos uma oração pelas vítimas de nosso mundo. (...) Até certo ponto, [a peça] é um tributo para os mortos.

Observamos que estamos diante de uma peça incomum, que implode os padrões teatrais tradicionalmente estabelecidos. Não se trata, obviamente, de uma peça inspirada nos moldes do drama burguês. Não há ilusionismo. Apesar de denunciar o horror da guerra, não se trata de mero teatro de protesto; não se faz propaganda do que quer que seja. Ao contrário, como afirma Dennison, a peça *responde aos horrores do Vietnã, modesta e verdadeiramente, e nos permite também responder-lhes.*

⁵⁶ No teatro de Peter Schumann, as mãos têm em geral grande importância. Além da célebre personagem representada por uma mão fechada com o dedo indicador em riste, em geral associada ao poder capitalista (a mão em papel maché é uma grande máscara que cobre toda a cabeça do ator-manipulador, e seu corpo é coberto por um tubo de pano preto, representando um antebraço coberto por uma manga de paletó. Apenas os pés do ator ficam expostos, e seus passinhos, comparados à dimensão do poderoso braço, tornam algo ridícula a representação do poder), as mãos, como notou G. Fabre, muitas vezes fazem parte da máscara, fazendo sobressair a imobilidade dos rostos rígidos e conferem-lhes maior força dramática. (Apud AMARAL, A.M. *Teatro de Formas Animadas*, São Paulo, Edusp, 1996, p.57)

No segundo dia representado na peça, *terça-feira*, uma outra figura entra em cena e dá pão às demais personagens sentadas. Elas são alimentadas, os sinos dobram funebremente. Na *quarta-feira*, as figuras principiam a dançar solenemente. A distribuição do pão aos mortos, repetindo o ato efetuado junto à platéia pouco antes do início do espetáculo, instaura imediatamente o questionamento, na medida em que se invoca o paralelismo entre os mortos representados e os espectadores. Há a morte (o dobrar de sinos) mas há também celebração, vida (a dança) – e o espectador é instado à vida, a “dançar”, a fazer algo pela vida, não por sua vida particular e individual, mas pela vida do grupo maior de que se percebe parte. Mas a música que se dança não é agradável ou harmoniosa – em tempos sombrios, é uma música assombrada, quebrada, arrepiante.

Nos dias que se seguem na peça, um homem vivo amarrado por uma corda é libertado por todas as pessoas e mãos em cena (*quinta-feira*), e é velado por elas (*sexta-feira*). O silêncio dessas cenas cria o contraste para a cena de *sábado*, em que barulhos metálicos, de motores, sirenes e ruídos que lembram *ossos se arrebrandando*, como aponta Dennison, são acompanhados de uma luz ofuscante que balança selvagememente em todas as direções. Surge uma imensa criatura demoníaca, fungando, e pula entre os pés das figuras em cena. As luzes se apagam. *Domingo* é encenado em silêncio, após o badalar do sino. As figuras sentadas e em pé parecem meditar. Uma delas vira de costas e levanta as mãos para rezar, mas suas mãos começam a se movimentar em direção à face, repetidamente, em gestos sem explicação. Ela se vira novamente para a platéia, e tem o rosto ensangüentado. Ouve-se o sino. A penúltima cena é intitulada *Fogo*. Em silêncio, duas figuras cobrem as demais com faixas de pano vermelho, começando lentamente pelos pés até cobri-las completamente. O sino toca. Na última cena, *O Fim*, as figuras de máscara estão sentadas. Uma mulher vietnamita, cuja máscara aparenta *a face idosa da morte*, cerimonialmente vestida de branco, está só no centro do palco. Entram então duas personagens com máscaras de feições ocidentais, vestindo jeans e camiseta, arrastando blocos de carvão. Eles movimentam-se como trabalhadores em sua rotina diária, e contrastam com o cenário profundamente humano criado pelas demais figuras - parecem brutais, grosseiramente alienígenas e quase não-humanos. Colocam o carvão aos pés da anciã vestida de branco, cercam-na

com uma pequena cerca de arame e se afastam. Instaura-se um novo tipo de silêncio – ácido, deslocado. A mulher idosa segura um rolo de fita vermelha. Com movimentos práticos, prosaicos e cerimoniais, rasga longas tiras de fita e amarra-as aos pés. As tiras aumentam em número, e vão sendo atadas cada vez mais para cima. Seus movimentos vão se tornando restritos; as fitas cobrem a boca, e finalmente os olhos. A mulher cai para frente, apoiando-se contra a cerca. Há um longo silêncio. O sino toca.

Segundo Dennison, nesse momento, algo foi restaurado:

O teatro está escuro. A peça acabou e todos sabem disso, e no entanto ninguém se mexe ou aplaude. O silêncio é deles tanto quanto nosso. Não temos vontade de partir com ele. Finalmente as luzes são acesas. Uns poucos batem palmas, outros saem confusamente. Caminhamos rumo à porta, caminhando como convalescentes.

Esse *algo* a que se refere Dennison, que foi resgatado pela platéia após o horror profundamente estático, silencioso e pungente da última cena, será possivelmente a tomada de consciência brechtiana. A tomada de consciência de um mundo estranhado, fora do lugar; e o resgate da ordem necessária desse mundo, na consciência do espectador irmanado a seus semelhantes. Seguindo o princípio da autonomização brechtiana, cada cena de Fogo tem um significado específico em si mesma - embora todas elas estejam tematicamente relacionadas e organizadas seqüencialmente em dias da semana. Mas o tempo aqui não é necessariamente lógico – a seqüência de dias da semana poderia ser invertida, sem prejuízo para a significação maior da peça. Peter Schumann escalou os acontecimentos de modo a propiciar a seguinte ordem de princípios: estranhamento (referimo-nos aqui ao estranhamento brechtiano, à aparência de algo familiar ou habitual que é desvelada, e essa aparência, que sugere o imutável e o eterno, mostra *que o objeto é “histórico” (...)* feito ou construído por seres humanos, e assim sendo, também pode ser mudado por eles ou completamente substituído)⁵⁷, identificação crítica (na medida em que, após o estranhamento, o espectador se identifica com seus semelhantes que padecem em uma situação horrível, criada

⁵⁷ JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. São Paulo, Ed. Vozes, 1999, p. 65.

historicamente e urgentemente passível de modificação), crescimento da sensação de horror, morte. A insuficiência da representação (através de lacunas, emblemas enigmáticos e congêneres) é proposital, é parte do procedimento alegórico brechtiano que consiste em *retirar da representação sua auto-suficiência de significação*⁵⁸. Não há purgação possível em Fogo (não desejamos ir embora com o silêncio, afirma Dennison) – a racionalização é a única saída. Dotado de uma nova visão de mundo, que perpassa o sentimento religioso, em um sentido mais amplo, e o onírico, na medida em que suplanta o real, o espectador tem diante de si a necessidade de decidir o que fazer diante do mundo real, em que homens não são feitos de papel e nem o fogo é feito de pano. Torna-se necessário discriminar o monstro demoníaco que surge no sábado, e concomitantemente tomar partido.

1.4 Cantata da Dama Cinzenta II⁵⁹

A Cantata da Dama Cinzenta II foi concebida para montagem em palco, e não na rua. Até certo ponto, ela dá continuidade à peça Fogo, na medida em que remete à guerra e sua repercussão para os seres humanos.

Uma primeira Cantata da Dama Cinzenta (inicialmente intitulada *Bach Cantata # 140*) foi anteriormente apresentada em 1967, em Nova Iorque, durante a “Semana das Artes Iradas contra a Guerra no Vietnã”. Houve também uma série de apresentações no Public Theater de Joseph Papp, na Lafayette Street, o que mostra que o Bread and Puppet, a esta altura, tinha já uma visibilidade dentro do circuito alternativo do off off novaiorquino... Participaram da apresentação o Judson Chamber Ensemble, o Judson Choir (ambos da igreja Judson, em Nova Iorque), cem “damas cinzentas” e cinco tocadores de tímpano. A música tocada foi a cantata no.140 de Bach, “Despertar” (*Wachet auf, ruft uns die Stimme*, BWV 140). Todavia, Stefan Brecht considera a Cantata da Dama Cinzenta II como de fato a primeira de uma série de cinco cantatas. Na realidade, aponta que, diferentemente das posteriores, apenas a Cantata II pode ser considerada de fato uma ‘cantata’,

⁵⁸ Idem, p.169.

⁵⁹ A versão filmada da peça encontra-se em anexo à tese, para análise da banca.

no sentido derivado do uso italiano do termo, no século XVII – uma cena ou narrativa declamada, composta de uma ária primitiva repetida em intervalos: *muda, sem diálogos, títulos de cenas ou narração verbalizada, tendo por imagem a figura da Dama Cinzenta, que atua (mais ou menos) alternadamente com trechos de música, a mesma música, cantada ou tocada por instrumentos, de início de modo discordante, e progressivamente de modo cada vez mais melodioso, uma rendição completa e melódica da música que introduz a dança que conclui a peça.*⁶⁰ (Cantatas da Dama Cinzenta II-VI), diferenciando-as da anterior, que trazia muitas damas cinzentas, ao passo que as cantatas posteriores tinham como foco os tormentos de uma única personagem: a dama cinzenta, uma senhora que, segundo Brecht, é o primeiro boneco de Schumann a representar um indivíduo – O Indivíduo (e não um Indivíduo em Particular)⁶¹.

A tradução da palavra *grey* poderia, para um leitor desavisado, sugerir o termo *grisalha*. Todavia, a personagem criada por Schumann, de idade indefinida, tem a cabeça coberta por um tecido, sem que haja qualquer referência aos seus cabelos ou a sua cor. Outros aspectos curiosos, como a coincidência do nome desta figura cênica com o apelido do NY Times (Grey Lady), ou com certas variedades de flor chamadas “grey lady”, ou ainda com as diversas grey ladies na literatura inglesa devem ser deixadas de lado, uma vez que, segundo Peter Schumann, a dama cinzenta das cantatas foi inspirada em suas memórias da Europa devastada do pós guerra⁶².

Na versão filmada em 1972 por Michel Trequer e Jack Lang⁶³, baseada no espetáculo *Cantate de la Dame Grise II*, apresentado no Festival de Teatro de Nancy, observam-se trechos do espetáculo filmado, entremeados por cenas contendo comentários de atores e titereiros entrevistados, bem

⁶⁰ BRECHT, Stefan. *Op.Cit.*, p.154.

A. Rosenfeld salienta o uso de recursos cênico-musicais enquanto recursos de distanciamento; nesse sentido, a cantata – de tendência lírica – e o oratório – de tendência épica – tendem a opor-se à ópera, de tendência dramática. ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. Sao Paulo, Perspectiva, 1985, p.160.

⁶¹ BRECHT, Stefan. *Op.Cit.*, p.154.

⁶² Segundo a enciclopédia virtual Wikipedia, *Há muitas histórias sobre Damas Cinzentas na história da Grã-Bretanha, por exemplo a da benevolente Grey Lady (Dama Cinzenta) de Glamis, e podem ter sido a base dessa personagem de Rowling. Muitos fãs, interpretando seu nome literalmente, ou seja, como se Grey fosse o nome da fantasma, especularam que o nome poderia vir da Lady Jane Grey, cujo fantasma, dizem, assombra a Torre de Londres. No entanto, esta teoria, embora possível, é tão improvável que deveria ser imediatamente descartada. Para começar, Lady Jane Grey foi decapitada, e a fantasma nos filmes tinha a cabeça bem presa ao corpo. Além disso, a vida de Lady Jane não se encaixaria no universo de Rowling, já que era nobre, e de atos sempre observados. Lady Jane, sendo uma jovem muito ética e correta, provavelmente não gostaria de bruxaria, assim como seus contemporâneos.* Em www.wikipedia.com, verbete “Damas Cinzentas”

⁶³ TREQUER, Michel e LANG, Jack. *Gray Lady Cantata #2, Birdcatcher in Hell*. Fita VHS, 1972, 53’

como do próprio P. Schumann, formando uma espécie de documentário breve. No filme, ouvem-se comentários sobre o espetáculo feitos por um narrador, em *voice over* – além de comentar as cenas de forma narrativa, esse narrador enuncia o título de alguns dos atos. Anatol Rosenfeld, ao analisar os recursos de distanciamento do teatro de Brecht, salienta que o *gestus*, ou espírito fundamental de uma cena, é frequentemente indicado por um título, o qual marca a essência social do momento⁶⁴. Na apresentação teatral de *Cantata da Dama Cinzenta*, não há apresentação de títulos, como ocorre na versão filmada. Na fita, ou os títulos são breves e surgem no início de cada ato, ou são frases narrativas que explicam a ação (muitas vezes fazendo a mesma função dos títulos), e são usados nas cenas que remetem à sociedade, à guerra e seus males, mas não nas cenas mais tristes ou líricas que envolvem a dama cinzenta (o que de certo modo quebraria a empatia para com a personagem e seu sofrimento), nem tampouco na cena final, triunfante e também envolvente. É curioso que, num certo sentido, o filme seja mais brechtiano do que a peça, ao incluir elementos épicos como a apresentação de títulos e a narração em *voice-over*, que inexistem no espetáculo teatral. As observações que se seguem baseiam-se inicialmente na versão filmada do espetáculo – posteriormente, analisam-se também expressões da crítica à peça.

Ao iniciar-se a apresentação da peça, observamos que dentro do palco há um palco pequeno e elevado, e à sua esquerda, um pouco abaixo, uma pequena banda, formada por músicos tocando dois violinos e um contrabaixo (alguns dos músicos utilizam também instrumentos de percussão). A peça se divide em sete quadros, e ao final de cada um deles uma cortina azul-celeste, sustentada por uma vara vertical do lado esquerdo, é “fechada” por um boneco cujo corpo sai do mesmo tecido, como se costurado ou fazendo parte da cortina. Esse boneco na realidade anda sobre o palco recolhendo ou esticando o tecido azul, para a direita ou para a esquerda, conforme a cortina se “abre” ou “fecha”. A cada troca de quadro, a pequena orquestra é iluminada. Há ainda um outro boneco, azul, fora do palco, que toca um sino em momentos específicos. A ação, em todos os atos, é extremamente lenta.

⁶⁴ ROSENFELD, Anatol. *Op.Cit.*, pp.162-164.

Em cena, um boneco alto de terno preto fuma um grande charuto. O primeiro quadro inicia com a presença de atores e atrizes usando máscaras humanas brancas (à exceção de um ator que usa uma máscara marrom). A princípio, esses atores parecem ter o rosto fortemente maquiado, mas após alguma observação de suas frentes rígidas e neutras, algo expressionistas ou surrealistas, nota-se claramente que usam máscaras, provavelmente moldadas no rosto de cada ator. Há um certo estranhamento quanto a esses rostos e personagens aparentemente mal acabados, de feições fixas e trajas anacrônicas (chapéus e cartolas amassados, com flores espetadas, vestidos longos de tecido brilhante; as mulheres lembram bonecas de cera).

Ana Maria Amaral aponta que a máscara vem sempre associada ao teatro, aos ritos e à magia. No ritual, o homem, em máscara, transformava-se em deus, em animal, em forças cósmicas, efetuando, ao usá-la, uma mudança de condição. À medida que os rituais decaíram, a máscara se dessacralizou. No teatro, porém, ela continuaria representar forças, conceitos, idéias abstratas, e o que antes eram deuses transformou-se em personagens-arquétipos. No ocidente, a máscara esteve presente no teatro grego e durante a Idade Média, nas manifestações de teatro popular. Com o pensamento racionalista, foi afastada do teatro europeu, tornando-se, até o século XIX, mero adorno. Mas no início do século XX, seria incorporada na vanguarda artística européia, tomando parte na cena simbolista, no teatro futurista e com os expressionistas.⁶⁵ As máscaras humanas neutras usadas na encenação da *Cantata da Dama Cinzenta II* são expressionistas na medida em que representam personagens destituídas de identidade; são grotescas na medida em que imitam o movimento humano, sendo concomitantemente rígidas, petrificadas. Mikhail Bakhtin, referindo-se à cultura popular da Antiguidade e da Idade Média, afirma que é na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco⁶⁶. De modo similar, Wolfgang Kayser observa-lhe o caráter grotesco a partir do estranhamento: “O elemento mecânico se faz estranho ao ganhar vida; o

⁶⁵ AMARAL, A.M. *Teatro de Animação*. São Paulo, Ateiliê, 1997. pp. 63-65.

⁶⁶ BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec, 2002, p.35.

elemento humano, ao perder vida. São motivos duradouros os corpos enrijecidos em bonecos, autômatos, marionetes, e os rostos coagulados em (...) máscaras”.⁶⁷

Após observarmos os atores, nota-se a presença de outro boneco alto, que até então se encontrava estático, como se fizesse parte do cenário. Através de seus pequenos movimentos, percebemos que é também uma personagem em cena, muda: na verdade, uma boneca com um grande rosto ovalado vestida de cinza, a possível dama cinzenta do nome da peça. Diferentemente dos homens e mulheres portando as máscaras humanas neutras, essa grande boneca provoca outro tipo de estranhamento: ela é imensa, calma, e seus movimentos lentos, na imitação da imitação, parecem imbuídos de mistério, provocando a contemplação dada a sua estranheza.

A narração em *voice-over* explica que, numa pequena reunião, um anjo passa e o mundo está do avesso.

Após observar essas personagens estranhas que povoam o palco, e à medida que elas saem no decorrer da cena, nossa atenção volta-se para o cenário. Este consiste basicamente de um pano de fundo em que se vê pintado o interior de uma casa. Os desenhos são bastante simples, como os que surgirão nas demais cenas, e remetem a esboços ou desenhos de criança, sempre em tons de branco, preto e cinza. Pintados no pano, observam-se: uma janela quadrada, uma cadeira, uma mesa com um vaso e uma geladeira. Além desses objetos pintados, há também cadeiras e bancos reais onde se sentam as personagens.

As personagens representadas pelos atores mascarados estão comendo e bebendo. Aos poucos, os objetos que manipulam (caneca, pão, charuto) “somem” – são bruscamente removidos, arrancados. O processo através do qual os objetos ‘somem’ é bastante simples: atados a fios, eles são repentinamente puxados para fora de cena. Alguns dos personagens se entreolham, saem, duas mulheres se despedem vagarosamente. Um rapaz veste uma túnica ou farda, e abraça e se despede da dama cinzenta. Restam em cena ela e o boneco de terno escuro. Ambos são mais altos que os

⁶⁷ KAYSER, Wolfgang. *O Grottesco*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

demais personagens mascarados. Ela tem as mãos grandes e tortas, de papel maché, que saem juntas diretamente do seu corpo, feito e coberto por um tecido longo e cinza claro, no qual não se vêem pernas ou braços. Com as mãos estendidas em concha, a personagem inspira bondade e sofrimento. O boneco alto de preto sai de cena, e quando se vira, vêem-se duas grandes asas negras. As cadeiras e a mesa são ruidosamente puxadas para fora da cena. A dama senta-se lentamente em uma última cadeira. De seu olho direito, escorre lentamente uma grande lágrima, uma gota de cristal, pendendo de um fio. Um pássaro de papel surge e canta na janela, suspenso por um fio. Nesse momento, o boneco azul caminha da direita para a esquerda do palco, carregando consigo o pano azul que tampa a cena e faz as vezes de cortina, marcando as mudanças de cena. Avistam-se os músicos iluminados à esquerda do palco, tocando – são uma mulher e dois homens sem máscara ou maquiagem, entre eles Peter Schumann. Rufam tambores, o boneco azul fora de cena toca um sino. O outro boneco azul, que faz as vezes de cortina, caminha para a direita e assim “abre” o pano.

O segundo quadro inicia-se com o canto de um pássaro. O pano pintado ao fundo apresenta agora uma paisagem no campo: uma montanha, três árvores, uma casinha. A dama cinzenta cruza o palco e senta-se à direita, ao pé da montanha. Ouve-se barulho de motor, e um avião negro, suspenso por um fio, passa com seu ruído vagorosamente pelo céu da paisagem. Nesse momento, entram gradualmente em cena pela esquerda, movendo-se lateralmente, uma série de bonecas cujas figuras femininas lembram visualmente a dama cinzenta, porém seus rostos têm feições orientais. Lembram camponesas vietnamitas. Algumas trazem baldes nas mãos. As mulheres ajoelham-se e cantam em coro, em várias vozes, movendo-se harmoniosamente para frente e para trás:

<i>The sun it rises in the day</i>	<i>O sol se levanta de dia</i>
<i>And in the evening goes away</i>	<i>E à noite vai-se embora</i>
<i>The moon it comes up in the night</i>	<i>A lua surge à noite</i>
<i>And fades away in the morning light</i>	<i>E esmaece na luz da manhã</i>

Na fita, em *voice-over*, anuncia-se que, ao fim da cena, o avião retornará e bombardeará as mulheres com uma chuva de sangue. Ouvem-se então barulhos do bombardeio, em alto volume. A luz se

apaga com um forte estrondo, uma lâmpada pendurada no teto balança freneticamente de um lado para outro, as luzes do teatro acendem e apagam em meio aos ruídos. Sons de metralhadoras, tambores, chocalhos de lata. Os integrantes da orquestra fazem gestos desesperados e buscam se abrigar. Fecha o pano.

No terceiro quadro, não há narração em *voice-over*. As mulheres estão caídas no chão. Algumas ainda se movem um pouco. Os baldes estão caídos. Suas cabeças e corpos destruídos, amontoados entre os andrajos de suas vestimentas, figuram a devastação, intensificada pelo material precário e rústico de que são feitos os bonecos. Ao fundo, avista-se a mesma paisagem. Aos poucos, desce um pano-de-fundo cor-de-rosa. Dentre os corpos das mulheres, a dama cinzenta ergue-se lentamente, com dificuldade. Soa um longo som bizarro. Do lado esquerdo do palco, surge a cabeça de uma espécie de besta, misto de dragão, porco ou animal demoníaco. À esquerda, do lado de fora, para fazer o ruído da besta, a orquestra se esconde sob um grande tecido vermelho. O pano se fecha. Gritos, grunhidos.

No quarto quadro, o narrador anuncia um título: ‘a besta’. Em frente ao pano-de-fundo rosa, esse animal estranho (nas notas do espetáculo, denominado ‘a besta do pôr-do-sol’) atravessa o palco vagorosamente, partindo da esquerda para a direita. Ele é longo e ocupa toda a extensão do palco. Em seu flanco, vêem-se pintados cavalos, ou cervos, correndo em uma floresta, que talvez tenham sido engolidos pela devastação. Uma vez instalado no palco, o monstro acomoda-se e encara a platéia. Soa novamente o ruído longo e bizarro. Fecha-se o pano.

No quinto quadro, também não há narração em *voice-over*. A Dama Cinzenta entra no palco, arrastando-se. O monstro já não está. Ao fundo, o pano rosa sobe vagorosamente, revelando um cenário cinzento composto de três árvores com flores, que remetem a uma floresta. Há várias flores no chão. Ouve-se barulho de vento, e várias folhas secas caindo. O clima é de beleza e desolação, e nota-se claramente o contraste entre a natureza e o sofrimento da personagem. O pássaro surge e canta, mas cai entre vermes ou galhos. Tenta se libertar, mas é tragado. A dama se arrasta por toda a

extensão do palco e carrega atrás de si, enroscados em seus pés, os galhos ou vermes. Depois que ela sai de cena, estes continuam sendo arrastados, lentamente, até desaparecerem. O boneco azul, como ocorre em todas as mudanças de cena, fecha o pano, e os músicos, com dois violinos e um contrabaixo, tocam acordes tristes e dissonantes. Soa o sino.

No sexto quadro, a dama cinzenta chega novamente à casa, arrastando-se. O narrador em *voice-over* avisa que uma outra mulher virá em auxílio da dama cinzenta. Outra boneca, parecida com ela, ajuda-a então a se deitar lentamente em uma cama. Pendurado por quatro fios suspensos no teto, desce aos poucos um pano preto, que cobre a moribunda. Os músicos tocam, com instrumentos, a mesma música anteriormente cantada pelas camponesas. A luz sobre a orquestra se apaga.

No sétimo quadro, também não há título ou narração. Soa o sino. O anjo de terno e asas negras está sentado, velando a dama cinza coberta pelo pano preto. Dessa vez, não há cenário: o pano de fundo do palco é branco. O pano preto é suspenso e retirado de cima da dama cinzenta, e ela se levanta. Ouve-se som de batidas, a que um dos músicos responde: “Pode entrar”. De fora do palco, entram seis atores sem máscaras, sorrindo, vestindo longas batas coloridas, chapéus com flores. Em algumas delas, lêem-se as palavras “GUERRA”, “CHUVA”. Peter Schumann rege o coro entusiasmadamente com o arco do violino, e todos cantam, vigorosamente, ainda a mesma música anteriormente cantada pelas camponesas. A dama cinzenta dança de mãos dadas com o anjo. A música torna-se triunfal. Fim.

O entendimento dessa peça não é imediatamente claro. Diferentemente de *Fogo*, em que o contexto imediato da guerra se presentifica fortemente, a *Cantata da Dama Cinzenta II* é mais abstrata, e seus significados parecem mais difusos. Há obviamente o entendimento da guerra e há a presentificação do horror e da destruição que esta traz consigo. Essa destruição, agora, estende-se à natureza (de que o pássaro e a floresta são elementos), e há uma maior abrangência nas relações

sociais da personagem principal: ela tem uma casa, e conhecidos, e objetos (que são removidos). Não fica muito clara a identificação dos atores que usam máscaras no início da peça, de quem são retirados os objetos. De todo modo, embora não se consiga saber exatamente quem são (parentes? amigos? O que fazem ali?), fica claro que eles próprios vão se embora com a retirada destes, e não retornam após os acontecimentos funestos.

Esses estranhos personagens mascarados que surgem na cena inicial usam máscaras humanas neutras. Segundo Amaral, a máscara neutra “É uma máscara sem expressão, branca ou de cor indefinida; em si, nada representa. A máscara neutra é o oposto da individualidade”⁶⁸. O universo bizarro de homens e mulheres mascarados, de feições rígidas, inexpressivas, inertes, que compõem a cena inicial na Cantata da Dama Cinzenta e cujas máscaras neutras “nada representam”, como afirma Amaral, pode bem ser associado à fragmentação da personagem expressionista, reduzida à fragmentação de situações momentâneas. Segundo Gerd Bornheim,

*É freqüente encontrarmos na arte expressionista personagens destituídas de identidade; ou bem a identidade se fragmenta, chegando mesmo a plurificar-se em diversas personagens, ou então ela é negada por uma espécie de estatização que a transforma em marionete. A conservação da identidade da personagem supõe que a História seja dotada de sentido; mas estamos, apocalípticamente, no fim da História, na “decadência do Ocidente”. E se a história perde sua consistência segue-se fatalmente a dissolução da personagem*⁶⁹.

No mundo capitalista decadente expressionisticamente representado por Schumann, a devastação segue seu curso, surge novamente o terrível monstro demoníaco, mas a morte é de certa forma neutralizada pelo anjo, e pela música dos atores e músicos sem máscaras – que, conforme o texto da peça publicado em *Bread & Puppet Theatre: Spectacles en Noir et Blanc*, representam o mundo todo. A celebração da vida se faz necessária, apesar do horror da guerra e das mortes sem sentido, tanto quanto o mundo de objetos arrancados.

⁶⁸ AMARAL, A.M. *O Ator e seus Duplos*, São Paulo, EDUSP, 2001, p.43.

⁶⁹ BORNHEIM, Gerd. A. *O Sentido e a Máscara*, São Paulo, Perspectiva, 1969, pp. 66-67.

Na apresentação de Nova Iorque, um programa com a estória da peça foi distribuído após o espetáculo:

A DAMA CINZENTA ESTÁ EM CASA.

O FILHO ESTÁ SENTADO NO CANTO.

OS FOFOQUEIROS ESTÃO ALI DE VISITA, TOMANDO CERVEJA SCHAEFER E BALANTINE'S E COMENDO NADA O TEMPO TODO.

ATRÁS DELE ESTÁ O ANJO NEGRO (ACHO QUE NINGUÉM SABE QUEM ELE REALMENTE É).

JESUS, O VASO DE FLORES CAIU!

OS FOFOQUEIROS ESTÃO MUITO SURPRESOS.

SEUS CHAPÉUS VOAM NO AR.

E ELES PROSEGUEM COMENDO UM MONTE DE NADA, BEBENDO UM MONTE DE CERVEJA.

AS COLHERES SOMEM DE SUAS MÃOS SIMPLEMENTE E AS LATAS DE CERVEJA SALTAM DOS SEUS LÁBIOS.

VAMOS, DIZEM ELES, E ELES TODOS SE VÃO.

ENTÃO AS CADEIRAS TAMBÉM SE VÃO E O SOFÁ EXTRAVAGANTE E A MESA TAMBÉM SE VAI.

E O HOMEM CALÇA SUAS BOTAS E SEU ESTÚPIDO E PERIGOSO CASACO E DÁ ADEUS À SUA MÃE, E É ISSO.

E A DAMA CINZENTA CHORA E O ANJO PARTE.

ENTÃO A DAMA CINZENTA É DEIXADA SOZINHA, APENAS UM PEQUENO PÁSSARO VOA PELA JANELA.

E ENTÃO ELA SE VAI COM O PÁSSARO E CHEGA A UMA PEQUENA CASINHA BRANCA NO MEIO DO CAMPO.

ELA ESTÁ CANSADA.

ELA SE SENTA.

E UM AVIÃO ZUNE NO AR E MUITAS MULHERES COM CESTOS VÊM AO CAMPO E TRABALHAM E CANTAM UMA BELA CANÇÃO.

PORÉM MAIS AVIÕES ZUNEM NO CÉU E TODOS TÊM MEDO.

DE REPENTE UM BARULHO HORRÍVEL RECAI SOBRE ELAS E É A MORTE E ELAS TODAS SÃO ATINGIDAS.

DÓI MUITO, MAS ELA RASTEJA PARA LONGE.

ENTÃO O SOL SE PÕE E O CÉU TORNA-SE COR-DE-ROSA.

E O CÉU É COMO UM ANIMAL BELO E GRANDE.

E A DAMA CINZENTA RASTEJA PELA FLORESTA ENTRE VERMES E COBRAS.

E AQUELE PASSARINHO VOA ATÉ ELA NOVAMENTE.
 MAS ELE NÃO CONSEGUE E OS VERMES O ARRASTAM.
 E A DAMA CINZENTA CONTINUA SE ARRASTANDO, ATÉ QUE CHEGA EM CASA.
 SUA IRMÃ ESTÁ LÁ E ELA AJUDA A DAMA CINZENTA A SE DEITAR NA CAMA E ELA MORRE.
 MAS NÃO É TÃO MAU.
 PORQUE O ANJO-CAVALHEIRO ESTÁ LÁ E A CONVIDA PARA DANÇAR.
 E ELES DANÇAM JUNTOS.
 A DAMA CINZENTA E O ANJO DE ASAS NEGRAS POR UM LONGO TEMPO.
 E O MUNDO TODO FAZ MÚSICA PARA ELES.
 E ESSE É O FIM.⁷⁰

A partir dessa narrativa, parte dos elementos, até então obscuros, tornam-se inteligíveis⁷¹. O monstro demoníaco é a morte causada pela guerra; o homem de terno e asas é um cavalheiro e um anjo-negro (o anjo da morte, que ao mesmo tempo ressuscita a dama cinzenta?); há relação de parentesco entre a dama e outras personagens; ela é uma mãe cujo filho partiu (possivelmente para a guerra); o pássaro é arrastado por vermes e não por galhos sendo por sua vez arrastados pelo vento na floresta, como se poderia supor.

Stefan Brecht comenta que os críticos interpretaram a peça como tratando da guerra. Os alemães a teriam visto como um retrato realista em forma de kabuki⁷² (certamente dado o seu hermetismo simbólico, o que possivelmente explicaria suas muitas “lacunas” em termos de entendimento imediato). Já os americanos, em geral impressionados, teriam-na interpretado como um espetáculo de horror. O início, com uma reunião e cerveja, e o final, com o canto triunfal após a morte, não foram compreendidos, e mesmo o texto narrativo foi considerado obtuso por um dos críticos⁷³. Na análise de S.Brecht, a força da peça reside em seu retrato da indiferença (da sociedade, da natureza) – no entanto, avalia que a Cantata da Dama Cinzenta II afasta-se da preocupação com

⁷⁰ Apud *Bread & Puppet Theatre: Spectacles en Noir et Blanc*. Paris: Le Loges, 1978, pp.42-3.

⁷¹ A própria distribuição de uma narrativa sobre o espetáculo, e a frase “Acho que ninguém sabe quem ele realmente é” apontam, de alguma forma, para o hermetismo da peça e a dificuldade de entendimento do espetáculo, por parte do público.

⁷² *Kabuki* é uma forma de teatro clássico japonês cuja origem remonta ao século XVII. Seus atores não usam máscara, mas uma forte maquiagem, e utilizam uma simbologia gestual estilizada, em geral vista como muito exagerada entre os ocidentais.

⁷³ BRECHT, Stefan. *Op.Cit.*, pp.162-165.

a resistência e a despolitiza, ao focar não a guerra que causa o sofrimento, ou a culpa por fazer parte dela, mas o sofrimento da personagem-título:

*O estado, o filho e o soldado quase sumiram nesta peça. Uma mulher vive, a guerra a atinge, ela está só na natureza, a morte a resgata, sua morte um casamento para o mundo frio. (...) quando as relações sociais faltam (ao homem), mortas pelo materialismo, arrancadas pela guerra (...) ele não tem a quem recorrer. O anjo nesta peça já não é um anjo salvador (...) e sua indiferença repete aquela da natureza.*⁷⁴

Rompendo com a essência (politizante) dos anos sessenta, o trabalho de Schumann se desmantelou, segundo S.Brecht. Mesmo sua tentativa, no primeiro ato, de tematizar a auto-alienação e o materialismo a-social da civilização moderna, em contraste com a sociabilidade afetiva de uma vida simples e boa, teria falhado: “moças bonitas vestidas de cetim, os braços nus, portando máscaras, e usando tranças como graciosas bonecas”⁷⁵ tornaram o ato surrealista, descambando na alienação.

Além disso, o processo de individualização da personagem (retratando sua vida e a tematização de seu sofrimento não como resistente, mas como sobrevivente) teria enfraquecido a peça. Segundo o crítico, essa individualização se deu a ponto de parecer que a dama era uma mulher específica dentre as inúmeras mulheres cinzentas do passado pós-guerra de Schumann, das pequenas mulheres cinzentas sobreviventes das cidadelas cinzentas ocupadas da Alemanha Oriental – uma pessoa real, no espaço real, e não uma alegorização. O próprio Schumann afirmaria que essa tentativa de criar traços e histórias para a personagem, de tentar torná-la mais ‘de carne e osso’, teria sido mal sucedida.⁷⁶

De fato, na Cantata da Dama Cinzenta II, o caráter alienador e/ou incompreensível de determinadas cenas (como a inicial, e a celebração final) aliado a uma maior individualização da personagem, comprometem seriamente a compreensão por parte do público, que não vê “sentido” na (não-)concatenação do enredo. A indefinição/ ininteligibilidade da cena inicial, bem como da

⁷⁴ *Idem*, p.165.

⁷⁵ *Idem*, p.166.

⁷⁶ *Idem*, p.167.

dança e da música triunfais que ocorrem no final da peça são claramente desconcertantes. O expectador é frustrado na tentativa de identificação de uma “chave” exata para a interpretação dessas cenas (não se trata de uma peça claramente “politizante”, propriamente, e nem tampouco de uma peça “dramática”, por outro lado) e ao expectador parece faltar um ‘esclarecimento’ sobre seus significados – mas é justamente este efeito, proposital, que rompe com a idéia de uma linguagem teatral já conhecida, assimilada, que leva os expectadores a gostarem mais daquilo que podem controlar. Nesta peça, o descontrolo, o desequilíbrio sentido pelo espectador constituem justamente a chave que pode levá-lo à ruptura com a forma hegemônica de se fazer e pensar o teatro e a própria realidade, num processo crucial que é justamente o de reverter a forma de recepção que o sistema dominante arraigou na sensibilidade das pessoas, instigando e desestabilizando aquele conforto receptivo instaurado na relação de consumo usual.

Auxilia, nessa desestabilização do entendimento por parte do expectador, a forte relação da peça com elementos em bruto do expressionismo alemão. É interessante lembrar que, nos primórdios do expressionismo apresentado nos espetáculos dos Provincetown Players, o público ficava arisco e não aclamava as suas inúmeras “bizarrices”... O público novaiorquino (tomado em seu sentido mais amplo, e não no caso específico do circuito alternativo do Greenwich Village) tinha uma resistência nata e ficava renitente diante do que quer que desestabilizasse os seus padrões arraigados de percepção... Peter Schumann é alemão, e os pontos de contato do teatro americano com o teatro expressionista alemão sempre foram relativamente subestimados. Mardi Valgemaec, referindo-se especificamente a Eugene O’Neill, afirma que:

O adjetivo “expressionista” foi, claramente, aplicado a diversas peças de O’Neill, porém com a tendência a minimizar suas relações com os alemães e a enfatizar sua dívida para com Strindberg. (...) Indubitavelmente, a obra de O’Neill deve tributo a August Strindberg. Entretanto, a incapacidade de levar em consideração a influência dos expressionistas alemães em geral e de Georg Kaiser em particular

*torna difícil a avaliação do desenvolvimento de O'Neill enquanto um experimentador da forma dramática*⁷⁷.

O uso de máscaras neutras associadas à fragmentação do indivíduo num mundo sem sentido, como observado anteriormente, o grotesco da deformação caricaturesca que “desprende-se do solo satírico, desenvolvendo forças próprias e transformando entes humanos em marionetes rígidas e movidas mecanicamente”⁷⁸ que observamos na estranha cena inicial, são elementos de forte raiz expressionista encontrados na cantata da Dama Cinzenta II.

Embora Stefan Brecht tenha considerado a peça insatisfatória por seu caráter despolutizante, cabe observar que na Cantata da dama Cinzenta II, diversos dos recursos cênicos são épicos: a participação dos músicos, quebrando o encadeamento dos atos; os recursos altamente artificiais e não ilusionistas; o uso em si de máscaras e bonecos; a relativa descontinuidade da narrativa; a necessária intervenção racional para apreender os significados. Aqui também não há catarse, nem tampouco um desfecho propriamente dito – a celebração da vida surge como desfecho, por assim dizer. O que, em um período tão sombrio como aquele que a engendrou, não deixa de ser, por si só, uma forma de reafirmação da esperança e concomitantemente, de estranhamento, que pode originar uma reflexão crítica.

Em 1956, Peter Szondi afirmou que posteriormente à crise formal do drama (que se inicia já no século XIX), alguns dramaturgos extraíram da nova temática do presente um novo mundo de formas. Peter Schumann e o *Bread & Puppet*, frente ao mundo terrível e fragmentado que se afigurava no momento de criação dos dois espetáculos analisados (e que assim se afigura ainda, deve-se dizer), criaram peças altamente densas em sua simplicidade, altamente sofisticadas na sua humildade, e, sobretudo no caso de *Fogo*, altamente combativas (enquanto conscientizadoras), na sua aparente pacificidade. Ao esquema estranhamento – identificação crítica – amplificação da

⁷⁷ VALGEMAE, Mardi. *Accelerated Grimace: Expressionism in the American Drama of the 1920s*. - Southern Illinois University Press, Carbondale, IL. 1972. P.27.

⁷⁸ KAYSER, V. *O Grotesco, Op. Cit.*, p. 114.

sensação de horror – conscientização de Fogo, acrescenta-se, nesta Cantata, a celebração, componente que se tornaria fundamental no Circo a ser realizado pelo grupo.

Aliado desses elementos épicos, o Circo continuaria abordando questões prementes de seu tempo, associadas agora à natureza ostensivamente presente no campo, e aos ideais de uma vida simples e idílica, afastada dos grandes centros urbanos capitalistas – pelo menos até que estes, por meio das multidões, o alcançassem.

1.3 Da cidade para o campo.

Nascimento e Consolidação do Nosso Circo de Ressurreição Doméstica

No final da década de sessenta, com filhos pequenos, crescentes casos de violência urbana no subúrbio onde habitavam e dificuldades financeiras, os Schumann, percebendo que se tornava cada vez mais difícil acreditar coletivamente em uma rápida mudança para uma sociedade melhor, tanto no teatro de agitação de rua de Nova Iorque como fora dele, mudam-se da cidade para o campo. Convidados a formar um teatro residente na Faculdade Godard (*Godard College*) em Plainfield, Vermont, instalaram-se na Fazenda Cate, de propriedade da faculdade, com um grande celeiro e uma casa de fazenda de tijolos, numa vasta extensão de terra localizada em uma curva do rio Onion. Escola experimental com longa tradição de educação progressista, a Faculdade Godard estava em forte evidência devido à filosofia de educação de John Dewey, que atraía centenas de estudantes interessados em educação alternativa. Godard tornara-se um foco da contracultura dos anos sessenta, uma comunidade de artesãos, músicos, artistas, performers e produtores que alimentavam reciprocamente a visão de um modo de vida alternativo, relativamente afastado da economia e da cultura de massas do capitalismo norte-americano.

Um fator importante da mudança dos Schumann para Vermont foi o exemplo do economista radical Scott Nearing, avô de Elka Schumann, que, com sua esposa, abandonara Nova Iorque em 1934 e mudara para o norte de Vermont, para viver uma ‘vida boa’ combinando de

modo criativo a vida no campo com a atividade política intelectual⁷⁹. Professor de Economia na Pensilvânia, Scott Nearing publicou uma série de livros do movimento pela volta à terra⁸⁰. Os Nearing mantiveram seus ideais socialistas pelas décadas que se seguiram, de modo que, no final da década de sessenta, eram vistos como exemplos de como se levar uma vida alternativa, social e politicamente. Sua intenção havia sido servir de inspiração para trabalhadores urbanos das fábricas no período da Depressão; todavia, os jovens “retornando ao campo” dos anos sessenta e setenta eram em sua maioria de classe média, e mais cedo ou mais tarde acabariam desenvolvendo modos de vida híbridos que os reconectavam ao *mainstream*, ou direcionamento predominante, da sociedade americana.

As experiências dos Nearing com agricultura, extração de açúcar de bordo (*maple*), ensino, escrita e distribuição de seus livros mostrara que era possível atingir objetivos radicais na América dos anos vinte, trabalhando por conta própria e obtendo uma lenta satisfação na obtenção de um sucesso modesto - Scott Nearing tornara-se célebre por construir uma lagoa escavando algumas carriolas de terra por dia, durante décadas, num gesto político simbólico de perseverança e trabalho para a obtenção de algo aparentemente impossível ou, no mínimo, muito pouco provável, dada a dimensão da modificação que se pretendia perpetrar.

Fredric Jameson aponta que a idéia mais recorrente sobre os “anos sessenta” é a impressão de que, ali, tudo era possível, de que este foi um período de liberação universal, de uma liberação mundial de energias – a década de sessenta foi 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, conquistaram o direito de falar em uma nova voz coletiva, jamais dantes ouvida no palco do mundo. No entanto,

⁷⁹ A seu respeito, foi até publicado o livro *Scott Nearing: Apostle of American Radicalism*. De Stephen J. Whitfield, Columbia University Press. New York. 1974.

⁸⁰ *Living the Good Life: How to Live Sanely and Simply in a Troubled World* e *The Maple Sugar Book* são alguns exemplos. É interessante observar que, cerca de 70 anos depois, Peter e Elka Schumann dão continuidade ao ideal de Nearing para a criação de uma vida alternativa – a busca da maior auto-suficiência e reciclagem possível na fazenda Bread and Puppet, e seu repúdio pela ‘vida industrializada’, são exemplos vivos.

essas novas “identidades” coletivas, ou esses novos “sujeitos históricos” (*subjects of history*), possibilitados dada uma conjuntura maior e anterior (que inclui, na década de cinquenta, o macarthismo, a expulsão dos comunistas do movimento trabalhista norte-americano, entre outros), em sua busca por novas formas de expressão e em sua constituição de 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 vedados 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 sessenta 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 globalização⁸¹.

Nesse processo dialético em que liberação e dominação mostram-se profundamente imbricados, o Bread & Puppet buscou desenvolver uma forma de arte crítica de seu tempo, acreditando em sua capacidade de conscientização e transformação. Ainda que muitos dos jovens que se mudaram para o campo nas décadas de sessenta e setenta tenham gradativamente aderido novamente (em maior ou menor escala) ao sistema, é certo que a semente de resistência artística, política e social gerada em torno do Bread and Puppet em Vermont, ao longo de todos esses anos desde a década de setenta, conseguiu fincar em parte da comunidade fortes raízes de conscientização e fomento à intervenção. Tendo resistido ao sistema - dentro da medida em que é possível alhear-se a ele, essas raízes permanecem visíveis e ativas até hoje em parte da comunidade, a despeito de todas as dificuldades impostas por um sistema cultural cada vez mais invasivo e assolador, e da mentalidade profundamente conservadora e preconceituosa de outra parte da comunidade. Nesse sentido, cabe lembrar a importante atuação do Bread and Puppet em sua comunidade local em Vermont, trabalhando (em determinadas ocasiões voluntariamente) com adolescentes, crianças,

⁸¹ JAMESON, F. “Periodizing the sixties” in *The Ideologies of Theory, Essays 1971-1986*, Volume 2, pp.181 e 207.

idosos, presidiários, etc. e disseminando suas idéias e sua arte, como será abordado no último capítulo.

No processo de mudança da cidade para o campo, muitas alterações marcariam os novos espetáculos do grupo. Na cidade de Nova Iorque, os espaços de apresentação do Bread & Puppet eram em geral limitados a pequenos sótãos e frentes de lojas, ocasionalmente teatros e, frequentemente, ruas e parques da cidade. Vermont abriu novas possibilidades.

1.3.1 Uma nova forma: O *Nosso Circo de Ressurreição Doméstica*

O (Nosso) Circo de Ressurreição Doméstica⁸² nasceu dos anseios e objetivos radicais da contracultura dos anos sessenta e setenta e traria um novo ritmo e uma nova estrutura para o grupo. Os Schumann e seus colaboradores começaram a se apresentar ao ar livre em um grande campo na Fazenda Cate, onde demarcaram uma área circular para os espetáculos, com mastros de 5,5 metros de altura e bandeirolas, e, usando máscaras e bonecos gigantes, criaram esquetes políticas breves e abstratas, regidas ao som de uma “orquestra de sucatas”, uma banda de metais amadora e canções com harpa. Desejava-se criar um circo mais humano, que não fosse somente uma coleção de fatos extraordinários arbitrariamente justapostos⁸³. 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 dar um sentido maior aos eventos, ao usar o simbolismo abstrato e imediatamente evocativo dos bonecos e máscaras, abrindo espaço também para piadas superficiais, micagens e puro *nonsense*, necessariamente fazendo uso de recursos épicos. Essas características marcaram o desenvolvimento do Circo, e influenciaram sua forma até o último evento, em 1998. O Circo de Ressurreição Doméstica tinha um dia de duração, iniciando com a

⁸² É interessante que neste como noutros espetáculos do Bread and Puppet, o nome do evento/ espetáculo não é totalmente definido – em algumas ocasiões, este evento é denominado ‘*Nosso Circo de Ressurreição...*’, enquanto em outros, apenas ‘*Circo de Ressurreição...*’, pela crítica e pela própria companhia teatral.

⁸³ O circo ‘tradicional’ normalmente traz números de apresentações de fatos extraordinários. Originalmente, a palavra ‘circo’ referia-se ao grande anfiteatro onde os romanos promoviam lutas de gladiadores e corridas de bigas. In VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, L&PM, 1987, p.42.

apresentação de breves espetáculos paralelos e simultâneos (*sideshow*s), seguidos de um *circo de bonecos*⁸⁴ 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. A primeira versão do Circo, em Plainfield, 1970, apresentou “uma história dos Estados Unidos terminando com a Guerra do Vietnã”⁸⁵.

A residência do Bread & Puppet no Godard College terminou em 1974, e o teatro transferiu-se rumo ao norte, para uma antiga fazenda de produção de leite em Glover, a cerca de vinte milhas da fronteira do Canadá, em uma região remota conhecida como *Northeast Kingdom* (Reino Nordeste), na qual está até hoje. O primeiro Circo de Ressurreição Doméstica em Glover ocorreu no verão de 1975, assistido por cerca de setecentas pessoas, e o celeiro foi transformado no Museu Bread & Puppet, que passaria a abrigar um número crescente de bonecos apresentados nos espetáculos.

O Circo realizado pelo Bread and Puppet diferencia-se bastante do circo tradicional, que designa idealmente o local para apresentação de espetáculos de atrações, constituídas por animais adestrados, acrobatas, palhaços, malabaristas, contorcionistas, etc., circo esse no qual os artistas organizam-se em companhias itinerantes que se apresentam em locais provisórios, formados por um picadeiro e uma arquibancada cobertos por uma grande lona⁸⁶. Todavia, tem algumas semelhanças com os circos de pequeno e médio porte que se apresentam nas periferias no Brasil⁸⁷, sobretudo no que se refere à estrutura organizacional. Em *Circo Espetáculo de Periferia*, observa-se que

⁸⁴ O circo de bonecos, que é uma etapa do Circo de Ressurreição Doméstica, será sempre grafado em minúsculas, enquanto este último inicia-se sempre com maiúscula.

⁸⁵ KOURILSKI, citado em BELL, John. *Puppets, Masks and Performing Objects*. p.54.

⁸⁶ VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, L&PM, 1987, p.42.

⁸⁷ Tomamos por base de comparação a pesquisa *Circo – Espetáculo de Periferia*, coordenada por Maria Thereza VARGAS (São Paulo, Departamento de Informação e Documentação Artísticas - IDART, Prefeitura do Município de São Paulo, 1981). Esta pesquisa analisa circos que se apresentavam na periferia de São Paulo, em fins da década de 1970 e que, apesar de ter sua sobrevivência cada vez mais ameaçada, eram auto-suficientes. Diferenças à parte, essa forma de arte parece ser a que mais se aproxima do Circo realizado pelo Bread and Puppet.

A idéia do circo como espetáculo do excêntrico, das exceções e dos contrastes, diluiu-se na periferia. Os grandes números de trapézio, as exhibições de animais quase já não existem, tornando-se exclusividade das grandes empresas (também raras, localizadas em áreas mais próximas ao centro e destinadas a um público de poder aquisitivo bem maior). (...) A primeira definição de espetáculo circense nos foi dada por Marco Antônio Semioni (Pingolim): Entra na primeira parte os artistas do circo com o cômico (palhaço, no caso). Depois o show dos artistas que vêm de fora e depois a apresentação da peça.⁸⁸

De modo similar, também o Circo de Ressurreição Doméstica afasta-se do excêntrico e não traz apresentações ‘sensacionais’ ou feras e animais reais, e, assim como ocorreu nesse circo de periferia, restou-lhe, em termos de espetáculo, apenas o elemento cômico dentre as atrações circenses ‘tradicionais’ (embora as outras atrações, como se verá, são bastante distintas das referidas peças e shows de artistas de fora, como o são os espetáculos e propósitos de sua forma de arte).

Assim como nesses circos brasileiros de menor porte⁸⁹, o circo do Bread and Puppet funciona em uma estrutura comunitária, sem uma divisão de trabalho rígida. Todos os membros executam tarefas distintas (braçais, artísticas, publicitárias), e auxiliam na montagem e desmontagem dos espetáculos, na limpeza e organização, no preparo das refeições e na criação e atuação nos atos e cenas do circo, o que resulta em uma forma de vida comunitária, em que o grupo de assemelha a uma grande família que faz refeições e canta ao ar livre⁹⁰. Também de modo similar, o circo não recebe amparo do governo e o núcleo central da companhia é de cunho familiar (Peter e Elka Schumann, seus filhos e netos), sendo que a família, como nesses circos, tem ‘residência fixa’, no caso na fazenda Bread and Puppet. Assim como os artistas circenses brasileiros, os membros fixos do Bread and Puppet tinham média de idade entre 20 e 30 anos, em geral moravam às custas da companhia e recebiam um módico salário.

No entanto, uma série de fatores diferenciam esses circos. As condições materiais, sobretudo de moradia, da companhia Bread and Puppet têm um papel fundamental nas possibilidades de sobrevivência do grupo. A fazenda de propriedade dos Schumann que sedia o teatro e os

⁸⁸ *Op. Cit.*, p.76.

⁸⁹ Já nos grandes circos, com maior poder aquisitivo, há divisão entre trabalho braçal e artístico, como no teatro comercial.

⁹⁰ *Op. Cit.*, p.22.

espetáculos elimina as dificuldades da pressão da falta de espaço devido à crescente urbanização enfrentada pelos circenses brasileiros, bem como suas condições precárias de moradia (em carretos, trailers e barracas de lona) e de abastecimento de eletricidade, água e gás. Além disso, no caso do Circo, não há gastos com locomoção, uma vez que o público é que viaja para assistir ao espetáculo apresentado, e não vice-versa.

A frequência e lotação dos dois tipos de circo são também distintas. Enquanto os circos de pequeno e médio porte que sobrevivem no Brasil instalam-se nas periferias das cidades, cobrando ingresso conforme o bairro, geralmente composto de uma população assalariada de baixo poder aquisitivo, e apresentam-se semanalmente para um público máximo de, em média, 1000 pessoas, o Circo de Ressurreição Doméstica do Bread and Puppet, apresentado duas vezes ao ano, atraía um público de classe média, portanto de maior poder aquisitivo, que pagava a quantia que lhe aprouvesse, e permitia que o grupo se sustentasse por um ano com a arrecadação desses dois espetáculos, recolhida junto aos 30 a 60.000 expectadores que os assistiam.

No que se refere aos artistas, há também inúmeras diferenças. Enquanto em nossa realidade as crianças circenses, obrigadas pelos pais a trabalhar, enfrentam a falta de vagas nas escolas, resultando em pouquíssimos artistas que estudaram além do ensino fundamental, os membros do Bread and Puppet tinham um nível mais alto de escolaridade, embora nem todos da geração mais jovem tenham concluído curso superior. Já as crianças que participavam do Circo atuavam de forma esporádica, e não como uma força de trabalho autônoma visando a aumentar a renda familiar, como observado no Brasil, nem tampouco se acolhiam crianças abandonadas ou contratavam-se meninos de rua para mão de obra local⁹¹. Ao contrário, a mão de obra utilizada pelo Bread and Puppet constituía-se de voluntários que auxiliavam na preparação do espetáculo anual, além dos integrantes fixos do grupo.

⁹¹ *Idem*, p.24.

Mas é nos propósitos e propostas de espetáculos que os dois tipos de circo mais diferem. Enquanto alguns dos circos de periferia, financeiramente desvalidos, assumiram uma postura marginal frente à grande diversão midiática representada sobretudo pela televisão, aderindo à contratação de cantores de rádio ou tv (em dispendo de capital para tal), ou aderindo à apresentação de um repertório (relativamente grande, mas fixo) de peças “extremamente conservadoras e (que) não ferem a moral instituída”⁹², mais ou menos simplórias e moralistas, visando à manutenção da “tradição de forma e conteúdo”, o Circo de Ressurreição Doméstica do Bread and Puppet buscava justamente romper com a moral conservadora e a ideologia de massas, junto a um público fixo que, ainda que relativamente pequeno, procurava alternativas à ideologia vigente.

1.3.2 O Circo de Ressurreição Doméstica: Estrutura do Espetáculo

O Circo de Ressurreição Doméstica foi apresentado anualmente por quase três décadas, sempre durante o verão, e tinha um dia de duração (tarde e noite), sendo apresentado em um único final de semana no verão: em um sábado, e reapresentado no domingo seguinte. No início da tarde, aconteciam os espetáculos paralelos isolados (*sideshow*s), que se repetiam em diversos pontos do espaço de apresentação do Circo. Esses breves espetáculos tinham por função começar a promover a concentração dos espectadores e inseri-los no ritmo das apresentações, transferindo a atenção do público disperso pelo grande espaço para os bonecos, o texto, a música e a platéia, buscando estabelecer e reter no grupo uma sensibilidade específica para o enredo, os significados e os materiais.

O *circo de bonecos* que se seguia requeria um outro tipo de concentração. Um grande espetáculo com atos curtos e pontuais ocorria ao som de uma banda de metais e sucatas. O circo concentrava os diversos focos até então voltados aos espetáculos menores, através de uma sucessão de atrações que alternavam cores, tamanhos, histórias e músicas: um ato com bandeiras podia seguir-

⁹² *Idem*, p.42.

se, por exemplo, a uma dança com cavalos, um ato com palhaços, ou uma sátira política, uma parte da história do Vermont contada por crianças, uma dança de bonecos gigantes. Com o circo, diferentemente dos pequenos espetáculos paralelos, buscava-se obter uma sensação compartilhada de consciência sensível à cor, ao ritmo e ao movimento.

O *pageant* era uma apresentação de outro tipo ainda. Ele ocorria em um momento em que uma verdadeira transformação estava acontecendo: ao entardecer, quando a luz do dia se esvaía, dando lugar ao crepúsculo e à escuridão da noite. Além disso, a escala do espetáculo era bem maior – “tão grande quanto a experiência do pôr-do-sol”⁹³. Embora seus elementos fossem simples como os anteriores, a grandiosidade do evento e suas centenas de participantes criavam uma vastidão bastante diferente do espetáculo de circo⁹⁴.

Pageant é um termo que mudou completamente de significado aos longo dos séculos. Na Inglaterra medieval, referia-se aos ‘carros’ enfeitados que levavam notáveis das cidades em procissões ou ocasiões cívicas. O termo referiu-se também a locais fixos em uma cidade onde se realizavam apresentações para visitantes ilustres. Seguiu-se-lhe o *pageant wagon*, um veículo sobre rodas em que se encenavam peças religiosas em pontos variados, como cruzamentos de ruas, praças de mercado e outros espaços abertos. Esses palcos itinerantes muitas vezes tinham dois andares, sendo o inferior usado como camarim ou eventualmente representando o Inferno. O termo referiu-se também a certas estruturas elaboradas de palco usadas nas mascaradas inglesas no período dos Tudor. No início do século XX, os *pageants* surgem como espetáculos a céu

⁹³ BELL, John. *Landscape and Desire*, p.5.

⁹⁴ Esta estrutura do Circo, descrita por John Bell em relação à estrutura adotada nos últimos anos de sua existência, foi anteriormente precedida por uma maior variedade de apresentações, segundo Beth M. Cleary, participante do Bread and Puppet entre 1988 e 1991: o que Bell intitulou ‘espetáculos paralelos’, ou *sideshows*, incluía no período descrito por McCleary diversas atrações, como ‘paradas de rua’, em que pequenas bandas de bonequeiros circulavam entre o público, chamando sua atenção com instrumentos e/ou máscaras; ‘dramas processionários’, em que o público se movia de uma localização para outra com os performers; ‘feira de variedades’, em que os expectadores migravam de uma barracquinha ou palco de marionetes para outro, assistindo o que lhes melhor aproovesse. In CLEARY, Beth M. *Making the God's Voices Yell: Performing Theories of the Bread and Puppet Theatre*. Tese de doutoramento em Arte Dramática, Universidade da Califórnia, Berkeley, 1994

aberto celebrando a história ou lendas de locais específicos, e os cenários e figurinos eram em geral feitos pela população local.⁹⁵

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 às 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 (morte) e então renovação – remetendo assim à Ressurreição que dá nome ao Circo. É curioso que o Bread and Puppet, mais uma vez, remeta ao aparato vocabular do cristianismo, usando um termo de forte significado cristão, embora seu teatro pouco tenha de religioso, no sentido estrito. Poderíamos pensar nessa Ressurreição como um mito, como uma *forma simbólica de representação das percepções de um determinado grupo e, nesse sentido, a expressão das verdades e dos valores desse grupo*⁹⁶. Trata-se do mito, aqui, do renascer após a morte, num sentido mais amplo (e não na Ressurreição de Cristo do cristianismo), que pode ser encontrado por exemplo na natureza, que se renova após todo inverno, ou do homem, que tem a capacidade de “renascer” após a guerra e toda sua morte por ele mesmo engendrada, constituindo uma sociedade melhor. Segundo Beth M. Cleary, o Circo é ‘doméstico’ por ser relativo a coisas que dizem respeito a nossas vidas em nossas casas e na terra, e trata de ressurreição porque a ação dramática central é “o levante – uma vez mais – do espírito humano contra a opressão”⁹⁷.

Bell relata que nos Estados Unidos, no início do século XX, os *pageants* surgiram em Cornish, New Hampshire, em 1905, quando o dramaturgo Percy MacKaye, juntamente com artistas voluntários e membros da Orquestra Sinfônica de Boston encenaram Os Deuses e a Tigela Dourada (*The Gods and the Golden Bowl*), um espetáculo a céu aberto que comemorava a fundação de uma colônia de artistas em Cornish. Essa produção alavancou a criação de *pageants* com voluntários em outras pequenas cidades e em grandes centros – *um movimento de pageants americanos* que, em sua

⁹⁵ Fonte: HARTNOLL, P. e FOUND, P. *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, p.367.

⁹⁶ VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, L&PM, 1987, p.181.

⁹⁷ CLEARY, Beth M. *Op. Cit.*, p.16.

maioria, definiam a história local através da criação e encenação de um mito de origem⁹⁸. Outro *pageant* histórico foi encenado a poucos quilômetros da Fazenda Bread and Puppet, em Barton, 1921, no distrito hoje chamado Pageant Park. O *Pageant* Histórico de Barton (*Barton Historical Pageant*) realizou uma crônica do advento dos “homens brancos” na região – nele, a chegada dos colonizadores franceses e ingleses coincidia com a partida dos índios, embora essa importante parte da história de Barton tenha sido estrategicamente não explicada. Como outros do período, esse *pageant* definia a história para explicar e justificar o presente. Nesse período do início do século XX, os *pageants* americanos foram incentivados dentro da onda nacionalista do progressivismo, e apregoados como uma prática teatral de cunho nacionalista, impregnada de espírito cívico americano.

Todavia, embora a maioria dos *pageants* americanos celebrasse o advento dos colonizadores europeus na América do Norte, alguns foram também usados para recontar outros aspectos épicos da história americana. O líder dos direitos civis afro-americano W.E.B. Du Bois utilizou a forma do *pageant* para apresentar a diáspora africana em um espetáculo intitulado A Estrela e a Etiópia (*The Star and Ethiopia*), inicialmente apresentado com 350 atores na cidade de Nova Iorque em 1913, para uma platéia de 14.000 pessoas. Ao invés dos deuses gregos que habitavam os *pageants* de MacKaye, ou dos colonizadores europeus, Du Bois trazia o deus iorubá Xangô e o faraó egípcio Tutancâmon. Concebido como um espetáculo democrático e uma arte “do povo, pelo povo, e para o povo”, Du Bois definia o *pageant* como

(...) uma grande peça popular, com uma série de cenas e uma procissão de pessoas em trajes de diversos períodos, representando fatos históricos. Essas cenas e ações são acompanhadas de música, incidentes dramáticos e o agrupamento e massificação de cores. No pageant, participam todas as classes e idades. É um grande festival humano e pode ter singular beleza e impressão duradoura... Cada pageant parece

⁹⁸ BELL, John. *Idem*, p. 6. Alguns exemplos desses *pageants* são o *Pageant of the Perfect City* (Boston, 1915), *The Missionary Pageant* (1911, Montpelier, VT), *Historical Pageant of Bennington* (1911, Bennington, VT), *Historical Pageant of Philadelphia* (1912).

*ensinar uma grande lição histórica, retratando os feitos e pensamentos de dias passados e inspirando os jovens a um trabalho não-egoísta no futuro.*⁹⁹

Ainda segundo Bell, os *pageants* concebidos e encenados nos Estados Unidos no início do século XX, representando sua região e história, de fato *definiram* a região e a história nas comunidades locais. A natureza politicamente ativa dos *pageants* americanos, e a participação das grandes massas que os possibilitavam, tiveram sua maior influência fora dos Estados Unidos, logo no início do século, na Rússia revolucionária, onde 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 participantes amadores¹⁰⁰. Robert Leach explica que Kerjentsev (que dirigia a ROSTA, a agência de propaganda soviética) tinha se entusiasmado com os *pageants* comunitários que havia visto na Inglaterra e nos Estados Unidos, e achava que esses *pageants* continham a base do teatro necessário para a nova sociedade: “O pageant e o espetáculo de massas tinham propensão a se tornarem as formas mais frutíferas desse teatro, porque incentivavam o uso de novos espaços.”¹⁰¹

Assim como Leach, Jacó Guinsburg também aponta o poder de inspiração dos *pageants* norte-americanos como forma compatível com a necessidade de expressão das questões sociais no contexto revolucionário. Guinsburg situa o *agitprop* soviético como parte fundamental do teatro político moderno. Segundo o autor, entre meados do século dezenove e o início do século vinte, observa-se uma definição mais nítida das propostas de popularização do espetáculo, o que ocorreu em grande medida devido ao crescente impacto do protesto e da reivindicação sociopolítica das classes trabalhadoras, sob o marco ideológico das doutrinações socialistas e libertárias e devido à ampliação do poder de convocação coletiva aos sentimentos nacionalistas e patrióticos do povo, a partir da intensificação do movimento de mobilização e organização das grandes massas de trabalhadores no século XIX. Dados o excessivo elitismo herdado da cena culta, as necessidades e a

⁹⁹ Citado em BELL, John. *Landscape and Desire*, p.6-7.

¹⁰⁰ Idem, p.7.

¹⁰¹ LEACH, Robert. *Revolutionary Theatre*. London : Routledge, 1994 , p.24.

existência desse público novo, os limites demasiado estreitos das formas institucionalizadas do teatro e sua insuficiência ideológica, e a concomitante insatisfação nos meios intelectuais e artísticos, o Realismo-Naturalismo surgiria como uma primeira tentativa de formalizar os anseios expressivos desse movimento, opondo-se ao artificialismo do melodrama romântico. Todavia, a necessidade de uma maior contundência política das mensagens, e de mais material dramaturgicamente, tornar-se-iam as molas propulsoras do teatro de agitação e propaganda. A evolução da atividade teatral no interior de círculos operários alcançaria na Rússia revolucionária sua melhor formulação como projeto de arte independente e de expressão de classe. Em 1918, Pavel Kerjentsev elabora o Teatro Criador, que estabelece as bases de um teatro proletário de e para operários. Essa proposta preconiza a formação constante de núcleos irradiadores da atividade artística, e influenciará o desenvolvimento das primeiras manifestações do *agitprop*, que engajava artistas e amadores no processo político com vistas a alcançar rapidamente uma comunicação com as populações predominantemente analfabetas. Dentre suas modalidades, o *jornal-vivo*, que teria grande presença no contexto do teatro político dos anos 30 nos Estados Unidos, utilizando dramatizações críticas de notícias da imprensa) e os *processos de agitação* (tribunais simulados nos quais toda a população de determinada comunidade participava do julgamento de personagens da história recente) disseminaram-se rapidamente pelas cidades e zonas rurais, a cargo de grupos itinerantes e soldados do exército vermelho. Nas formas adotadas pelos grupos itinerantes, misturavam-se apropriações das tradições populares de espetáculo, como a sátira, a comédia de costumes, o melodrama, a revista e o circo, com elementos da vanguarda artística. Num processo dinâmico de vai e vem, o *agitprop* soviético e suas repercussões influenciariam diretamente movimentos posteriores como o *agitprop* alemão do final da década de 20, e o *agitprop* norte-americano, no rasto da recessão econômica. Nos anos sessenta, o germe de ativismo artístico ressurgiria nos Estados Unidos no teatro produzido por grupos alternativos engajados na luta contra a guerra do Vietnã, o regime capitalista e o imperialismo. Em alguns desses grupos, como o Teatro Campesino¹⁰², o San Francisco Mime Troupe e o Bread and Puppet, é

¹⁰² A esse respeito, em relação ao Teatro Campesino, ver OLIVEIRA, Ronaldo A. *Viva la huelga: a construção*

possível detectar a permanência de procedimentos do *agitprop* e a reflexão a partir de termos brechtianos, como a opção por espaços alternativos, em geral abertos, e o debate de temas da atualidade política¹⁰³.

John Bell ressalta que, no contexto atual da cultura norte americana, os *pageants* do Bread and Puppet 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, com frequência, os limites relativamente estreitos do teatro - tal como este é definido pela cultura norte-americana - são explodidos pelo trabalho de grupos como o Bread & Puppet, de tal modo que freqüentemente os críticos (pensando aqui na crítica “tradicional” do teatro norte-americano) apresentam pouco preparo para entender o que é o Circo de Ressurreição Doméstica: “Se não é um happening politicamente correto/ de contracultura/ retro-hippie/ com bonecos, ou “sobra requentada” dos anos sessenta, o que é?”¹⁰⁴ Mais adiante, a discussão dos elementos épicos que constituem e dão forma ao Circo, buscarão oferecer respostas a esta questão.

Cabe ainda mencionar, acerca da concepção do Circo de Ressurreição Doméstica, que Peter Schumann inspirou-se fortemente na idéia modernista de Richard Wagner da união de diversas formas de arte (*Gesamtkunstwerk*) para formar uma ‘obra-de-arte total’. É curioso que Richard Wagner, autor de um ensaio profundamente anti-semita como *Das Judentum in der Musik* (no qual afirma que os valores superficiais e venais da arte contemporânea corporificam-se, acima de tudo, nos músicos judeus, e que a falta de raízes dos judeus na Alemanha e seu papel histórico como usurários e empresários condena-os à esterilidade cultural) tenha atraído Peter Schumann, que faz um trabalho de natureza política radical, em defesa da igualdade e do bem comum. A justificativa do ato de Wagner (talvez suficiente mas ainda assim insatisfatória) talvez resida nas alegações, repetidas com frequência, de que o músico devia artística e financeiramente a Meyerbeer e de que, de resto, o autor tem ‘tendências impecavelmente humanitárias e liberais’. De todo modo, em ensaios como *Die*

dos tipos nas peças de Luis Valdez como elementos de desmistificação. Dissertação de Mestrado, São Paulo, USP, 2004.

¹⁰³ GUINSBURG, J. *Diálogos sobre Teatro*. Pp.122-125, 135-137.

¹⁰⁴ BELL, John. *Landscape and Desire*, p.6.

Kunst und die Revolution (1849), Wagner afirmou também que ‘somente quando a arte se libertar da esfera da especulação capitalista e da produção de lucro, é que ela será capaz de expressar o espírito da humanidade emancipada’¹⁰⁵.

Em *Das Kunstwerk der Zukunft*, Wagner defendia que os elementos da dança, música e poesia, tão harmonizados no teatro grego, perderam seu potencial expressivo quando separados uns dos outros. Na ‘obra-de-arte do futuro’, elas tornariam a se unir (no ‘ator do futuro’, simultaneamente dançarino, músico e poeta), juntamente com a arquitetura, a escultura, a pintura, e, ocasionalmente, a palavra falada. Acima de tudo, a nova obra de arte deveria ser criada em resposta a uma necessidade comum, por uma comunidade de artistas representativa do povo (*das Volk*)¹⁰⁶. Além de almejar uma obra de arte total, Schumann buscava apresentar, ou demonstrar no Pageant, não um evento específico e pontual, mas *o mundo inteiro*. Podemos observar nessa proposta os germes de uma ‘nova’ marcha em busca da totalidade, rumando contra a corrente, se considerarmos o contexto específico dos anos 80 e 90, com a oficialização de culturas das minorias, de grupos apoiados em manifestações identitárias, etc.

Já nos primeiros Circos do grupo, em Plainfield, Vermont, o espetáculo era dividido nas três seções acima descritas, porém com uma proposta temática um pouco diferente dos *pageants* da região. Nota-se aqui um componente novo, que remete o contexto político a uma nova universalidade, mítica, aliando à contemporaneidade um elemento de certo modo religioso. Tendo como proposta trabalhar com o essencial, o Bread & Puppet chega ao campo das fábulas e episódios bíblicos de seu repertório, em que busca extrair a “verdadeira fábula”. Trata-se, nas palavras de Guinsburg, de “reencontrar para o teatro sua remota natureza celebratória,

¹⁰⁵ Fonte: SABIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 26. Taunton, MA, Macmillan Publishers, 2001, p.935.

¹⁰⁶ Segundo Sabie, a base filosófica de *Das Kunstwerk der Zukunft* é multifacetada, e idéias como a de que o esforço criativo surge espontaneamente da pura necessidade – um processo de inevitabilidade histórica – devem muito a Feuerbach e a pensadores revolucionários como Marx. O próprio conceito de *Gesamtkunstwerk*, afirma, não era novo, uma vez que autores como Lessing, Novalis, Tieck, Schelling e Hoffmann já haviam defendido, em teoria ou prática, algum tipo de reunificação das artes, e que idéias sobre a regeneração da arte a partir de ideais clássicos podem ser encontradas em autores como Lessing, Goethe e Schiuller. Fonte: Idem à nota anterior.

reaproximando-a do ritual”¹⁰⁷ - ritual este no sentido de ato coletivo de celebração, de forma de transmissão de conhecimento e auto-conhecimento, imbuído porém do aspecto político e historicizante.

Essa proposta universalista de Schumann, generalista, é também religiosa, num sentido mais amplo¹⁰⁸. De fato, o elemento de religiosidade no teatro do Bread and Puppet é inegável (basta pensarmos nos inúmeros espetáculos e textos que referem-se a datas ou crenças religiosas – como as Estórias de Natal, Páscoa, e os inúmeros deuses, cristãos e pagãos (e demônios) presentes já desde os primeiros bonecos confeccionados). Se pensarmos que esse teatro parte de um ideário radicalmente marxista e anti-capitalista, parece estranho encontrar a religiosidade nesse contexto. Todavia, o próprio Schumann parece conceber a religiosidade em um sentido mais amplo, já que afirma repudiar o cristianismo na medida em que este foi o berço do capitalismo: “O capitalismo é uma religião cristã. O capitalismo é o advento do cristianismo e o super-Deus monoteísta da igreja cristã está totalmente de acordo com os deuses capitalistas do sistema”¹⁰⁹.

Em *O Método Brecht*, Fredric Jameson afirma que a paralisia do mundo de hoje, dominado pelo mercado, a globalização, a mercantilização e a especulação financeira, “nem ao menos se apóia num doloroso sentido religioso de Natureza; mas é clara a percepção de que ele ultrapassou os limites da iniciativa humana, tornando-a obsoleta”. Nesse sentido, afirma, “a concepção brechtiana da atividade deve vincular-se a um renascimento do antigo sentido pré-capitalista do próprio tempo, da mudança ou do fluxo de todas as coisas”¹¹⁰. E é o movimento deste grande rio do tempo que lentamente levará novamente ao momento da práxis, na dialética do movimento contínuo em direção aos opostos. Essa noção de uma grande temporalidade que supera os limites da ação individual ou geracional coloca as bases de formas de trabalho e de criação que transcendem estes

¹⁰⁷ GUINSBURG, J. *Op.cit.*, p.139.

¹⁰⁸ Segundo George Dennison, Peter Schumann lida com temas religiosos através de um espírito livre de sectarismos e profundamente religioso (no sentido que religioso é o interesse pelos grandes problemas do homem, tais como o Bem e o Mal, a Vida e a Morte, etc.). DENNISON, George. *An Existing Better World*. Autonomedia, 2000, p.78.

¹⁰⁹ Trecho de entrevista gravada com Peter Schumann em julho de 2004.

¹¹⁰ JAMESON, F. *Op. Cit.*, pp. 17-19.

limites, tão arraigados e tão “naturalizados” dentro do capitalismo. A idéia de religiosidade no Bread and Puppet tem uma afinidade com isto, com o renascimento de um sentido maior e pré-capitalista do sentido do termo, e não se dissocia dos princípios de trabalho transformador que orientaram e orientam o grupo.

Em seu estudo sobre o teatro de animação, Ana Maria Amaral afirma que

Foi esse teatro [o teatro de animação] que, com suas provocativas criações, colocou em xeque as antigas convenções do teatro estabelecido. Saturado pelo psicologismo, mimetismo, verossimilhança e linearidade do antigo teatro, o público foi aderindo às inovações, reconhecendo nesta nova sensibilidade expressiva algo mais próximo de sua maneira de ver e sentir o mundo que o cerca, marcado pela simultaneidade, fragmentação, imagética e simbolização crescentes de uma cultura erigida em gigantescos centros urbanos.¹¹¹

Mais uma vez, temos dificuldade em entender de que modo a “fragmentação e a simbolização crescentes” em uma cultura urbana – que remetem ao pós-moderno, combatido pelo Bread and Puppet, inserem-se no trabalho do grupo. Se uma das características do ritual é o compartilhamento de referências simbólicas comuns, que também estão fora de questão no ideário marxista, talvez o procedimento do Bread and Puppet consista justamente numa apropriação politizante deste elemento, fazendo com que as pessoas, a partir desses traços de natureza ritualística, sensibilizem-se e se apercebam de aspectos que fugiriam à sua percepção em outros contextos e linguagens. No Teatro Campesino de Luís Valdez, essencialmente político, vale lembrar, a religiosidade acabaria emergindo através da apresentação de antigos mitos, de tradições culturais herdadas de seus antepassados maias e astecas, constantemente lembrando a “origem divina do homem”¹¹². O que demonstra que talvez o ritual e o ritualístico permitam sintonizar as pessoas com aspectos supra-individuais e supra-geracionais de uma forma mais instigante e viva do que qualquer consideração filosófica ou epistemológica o fariam.

¹¹¹ AMARAL, A.Maria. *Teatro de Animação*. São Paulo: Ateliê editorial, 1997.

¹¹² AMARAL, A.Maria. *O Ator e Seus Duplos*. São Paulo, EDUSP, 2002, p.71.

1.3.3 Elementos Épicos constitutivos do Nosso Circo de Ressurreição Doméstica

Personagens Épicas

Fredric Jameson afirma que o teatro é um espaço privilegiado para os mecanismos alegóricos. Segundo ele, mesmo que uma representação corresponda ao que geralmente se considera realista,

uma distância alegórica, mesmo que muito sutil, se abre no interior da obra: uma brecha pela qual todos os tipos de significados podem progressivamente penetrar. A alegoria é portanto uma ferida às avessas, uma ferida no texto; pode ser estancada ou controlada (particularmente por uma vigilante estética realista), mas jamais inteiramente eliminada como possibilidade¹¹³.

Em um teatro totalmente afastado da estética realista, os personagens do Bread and Puppet revelam o distanciamento brechtiano, que pressupõe evitar o desencadeamento da empatia, e sua conseqüente *ilusão perfeita*. Essencialmente épicos, esses personagens, de formas distintas, abrem para seu público possibilidades variadas de significação, através do distanciamento crítico, alegóricas, na medida em que insuficientes sem um referencial histórico externo.

No Circo, os participantes dos espetáculos apresentavam-se com máscaras, bonecos e outros objetos, em cenas com constantes alterações de tamanho, cor, movimento e sons. Bonecos gigantes requeriam a participação de grupos de três a cinquenta manipuladores trabalhando em conjunto para movimentá-los. As multidões e coros variavam entre dez e cem participantes. Enquanto os bonecos gigantes solitariamente impunham presença e poder devido a seu tamanho, os coros e grupos de elementos menores impunham-nos igualmente devido à sua maior composição numérica.

A confecção dos bonecos e objetos usados nos espetáculos foi sempre feita em conjunto por uma série de voluntários, em um processo épico desde sua base. O material utilizado era simples e despretensioso, privilegiando a imaginação. A criação de várias fases do espetáculo, embora dirigida por Peter Schumann, previa a colaboração dos participantes que iniciavam os trabalhos com

¹¹³ JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*, p.170.

bastante antecedência. O caráter não-realista dos personagens variados que compunham o espetáculo era latente e proposital – a todo momento viam-se pés ou corpos dos manipuladores, e as multidões só faziam sentido como um todo. Além disso, a própria presença de bonecos já determinava a quebra com o ilusionismo, já que, por definição, “a especificidade do boneco está no seu não-realismo”.¹¹⁴

Os personagens “solo” eram outro elemento importante nos *pageants*. Eram individualizados e de tamanho natural, representando figuras humanas. Todavia, funcionavam aqui de modo bastante distinto de uma personagem típica do drama, em um palco convencional. Na escala maior do *pageant*, o indivíduo tinha sempre uma relação dinâmica com forças maiores, as quais liderava ou perante as quais era ignorado ou subjugado. As forças vis do *pageant* normalmente eram guiadas por um único personagem humano, um policial ou chefe cujos gestos e palavras comandavam as ações de homens mascarados de terno preto. Diferentemente de um personagem “realista” típico do drama burguês, em que as ações do personagem individualizado denotam aspectos do desenvolvimento de seu caráter, observado no contexto de ações de outros indivíduos, nos *pageants* a função do humano individualizado era menos clara. Em contraste com a exaltação do personagem individualizado que ocorre no drama burguês, no Circo de Ressurreição Doméstica esse tipo de personagem apresentava um exagero, uma banalização do mal que buscava levar ao questionamento de sua própria existência.

A Natureza como “Palco”

O espaço utilizado como palco dos espetáculos era uma enorme clareira cercada por uma floresta de pinheiros. O público sentava-se em um declive relativamente íngreme, ao redor do ‘palco’, de onde avistava uma área mais próxima de apresentação, e outra mais distante. A estrada de terra que leva à fazenda ficava invisível aos olhos do público, que ficava assim isolado da “civilização”.

¹¹⁴ AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação*, p.26.

A proposta de não-ilusão cênica é completa. Diferentemente da “caixa-preta”, focalizando a cena e envolvendo a platéia no escuro, os espetáculos do Circo iniciavam com a luz do dia, em uma área extremamente vasta e propícia à desconcentração. Todo o processo de funcionamento dos bonecos, as trocas de cena, etc., eram claramente expostos aos olhos dos expectadores, num claro desejo de superação do realismo no espetáculo.

Capítulo 2.

A Transformação da Contracultura em Mercadoria:

1998 - O Fim do Circo de Ressurreição Doméstica

De 1975 a 1998, o Circo cresceu em escala, em número de performers e de expectadores, embora o foco de sua estética tenha se mantido basicamente inalterado. Na década de 1970, ocorriam vários eventos culturais na região do Northeast Kingdom, apesar da distância em relação às grandes cidades. Havia diversos eventos criados pela comunidade local em Barton, desfiles de 4 de julho, festivais, shows de calouros, pequenos circos itinerantes. Além desses, surgiram eventos mais recentes, como um concurso de violinistas em Craftsbury, um concurso de tocadores de banjo em Hardwick, tentativas esporádicas de festivais de música no estilo de Woodstock, localizadas eventualmente muito próximo às apresentações do Circo de Ressurreição Doméstica. O Circo era uma mistura complexa de formas de vanguarda, ideais políticos, aspirações populistas e um claro desejo de apresentar uma ruptura para com a cultura de massas capitalista. Já em alguns dos eventos realizados próximos ao Circo, tal como o Festival Conley de *Rock 'n Roll*, o interesse era mais voltado ao entretenimento e ao prazer (como o consumo, isento de culpas, de drogas e álcool), e havia um desinteresse declarado pela política. Essas duas diferentes ênfases marcavam duas visões opostas da cultura alternativa, contraste esse que, na década seguinte, contribuiria para o fim, talvez a essa altura já inevitável, do Circo de Ressurreição Doméstica.

2.1 De Vanguarda Artística a Mercadoria: Sucesso e Esvaziamento

The crowd is immense. I sit between my parents. They are surrounded by their friends. Around the friends sit thousands of people. If something bad was going to happen, it would have happened already, everyone reasons. I can't imagine what harm could come to us here in this friendly crowd. They are like an army. Our own people are cool.

E.L.Doctorow, *The Book of Daniel*

Desde o primeiro Circo de Ressurreição Doméstica, na década de 1960, o relógio da História avançou consideravelmente. Em 1998, Vermont havia mudado, assim como a economia cultural da vanguarda. John Bell relata que

*Ben Cohen e Jerry Greenfield haviam transformado sua sorveteria alternativa, instalada em um velho posto de gasolina em Burlington, em 1978, em uma corporação de consciência social de amplitude nacional. Bernie Sanders, que fazia campanhas nas esquinas de Montpelier como candidato menor para o governo do estado, representava Vermont como o único socialista no Congresso Americano. (...) Os voluntários do Circo do Bread & Puppet, que haviam emigrado para o Vermont nos anos sessenta e setenta, eram membros respeitados de suas comunidades. O museu do Bread & Puppet constava em letras vermelhas no mapa oficial do estado, e o turismo estava suplantando as fazendas leiteiras a taxas alarmantes. Doug Conley e seu vizinho Ronald Perron ganhavam milhares de dólares anualmente, alugando suas terras para campistas de fora do estado que vinham aos bandos para o Circo do Bread & Puppet.*¹¹⁵

O Circo havia se tornado o evento anual central do Bread & Puppet. No final da década de 1970 e no início da década seguinte, as turnês do grupo nos Estados Unidos e no exterior financiavam o Circo. Mas os números de expectadores 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 construíam os bonecos e eram inventadas as novas músicas, temas, textos e movimentos.

¹¹⁵ BELL, John. "The End of Our Domestic Resurrection Circus" in *Puppets, Masks and Performing Objects*. Cambridge MA: MIT Press, 2001, pp. 56-57.

O público que assistia aos espetáculos do Circo consistia em sua maioria de famílias brancas de classe média que acompanhavam os espetáculos anuais há vários anos. No início, a platéia fora constituída pela “nova” população local de Northeast Kingdom (os jovens que haviam se mudado em busca de uma forma de vida alternativa), por habitantes do centro do estado que conheciam o Bread & Puppet de Plainfield, e por nova-iorquinos que haviam conhecido o grupo na década de 1960. Todavia, a maioria dos habitantes locais de Barton, Glover e da região certamente conhecia o grupo apenas por sua atuação em desfiles de 4 de Julho, ou em pequenas apresentações em escolas, igrejas e paços municipais. Alguns dos habitantes originários de Vermont assistiram ao Circo, gostaram e passaram a freqüentá-lo com suas famílias em números crescentes, com o passar dos anos, porém o evento certamente tinha o “ranço” da licenciosidade hippie e o estigma da política de esquerda, que demarcavam uma divisa cultural clara entre esse público freqüentador de longa data dos Circos, e boa parte da população local que, mesmo desconhecendo o trabalho do grupo (ou conhecendo no máximo suas apresentações nos desfiles de 4 de julho), tinha de antemão uma visão ideologicamente pré-concebida, pejorativa e/ou politicamente contrária ao Bread and Puppet¹¹⁶.

A idéia de um espetáculo em larga escala, pronto a envolver tantas pessoas quanto possível, foi bem vista por Peter Schumann durante muitos anos. As pessoas que efetivamente atuavam nos espetáculos formavam um microcosmo da platéia: moradores locais que trabalhavam com o grupo há anos; bonequeiros veteranos vindos de vários locais dos Estados Unidos, América Latina, Europa; e membros da própria platéia, voluntários ocasionais ou novatos. À medida que o circo cresceu, estabeleceu-se uma companhia ‘fixa’ relativamente

¹¹⁶ Segundo o bonequeiro Ben, um dos membros permanentes da companhia (em conversa em julho de 2004), há pessoas nas cidades vizinhas que gostam e dão apoio ao Bread and Puppet. Há outros, porém, que por preconceito talvez de origem familiar, só os conhecem das paradas de 4 de julho, mas nunca pisaram na fazenda ou assistiram aos circos, embora sejam vizinhos (nas paradas, há sempre distribuição de panfletos e cartazes com propaganda dos espetáculos, e os espetáculos são abertos ao público, sem necessidade de aquisição de ingressos). Outros membros da companhia comentaram também sobre parte do público que assiste às paradas, os quais “não agüentam mais o Bread and Puppet, sempre reclamando contra alguma coisa”. Nas paradas de 4 de julho, paradoxalmente, não apenas o Bread and Puppet, mas muitos grupos da comunidade local desfilam, geralmente em atitude nacionalista triunfante, como lojistas, membros das igrejas, políticos, aposentados, fazendeiros, crianças, etc.

estável (assim como nos Pageants americanos realizados no século XIX) , de cerca de sessenta a cem pessoas que se reuniam todos os anos, experientes na linguagem e manipulação de seus bonecos e máscaras, o que permitiu a Peter Schumann sofisticar suas experiências nesse teatro de grande escala. Somados aos voluntários ocasionais, o número de participantes chegava a cerca de cento e cinqüenta. A partir de 1992, Schumann decidiu aumentar o número de participantes da platéia no Pageant, convidando e ensaiando-os pouco antes do espetáculo. A incorporação desse novo grupo, de duzentos a trezentos participantes, que se tornaria recorrente nos anos seguintes, permitiria a apresentação simultânea de coros numerosos e diversos bonecos gigantes (que anteriormente apareciam de modo seqüencial). Embora as apresentações desses voluntários não tivessem o nível de sofisticação dos demais participantes, que haviam ensaiado por semanas a fio, suas atuações breves e específicas (geralmente em coreografias e coros simples) conferiam ao circo um forte efeito teatral¹¹⁷. A incorporação de um grande volume de participantes da platéia no Circo, além de buscar democratizar a participação no espetáculo, funcionava ainda como mais uma importante fonte de distanciamento crítico, uma vez que a grande massa de público podia identificar-se com outra massa, semelhante a si, não como observadora passiva, mas atuante, no centro do espetáculo.

Todavia, o crescimento traria problemas - o Circo de Ressurreição Doméstica foi se tornando aos poucos, contraditória e paradoxalmente, uma espécie de “contracultura instituída” aos olhos da enorme massa de público. O evento anual passou a atrair para as redondezas da cidadezinha de Glover uma platéia de cerca de 40.000 pessoas, de todos os tipos e idades. 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 1960 em Vermont, e, por extensão, grande parte da cultura norte-americana pós-1960. Assimilada superficialmente, a *contra*-cultura instituída enquanto espetáculo é, de fato, freqüentemente citada pelo aparato de mercantilização da cultura, devidamente esvaziada e desreferencializada.

¹¹⁷ BELL, John e SIMON, Ron.. *Landscape and Desire*. Glover, Bread and Puppet Press, 1997, pp.10-11.

Em sua crítica ao pós-moderno, Fredric Jameson aponta como traços constitutivos deste 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 outros¹¹⁸. 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.

A platéia do Circo modificou-se bastante nos vinte anos que separam a década de setenta para a década de noventa. 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. É interessante notar que o grupo, com exceção de propaganda local, não fazia publicidade do evento, que se dava principalmente pelo boca-a-boca, por algumas publicações e, nos últimos anos, pela *internet* e sites não oficiais do grupo¹¹⁹. 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; era distribuído ao público, mas obviamente não alimentava a todos. No final da década de setenta, o grupo procurava alimentar todos os presentes no Circo com um assado gratuito de milho e batatas, e pedia-se aos membros da platéia

¹¹⁸ JAMESON, Fredric. *Post-Modernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. New York, Verso, 1995, p.6.

¹¹⁹ Por muitos anos, o Bread and Puppet, avesso à corrida do mundo tecnológico, não teve um site oficial na internet. Recentemente, criou-se o site www.breadandpuppet.org/index.html, onde constam informações sobre o grupo e os espetáculos e eventos em cartaz.

que trouxessem frutas de seus pomares. Mas 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 80. 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 americana¹²⁰ 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 foram, surpreendentemente, atendidos, porém o consumo transferiu-se para as áreas de camping, e os administradores destes não conseguiram aplicar medidas similares.

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

¹²⁰ Por “cultura americana”, poderíamos entender aqui “cultura capitalista” – é fato que o Bread and Puppet, em diversos momentos, considere ambas como equivalentes, assim como considera os E.U.A. o atual “Império do capital” que deve ser desbragadamente denunciado como fonte irradiadora deste Mal, apoiado na morte, na mídia e na concentração do poder: “O Império Romano construiu muitas estradas pela Europa. Os vândalos e os godos tomaram aquelas ruas e foram adiante e foram adiante e foram adiante até que o Império Romano ruíu aos pedaços. Depois tomaram as ruas os comerciantes, e os missionários, e os poetas e os titereiros. Os poetas andavam sobre pernas de pau e os titereiros batiam o tambor. Eles narravam as notícias do mundo: as dimensões do Rei Cole, a beleza da ponte de Brooklin, a história de três damas que foram nadar no oceano e de como elas foram salvas por um corajoso salva-vidas. O homem moderno acredita no Daily News ou no New York Times. O homem antigo acreditava nos demônios misturados com Deus. Isso significa que o fato de poetas e titereiros darem notícias era um negócio demoníaco que lhes dava medo, a eles e a seu público, de forma bem considerável. A Senborita Verdade falava com o canteiro de rosas. A Morte sentava no trono do mundo. O Senbor Ninguém dava a mão para você. Das ruas os titereiros moveram-se para igrejas e tabernas, foram enxotados dessas tabernas, e representaram nas esquinas das ruas por algumas centenas de anos. Agora, em 1967, as ruas são tantas e os titereiros são poucos. A verdade é alugada pela CBS, os demônios vivem no New York Center, e a morte ainda senta no trono do mundo. O Bread & Puppet Theatre faz pão e constrói bonecos. Alguns de nossos espetáculos se dão nas ruas e outros se dão em espaços fechados [...] Alguns de nossos espetáculos são bons, e outros são ruins. Mas todos os nossos espetáculos são do Bem contra o Mal.” (Peter Schumman, 1967)

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 tornara-se inseparavelmente misturada a 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, Michael Sarazin, um expectador de longa data foi morto em uma briga de bar, em um dos estacionamento, por um motivo “relacionado a um cachorro-quente”. O agressor, que respondia por “June Bug”, parecia estar sob influência de algum tipo de droga¹²¹, e nessa temporada, além da morte, houve uma maior incidência de pessoas atendidas por overdose de drogas e álcool¹²². 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

¹²¹ Segundo matéria publicada no jornal *Newport Daily Express*, de 12 de agosto de 1998.

¹²² Segundo matéria publicada no jornal *The Chronicle*, Condado de Orleans, 19 de agosto de 1998.

instrumental ouvida por surfistas nos anos 1960 – *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. O espetáculo também é a presença permanente dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna.*¹²³

De fato, sob a forma do consumo direto de divertimentos, âmago do irrealismo da sociedade real, o espetáculo da “experiência Bread and Puppet”, da experiência de criações da contracultura já previamente coisificadas pela indústria cultural e pela mídia, foi vivenciado por um grande público alienado e sedento por um lazer descompromissado. 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 freqüentadores dos últimos Circos preferiam *a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser*¹²⁴. Com força total, 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. Burt Porter, morador de Glover e músico participante do grupo desde 1975, atribuiu parte da responsabilidade pelo fim do Circo a seguidores da banda Phish (que promoveu um show nas proximidades, no mesmo período), os quais vinham ao Circo embora não tivessem interesse em teatro, e para quem o Circo era apenas mais um evento. Outros moradores apontaram o fato de, neste ano, ter sido colocada na internet uma nota afirmando que o Circo era um ótimo ponto de

¹²³ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*, p. 14.

¹²⁴ FEUERBACH, citado em DEBORD, Guy. *Op.cit.*

feira, e a publicação de uma revista que teria afirmado que o evento era um dos dez-mais entre os “eventos amigos de drogas dos Estados Unidos”¹²⁵.

Em *Nation of Rebels – Why Consumer Counterculture became Consumer Culture*, Heath e Potter criticam determinados segmentos da contracultura, e defendem que sua rebelião hedonista e alienada na realidade revigorou o consumismo capitalista., na medida em que associava diversão à subversão¹²⁶..

Alguns anos antes do fim do Circo de Ressurreição Doméstica, John Bell afirmou que, justamente, os Pageants realizados pelo Bread and Puppet tinham relação com determinadas correntes do pensamento político e cultural difundidas nos anos 1960:

*Por “anos sessenta”, contudo, não estou me referindo exatamente aos seus adereços culturais superficiais, que nos anos oitenta, através de sua re-difusão por meio da cultura de “Hollywood”, começaram a aparecer em Glover com o neo-batique retro-hippie de alguns frequentadores do Circo. (...) Os Pageants do Bread and Puppet são, eles próprios, não apenas críticas da cultura de massas da “sociedade do espetáculo” que o Situacionista Guy Debord denunciou, mas também exemplos dos tipos de alternativas à letal cultura do consumo do Capitalismo que caracteriza a segunda metade do século XX.*¹²⁷

Ironicamente, no entanto, o esmaecimento do afeto (*waning of affect*) da cultura pós-moderna descrito por Fredric Jameson¹²⁸, a exaltação histriônica de algo que parecia novidade (em um sistema que repete os mesmos paradigmas como inovações), com toda sua frivolidade gratuita e eufórica, batia continência, apresentando como inofensivos os conteúdos políticos ostentados no Circo de Ressurreição Doméstica.

Ao encerrar-se o Circo de 1998, após uma série de discussões entre os membros do Bread and Puppet (e antes que se desse uma suposta reunião com membros da comunidade local, presumivelmente favoráveis ao fim do Circo), Schumann comunicou que aquele havia sido o

¹²⁵ Segundo matéria publicada no jornal *The Chronicle*, Condado de Orleans, 19 de agosto de 1998.

¹²⁶ HEATH, J. e POTTER, P. *Nation of Rebels. Why Counterculture became Consumer Culture*. Harper Business, 2005

¹²⁷ BELL, John e SIMON, Ron.. *Landscape and Desire*. Glover, Bread and Puppet Press, 1997, pp. 22-23.

¹²⁸ JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. New York, Verso, 1995, p.43.

último. Refletindo sobre a cobertura jornalística do evento, e os 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 sessenta”, a qual 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/ ideologia pós-moderna.

* * *

Após a resolução do fim do Circo de Ressurreição Doméstica, em nota aos “amigos e hóspedes”, o Bread and Puppet afirmou que não encerraria suas atividades, mas passaria a realizar outras formas, menores (em termos do tamanho do evento) de teatro nos meses de verão, na Fazenda Bread and Puppet. A partir de junho de 1998, Schumann e sua companhia passaram a realizar semanalmente uma Missa de Insurreição, a *Missa Fúnebre das Idéias Apodrecidas*, realizada no teatro interno do Bread & Puppet, que é ilustrado com pinturas de Schumann baseadas no Manifesto Comunista. Nessa missa, ocorre o enterro ritual de uma placa de papelão na qual está escrita a idéia apodrecida da semana: “Montes de Culpa”, “Progresso”, “Vazio Moderno Típico”, etc. A partir do verão de 1999, Schumann propôs uma série de novos eventos que aconteceriam semanalmente, descentralizando o imenso público dos Circos em uma série de apresentações em menor escala. Esses pequenos circos, que continham os vários elementos desenvolvidos nos quase trinta anos do Circo de Ressurreição Doméstica, já vinham, em 2001, começando a formar um público consistente.

2.2

1998 – O último ‘grande Circo’

O último Circo de Ressurreição Doméstica foi apresentado nos dias oito e nove de agosto de 1998. Segundo o programa do espetáculo¹²⁹, o Circo teria início ao meio-dia, terminando noite adentro. O Circo de 1998 relembriaria uma série de datas comemorativas: “Bertold Brecht, 100 anos; Hildegard von Bingen¹³⁰, 900 anos, a Guerra Hispano-Americana, 100 anos, a derrubada do Chile socialista de Allende, 25 anos, o Manifesto Comunista de Marx, 150 anos”. Com base nessas datas, o *leitmotif* de 1998 foi o seguinte:

*Uni-vos! Todos os capitalistas-mas-não-com-tanta-certeza, uni-vos! Todos os sonhadores contra o trabalho escravo e o comprar-coisas-novas-a-toda-hora, uni-vos! Todos os tricotadores de meias, fazedores de torta de maçã, e poesia e montes de feno, todos os cozinheiros de sopa, todas as mãos que amam coisas, uni-vos contra o maquinário totalitarista! Todos os temporais, raios e trovões, uni-vos contra o rock ‘n roll e todas as formas de eletricidade desnecessária!*¹³¹

A primeira seção do Circo, a dos *espetáculos paralelos* simultâneos, teria duração de cerca de duas horas, entre 12:00 e 14:30. Além de uma série de performances e apresentações baseadas em peças e poesias de Brecht, incluía ainda: uma cantastoria¹³² baseada na poesia de Brecht ao som de um coral de Bach, uma cantata baseada na música de Hildegard von Bingen, e uma reapresentação da peça “O Homem da Montanha do Chile”, que conta a história de Victor Jara, diretor teatral, compositor e cantor revolucionário que foi brutalmente assassinado logo em seguida ao golpe de estado do general Pinochet. Outros eventos apresentados nessa seção do Circo incluíam apresentações de artistas locais convidados.

¹²⁹ Compartilhando da filosofia de simplicidade do Bread and Puppet, o “programa” é na realidade uma cópia xérox do texto em papel sulfite. Intitulado *Bread and Puppet’s presentation of the annual 2-day outdoor festival*, foi copiado da versão original presente em uma das pastas que ficam à disposição para consulta no Museu Bread and Puppet.

¹³⁰ Hildegard von Bingen (1098-1179), ou Hildegarda de Bingen, Alemanha, ou ainda “Santa Hildegarda”, foi uma mística, filósofa, compositora, escritora, linguista, naturalista, cientista, médica, herbalista, poeta, ativista e visionária. Uma de suas composições, o *Ordo Virtutum*, é considerada uma forma primitiva, e possivelmente originária, da ópera.

¹³¹ BREAD and PUPPET, *Bread and Puppet’s presentation of the Annual 2-day outdoor festival*. Nesta passagem é particularmente evidente o caráter anti-futurista da proposta do Bread and Puppet, claramente avesso à máquina, à eletricidade e à velocidade.

¹³² A Cantastoria (do italiano *canta storia*) é uma forma teatral em que um apresentador narra ou canta uma estória e gesticula, usando uma série de imagens, que podem ser pintadas ou impressas em qualquer tipo de material. No próximo capítulo, será analisada a cantastoria que foi apresentada no Circo de 2004.

Às três da tarde, teria início a segunda parte do Circo: o circo de bonecos¹³³, combinando atrações circenses a sátiras políticas dos eventos do ano. Uma banda de metais ao vivo, composta de vinte e cinco integrantes, apresentaria músicas circenses, jazz de Nova Orleans e canções de Brecht. Ainda segundo o programa, a arena do circo se transformaria em um mar revolto, e haveria a apresentação de um ato inter-geracional de bonequeiros e crianças usando pernas de pau, uma explicação completa do Decreto 60 de Vermont¹³⁴, e os “popularíssimos tigres de parar o coração”.

Às cinco horas, ocorreria o “Auto da Paixão dos Parques da Comunidade de Nova Iorque” (*New York City Community Gardens Passion Play*), que mesclaria canções da “Harpa Sagrada” (*Sacred Harp*¹³⁵), banda de metais e bonecos gigantes em uma apresentação móvel sobre os parques em perigo de Nova Iorque, e a luta do jardineiro contra os planos do prefeito Giuliani de privatizar as terras públicas. Simultaneamente, uma adaptação da “Ópera dos Três Vinténs” seria apresentada na Floresta de Pinheiros, com o auxílio de papelão pintado.

Às seis horas, haveria um ensaio aberto para quem quisesse participar do Pageant que ocorreria às sete e meia: neste ano, segundo Peter Schumann, “Os Portões do Inferno se abririam e liberariam todo o mal necessário a um bom espetáculo, e novamente os condenados seriam salvos milagrosamente, como sempre”¹³⁶.

O Circo de Ressurreição Doméstica terminaria às nove da noite, com uma programação noturna que incluía “Os Proletários”, uma novela com bonecos gigantes, e uma apresentação especial de “Brecht de Teatro de Brinquedo” (*Toy Theater Brecht*), do grupo convidado Great Small Works.

¹³³ Assim como nos capítulos anteriores, grafamos o terno referente ao evento todo em maiúscula - Circo (de Ressurreição Doméstica), em oposição ao circo (de bonecos), que era uma das partes do Circo)

¹³⁴ O Decreto 60 de Vermont (Vermont’s Act 60), também conhecido como Lei de Oportunidades Escolares Iguais, foi assinado em junho de 1997, referente ao sistema de impostos e financiamento escolar no estado.

¹³⁵ Harpa Sagrada é o nome de um livro com cantos tradicionais de música sacra de coral, originada no sul dos Estados Unidos, e é parte da tradição maior de canto de música de formas (*shape-note music*), que datam desde o período colonial.

¹³⁶ BREAD and PUPPET, *Bread and Puppet’s presentation of the Annual 2-day outdoor festival*

2.2.1 O Pageant de 1998: Portões do Inferno

Neste capítulo, analisaremos o Pageant apresentado em 1998. A análise baseia-se na filmagem que foi realizada por Michael Sacca e Robin Lloyd, a qual consta na fita de vídeo *Bread and Puppet Gates of Hell*, que pode ser adquirida no Museu Bread and Puppet ou através do catálogo da companhia¹³⁷.

O Circo de Ressurreição Doméstica de 1998 foi dedicado a Bertold Brecht, por ocasião do centenário de seu nascimento, e o Pageant, que contou com centenas de participantes, baseou-se no poema Coral para Hitler III (*Hitler Chorale III*¹³⁸), escrito pelo dramaturgo entre 1929 e 1933. Segundo a descrição que consta na contracapa, o espetáculo é “um épico que retrata a força corruptora do capitalismo sobre a humanidade, narrado através de fragmentos de um poema de Bertold Brecht que são reunidos e crucificados em uma pira de fogo”¹³⁹.

2.2.2 A Estrutura do Espetáculo

Como de costume, o Pageant foi apresentado no final da tarde, após os espetáculos paralelos e o circo de bonecos – o qual tinha um tom jocoso e celebrava “as possibilidades ridículas da vida quotidiana”, e terminou com a mudança de luz natural do pôr-do-sol.

Ao longo dos anos, os Pageants realizados pelo Bread and Puppet foram constituídos por uma estrutura dividida em três partes, assim descrita por Peter Schumann em 1986:

Desde o primeiro Pageant, alguns padrões formais foram estabelecidos para essas apresentações: 1) Há sempre um ato de criação, não recontando algum mito de criação, mas mais propriamente um espetáculo de agradecimento, cantando a exaltação do mundo. 2) Há sempre uma representação mais ou menos específica do mundo através de algum aspecto particular da história, uma personalidade

¹³⁷ A filmagem do espetáculo consta na fita anexada à tese, para análise da banca.

¹³⁸ Segundo o vídeo, o poema em língua inglesa foi extraído de BRECHT, B. *Bertolt Brecht Poems*, editado por John Willet e Ralph Manheim, c/ colaboração de Erich Fried.

¹³⁹ SACCA, Michel, e LLOYD, Robin. *Bread & Puppet Gates of Hell*. Burlington, Green Valley Media, 2002.

histórica ou um tema político maior. 3) A parte final do ciclo é sempre um ato de ressurreição, que apresenta ou uma ressurreição lógica decorrente do contexto de derrota e morte da parte anterior do espetáculo, ou uma ressurreição irracional, um lembrete da possibilidade de ressurreição.¹⁴⁰

A estrutura do Circo de 1998 obedeceu também a essa seqüência. Como de costume, o ato de criação envolveu o chamado “Boneco com Cara de Deus” (*Godface Puppet*), e o ato final, caracterizado pela destruição pelo fogo de alguma representação do mal, teve predomínio da presença da boneca “Mãe Terra” (*Mother Earth*), que serão descritos entre as personagens do espetáculo.

2.2.3 Análise do Espetáculo

A análise de Portões do Inferno parte, sobretudo, da observação feita a partir da filmagem do espetáculo de 1998 – parte, portanto, de uma espécie de narrativa, ou relato, que tem pouquíssimo apoio em um “texto dramaturgico”, propriamente dito – considerando como texto dramaturgico o poema e as poucas palavras, faladas ou escritas, que existem no espetáculo em questão. Além disso, como o teatro do Bread and Puppet obviamente não é feito para ser lido, mas assistido, e a produção do espetáculo se dá a partir de um trabalho coletivo (ainda que fortemente centrado na direção e concepção de Peter Schumann) tampouco há um “texto” escrito em forma de peça teatral ou um roteiro do espetáculo, assinado pelo(s) autor(es), que sirva de ponto de partida para a análise. Embora não haja esse “texto escrito” de autoria do diretor ou do grupo, acreditamos que o enredo que será narrado, a partir da filmagem do espetáculo, pode ser considerado um “texto” possível do espetáculo, para efeitos desta análise. É certo também que este “texto” já é em si uma interpretação, e não se tem a intenção de que seja tomado como a única leitura possível a partir da versão filmada (que é, ela própria, também uma interpretação, na medida em que se filmaram e editaram cenas a partir da visão e seleção dos cinegrafistas).

¹⁴⁰ SCHUMANN, Peter. “Puppetry and Politics” in *American Theatre*, November 1986, 33. Apud BELL, John e SIMON, Ron.. *Landscape and Desire*. Glover, Bread and Puppet Press, 1997, p. 11.

Em *A Análise dos Espetáculos*, Patrice Pavis disponibiliza todo um inventário dos instrumentos de que dispõe o espectador-analista para seu trabalho de “reconstituição” da encenação. Dentre eles, dois instrumentos nos parecem viáveis para a análise do Pageant de 1998: primeiramente, a descrição, que

(...) se aplica apenas parcialmente ao espetáculo, o qual está ligado a uma seqüência temporal de eventos nos quais tomam parte personagens visíveis e atuantes. No entanto, a descrição está de algum modo em condições de prestar contas da experiência do espetáculo para alguém que não o tivesse assistido. (...) Mais do que uma descrição de um objeto estático, podemos conceber a análise de um espetáculo como um relato, uma maneira de falar de um acontecimento passado que não tem mais a autoridade de um texto escrito, mas constitui uma documentação mais geral sobre o que se passou e o que nos conta vários relatos: o da fábula, o dos fatos, o da arqueologia e da antropologia que questiona uma cultura soterrada sob os sedimentos da história¹⁴¹.

Outro elemento levantado por Pavis, do qual podemos dispor, é o vídeo, o qual

(...) restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo. (...) Mesmo feito a partir de uma única câmera a partir de um ponto fixo, a gravação em vídeo é um testemunho que restitui bem a espessura dos signos e permite ao observador captar o estilo de representações e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais.¹⁴²

Nunca será demais afirmar, no entanto, que embora restitua elementos fundamentais do espetáculo teatral, o espetáculo filmado não restituirá jamais as impressões vivenciadas no espetáculo ao vivo. Menos ainda, talvez, no caso de espetáculos como o Circo do Bread and Puppet, em que a vastidão da natureza, do horizonte que circundam o espetáculo não podem ser nem vagamente transpostos para uma tela, por maior que seja¹⁴³.

Dentre outros possíveis instrumentos de análise do espetáculo enumerados pelo crítico, descartamos, por falta de viabilidade ou existência, (i) a aplicação de questionários aos

¹⁴¹ PAVIS, Patrice. “Os Instrumentos de Análise” in *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

¹⁴² *Idem*, pp.37-38.

¹⁴³ Durante o curso de 2004 na Fazenda Bread and Puppet, em uma noite estrelada, projetaram-se filmagens de espetáculos anteriores em uma imensa tela (na verdade um enorme tecido), ao ar livre. Mesmo ali, com as imagens enormes, ao lado da casa e do impressionante Museu Bread and Puppet, com a mesma vegetação, quase no mesmo local e em meio a insetos enormes que lembravam os gafanhotos que pulam no público na área do Circo, a artificialidade fundamental das imagens filmadas saltavam aos olhos.

expectadores, em seguida ao espetáculo; e (ii) documentação anexa, como a análise de programas¹⁴⁴, cadernos de encenação, material de divulgação, paratextos publicitários. Todavia, podemos contar com um material de grande auxílio em nossa interpretação ou leitura do espetáculo: a entrevista de Peter Schumann sobre Portões do Inferno, que se segue à filmagem do Pageant na fita *Bread and Puppet Gates of Hell*.

2.2.3.1 O Palco do Espetáculo

O palco dos Pageants, como já mencionado, é o centro do imenso anfiteatro gramado da fazenda Bread and Puppet (que mede cerca de cento e vinte metros de comprimento por trinta metros de largura), e o público se senta na grama, no declive natural que margeia o campo ovalado. Sim, vou providenciar p/ digitalizar. No Pageant de 1998, o público sentou-se na lateral do fundo da fazenda, tendo à sua esquerda a floresta de pinheiros e à frente, o forno a lenha onde se assavam os pães para os grandes Circos. Ao longe, à direita, adentravam, ou melhor, surgiam, os personagens e adereços grandes, escondidos por grandes “coxias” naturais formadas por densos aglomerados de árvores altíssimas

2.2.3.2 Relato do Enredo

A seguir, é narrada a seqüência de cenas que constituem o Pageant. Embora a narrativa seja seqüencial (como o é, majoritariamente, a filmagem), diversas das cenas abaixo descritas na realidade ocorriam simultânea ou paralelamente, de modo que os expectadores não necessariamente as assistiram na mesma ordem aqui apresentada.

A divisão do espetáculo em partes, e seus subtítulos aqui usados, não existem no espetáculo original – foram criados arbitrariamente para este estudo, na tentativa de sistematizar o relato do desenvolvimento do espetáculo e favorecer seu entendimento.

¹⁴⁴ Na realidade, o “programa” do Circo, descrito anteriormente, refere-se rapidamente ao Pageant, mas não permite analisá-lo em maior detalhe.

Parte I - A Dança Circular

Em frente à platéia, descendo pelo declive, entra em cena um grande grupo de pessoas vestidas de branco, em sua maioria, em uma espécie de grande fila. Da esquerda, em ritmo mais acelerado, entra correndo outro grupo de pessoas de branco, portando bandeirolas brancas com flores. O grupo numeroso forma um grande círculo, e no centro deste ergue-se um imenso boneco que se assemelha a um totem, vestindo uma bata pintada com desenhos de flores. Chamá-lo-emos, num primeiro momento, de ‘o grande boneco florido’. O grupo e os portadores de bandeiras giram em sentido horário, enquanto o boneco gira lentamente em sentido oposto. O grupo, em coro, caminha no círculo, e canta uma canção. O ato parece celebrar algo, e transmite uma sensação forte de harmonia entre os grupos de participantes. Quando a música cessa, as pessoas de branco saem correndo e dispersam-se, saindo de cena e sumindo atrás das árvores e da vegetação. O boneco alto permanece em cena, sustentado pelos manipuladores.

Segundo John Bell, a melodia da canção provém de uma canção folclórica sobre o Capitão Kidd¹⁴⁵, e o texto religioso foi retirado de uma coleção de hinos em versos do século XIX, intitulada Mercer’s Cluster¹⁴⁶. Segue a letra do hino, gentilmente fornecida por Linda Elbow:

Through all the world below God is seen all around,

Por todo o mundo abaixo, Deus é visto em toda parte

Search hills and valleys through, there He’s found.

Procure pelos montes e vales, lá Ele é encontrado.

The growing of the corn, the lily and the thorn,

O crescer do milho, do lírio e do espinho,

The pleasant and forlorn all declare God is there,

O aprazível e o miserável, todos proclamam que Deus ali está,

In the meadows dressed in green, there He’s seen.

Nos prados vestidos de verde, lá Ele é visto.

¹⁴⁵ William Kidd foi condenado por pirataria e supostamente assassinato, e executado em Londres pelo governo Tory em 1701, e é lembrado pelas circunstâncias excepcionais de seu julgamento e execução.

¹⁴⁶ WALKER, William, ed. *Southern Harmony* (New Haven: Nathan Whiting, 1835). Apud BELL, John, *Landscape and Desire*. Op.cit.

See springs of water rise, fountains flow, rivers run,

Veja as nascentes de água brotarem, as fontes jorrarem, os rios fluírem

The mist below the skies hides the sun.

O nevoeiro sob os céus esconde o sol.

Then down the rain doth pour, the ocean it doth roar,

Então cai a chuva, e faz o oceano bramir,

And dash against the shore, all to praise in their lays

E chocar-se contra a praia para louvarem em seus cantos

That God is ne'er declines His designs.

Que Deus nunca se afasta de Seus desígnios

The sun to my surprise speaks of God as he flies,

O sol, para minha surpresa, fala de Deus enquanto voa

The comets in their blaze give him praise.

Os cometas em seu esplendor louvam-no.

The shining of the stars, the moon as it appears,

O brilho das estrelas, o surgir da lua,

His sacred name declares! See them shine all divine!

Seu sagrado nome proclamam! Vejam-nos brilhar, todos divinos!

The shades in silence prove God's above.

As sombras em silêncio provam que Deus está no alto.

Then let my station be here on Earth as I see

Assim permita que meu lugar seja aqui na Terra mentre vejo

The sacred one in three all agree.

O sagrado se harmonizar em três.

Through all the world is made, the forest and the glade,

Por todo o mundo realizado, a floresta e a clareira

Nor let me be afraid though I dwell on the hill,

Não me deixe temer embora eu more no monte

Since Nature's work declares: God is there.

Já que a obra da Natureza proclama: Deus ali está.

1. *Bumbos, tambores e latões.*

Em seguida, ouvem-se fortes ruídos de tambor. Ao centro-esquerda da platéia, saídos de trás das árvores (próximo ao forno), surgem atores vestidos de preto, correndo declive abaixo, com grandes tambores, baldes, latas, bumbos, etc., rodando, girando-os sobre suas cabeças, e fazendo um barulho forte e agressivo, mas não desordenado. Conduzem uma coreografia estranha que combina gestos, pausas e barulho de percussão, e espalham-se. Eles dirigem-se ao centro do grande palco e circundam o boneco branco, que permanecera em cena. A cor preta de suas roupas e seus ruídos altos e bruscos contrastam com a paisagem, diferentemente do boneco branco com flores e das pessoas cantando a quem se assistiu no ato anterior, que inspiravam paz e calma no ambiente idílico e campestre em que ocorre o espetáculo.

2. *A muralha do inferno. Homens de negócios.*

Surge uma longa muralha vermelha, à qual parecem estar grudadas partes de pessoas aflitas, comprimidas. A muralha (ou portão) se abre, e surge um grupo de homens de terno preto, ou homens de negócios, até então escondidos atrás dela. Eles adentram o palco carregando escadas, pedaços de placas com dizeres, e algo que parece um grande cartão ou cabeça vermelha. Vários grupos de homens de terno preto assim compostos atravessam a muralha, cantando: “Vamos lá, vamos lá! Vamos lá, Ei-ô!” (*Let’s go, let’s go! Let’s go, hey-ho!*) Cada grupo entra em cena, fixa-se em determinado ponto do palco, e em seguida congela os movimentos, quando a muralha de abre, até que o próximo grupo transponha a muralha e entre em cena. Cantam, marcada e repetidamente: “Vamos-fazer-negócios!” (*Let’s-do-business!*) Espalhados pelo grande palco, os diversos grupos começam a formar frases com os pedaços de dizeres (em placas) que trazem nas mãos: BEZERRO/ SACRIFICADO/ VOCÊ É (*calf/ slaughtered/ you’re*). Embaixo dos dizeres, um outro homem de negócios chacoalha uma figura vermelha (composta de cabeça e corpo) demoníaca, que se assemelha a um diabo gritando e rindo (ouvem-se gritos e risadas de escárnio). Outro grupo de homens de negócios segura as placas de modo a formar os seguintes dizeres:

VOCÊ/ ESQUECIDO/ NÃO FOI/ HOMENZINHO (*you have/ forgotten/ not been/ little man*).

Um dos homens de negócios sobe no alto de uma escada de madeira e segura os dizeres: ELES/ QUEREM (*They/ want*). Outros dois homens de negócios descem vagarosamente duas placas em que constam os dizeres HOMENS/ PARA SACRIFICAR (*men/ to butcher*). Um outro homem de negócios segura a seguinte placa: VOCÊ É (*you're*).

3. Cabritos e crianças. O homem e o bezerro. As criaturas demoníacas.

Ao centro-esquerda da platéia, chegam pacificamente quatro músicos-cabritos tocando seus instrumentos, e são logo rodeados de crianças pequenas, vestidas de branco em sua maioria. O grande boneco florido assiste a tudo, imóvel. Abaixo, avista-se em cena um homem (o “homem-indivíduo”) com um bezerrinho e uma escada. As crianças aglomeram-se em torno do boneco florido, e dançam alegremente. As comportas da muralha vermelha se abrem, e de trás delas saem enormes máscaras vermelhas, ou cabeças arredondadas-ovaladas. Gritos, uivos. Essas grandes cabeças são então jogadas ao chão. Seus manipuladores, por sua vez, são também jogados ao chão, por bonecos avermelhados ainda maiores que as cabeças, cujos manipuladores também se vêem. Os cabritos observam. Soa uma trombeta. O grande boneco florido lentamente cai ao chão, circundado de crianças de branco. Um ancião de chapéu toca duas cornetas ao mesmo tempo. Atrás dos homens de negócios, avistam-se cavalos vermelhos.

4. O Inferno

Os cabritos tocam banjo e levam embora o grande boneco florido. (A platéia aplaude). As crianças os seguem. Ao longe, os cavalos vermelhos dançam. Apesar da artificialidade da cor no cenário natural, são graciosos e parecem relativamente integrados à paisagem. Restam no palco os tocadores de bumbo/ latões, sentados no chão, vestidos de preto. Espalhados pelo palco, os homens de negócios, também vestidos de preto, trabalham com escadas. As criaturas avermelhadas saídas de trás das muralhas os observam. Essa mudança de cores dos atores/ personagens em cena, que vem ocorrendo nas últimas cenas, passando do branco idílico ao

vermelho e preto, aliada à mudança do harmônico canto celebratório inicial para os gritos e uivos que se seguem, de algum modo sugere uma mudança de cenário. Neste vasto panorama avermelhado, no qual agora ouvem-se gritos, de algum modo sugere-se um mundo vermelho frenético e ruidoso, possivelmente uma visão do inferno.

Os cavalos vermelhos guiados por atores em pernas de pau dançam. Passeiam, trotam, giram em pares. Ocupados, alguns dos homens de negócios montam uma estrutura alta com as escadas, amarrando-as com cordas. Em determinado momento, esta estrutura lembrará um cadafalso, e imagina-se que uma forca possa ser ali instalada. Outros homens de negócios assistem à dança dos cavalos. As grandes cabeças vermelhas são jogadas ao chão, e em seguida o são os seus manipuladores, pelos bonecos grandes avermelhados.

O ancião de chapéu de palha, vestido de branco, toca duas trombetas. Os homens e cabeças vermelhos formam um semi-círculo em torno dos homens de negócios e dos tocadores de bumbo/ percussão que estão sentados. Ouvem-se gritos, uivos. Atrás de cada cabeça, há um homem avermelhado. As criaturas vermelhas dominam a cena. Os cavaleiros descem de seus cavalos e afagam-nos. Em seguida, giram com eles sobre suas cabeças. Uma vez desmontados dos cavalos, podemos ver que vestem aventais ensangüentados, e são, estranhamente, bem mais altos que os cavalos (diferentemente do que se esperaria como normal). Uivos. Carregam-nos de ponta-cabeça, arrastam-nos. Os cavalos, anteriormente animados, estão agora inertes, e parecem indefesos. Os cavaleiros principiam a retalhá-los, e dão pedaços dos cavalos para as cabeças vermelhas comerem. As cabeças são erguidas pelos manipuladores até a altura de seus rostos, de modo que parecem ter adquirido corpos, que se agitam freneticamente. Gritos, frêmitos. As cabeças do inferno comem gulosamente os pedaços de cavalo, engolem-nos por suas grandes bocarras vermelhas.

Os cavaleiros tocam uma espécie de flautim fino e torto, produzindo um som bizarro. Em seguida à cena de sacrifício dos cavalos, sobre as duas pernas de pau que representam pernas

humanas, esses seres remetem a faunos, meio homens, meio animais de cascos, mas parecem profundamente malignos. Alheio a tudo, o homem-indivíduo caminha com o bezerrinho.

As máscaras redondas caem ao chão. Ouve-se um forte barulho de percussão. Ao longe, vêem-se espalhados vários grupos de homens cor de terra, que, em pequenos bandos, tocam trombetas semelhantes à do ancião. A visão desses novos personagens contrasta com a cena macabra anterior, predominantemente vermelha e preta. Sua cor bege/ amarronzada, e o fato de estarem espalhados em diversos pontos do palco, rompe com a hegemonia vermelho-rosada do inferno que se espalhara pela paisagem. Além disso, o som de suas trombetas faz cessar o predomínio dos gritos e uivos que se ouvia até então. É como se esses homens, pequenos se comparados às criaturas vermelhas, porém mais numerosos, estivessem dando um sinal de alerta, com seus rostos espantados e seus olhos arregalados, e o fato de se moverem em grandes números sugere fortemente a agência contra as cenas atroztes até então assistidas, a agência de bandos de vários homenzinhos, integrados à natureza.

5. Os homens cor-de-terra. O poema. O homem e o bezerro.

Os percussionistas de preto estão caídos no chão; os homens de negócios, imóveis. Os cavaleiros, com os restos dos cavalos, perplexos ou acuados pelos homens cor-de-terra e suas trombetas, recuam em direção à muralha, bem como os homens vermelhos grandalhões que estavam atrás deles. Os homens vermelhos recolhem as cabeças que haviam sido jogadas ao chão e retrocedem para trás da muralha, cujas comportas se abrem e fecham em seguida à sua passagem.

Enquanto isso, o homem-indivíduo deita-se e dorme ao lado de um cercadinho onde havia colocado o bezerro. Os homens cor-de-terra aproximam-se dele com suas trombetas.

As criaturas vermelhas continuam a retroceder em direção à muralha, e esta também se afasta, para trás dos pinheiros. Os percussionistas aproximam-se do homem-indivíduo com o

bezerro, girando seus tambores. O foco do espetáculo está nesses dois personagens e nos desdobramentos de sua ação.

O homem-indivíduo se levanta. Os homens cor-de-terra aproximam-se dele. O bezerro está no cercadinho. Os homens de negócios prostram-se atrás dos homens marrons. Apontando seus dedos para a platéia, recitam o seguinte verso do poema de Brecht, enfatizando a palavra *você/ you*:

“Os grandes capitães da indústria precisam de **você** para seu grandioso plano.” (*The great industrial captains need you for their vast plan*)

Os homens de negócios infiltram-se então pela platéia, caminhando pelo público, olhando-o nos olhos e afirmando: “Você não foi esquecido” (*You have not been forgotten*). “Eles precisam de você” (*Ellos te necesitan*). “Eles querem você” (*They want you*). “Não se esqueceram de você” (*No te hán olvidado*).

Os homens cor-de-terra cantam. Um homem toca um sino e produz sons metálicos. Os percussionistas correm para longe.

Um poema, composto pelas placas com dizeres carregadas pelos homens de negócios, está sendo montado e pregado no suporte alto feito de escadas, que lembrava um cadafalso. O espectador pode, então, ler todo o poema, escrito em branco sobre linhas vermelhas:

Os grandes capitães da indústria precisam de você para seu grandioso plano
 Você não foi esquecido. Eles o querem, homenzinho.
 E se, Ó Bezerro, você for massacrado, então será sua glória certa
 Isso mostra o quanto se pensou a seu respeito, é para isso que você foi feito.

Ó Bezerro, tão freqüentemente ferido, dirija seus passos para onde
 A faca deles está sendo afiada, cuja mais cara remuneração é você.
 Aquele que imaginou novas cruces para colocar sobre os homens trabalhadores,
 Encontrará um meio de abater você também em algum dia de sol.

(*“The great industrial captains need you for their vast plan.*

*You have not been forgotten; they want you, little man.
And if, O Calf, you're slaughtered then is your glory sure
It shows how well you're thought of, it's what you were made for.*

*O Calf so often wounded direct your steps to where
His knife is being sharpened whose dearest charge you are.
He who devised new crosses on working men to lay
He'll find a way to butcher you too some sunny day.”)*

O poema está exposto ao público, porém não é lido ou recitado oralmente. Atrás dele, forma-se novamente a muralha do inferno. Embaixo dos dizeres, vê-se uma fila de troncos e cabeças de homens (ou diabos) vermelhos, de boca aberta. Retornam os percussionistas vestidos de preto. Bandos de homens cor-de-terra, misturados a eles, aglomeram-se em torno do homem-indivíduo. Próximo a cada grupo de homens amarronzados, prostram-se dois ou três homens de negócios. O homem-indivíduo crava uma estaca no chão. Todos se aproximam. Ele abre o cercado, retira o bezerro e amarra-lhe as quatro patas juntas. Veste um avental branco sujo de sangue, que lembra os aventais ensangüentados usados pelos cavaleiros que retalharam seus cavalos e os deram de comer às cabeças-monstro. (Na platéia, ouvem-se vaias e gritos de “Nãããoo!”). O homem-indivíduo traz uma tigela com sangue e um facão. Dirige-se ao bezerro, com o facão na mão. Pausa. Silêncio. Soam sinos.

Na pausa, é possível observar os seguintes grupos de personagens no vasto palco em silêncio (da esquerda para a direita): Homens cor-de-terra, em bandos – muralha vermelha do inferno – poema em vermelho – homens de negócios. À frente, estão o homem-indivíduo e o bezerrinho, em quem se concentra a ação.

2.2.3.3 Morte e Ressurreição: A Mãe Terra.

Em meio ao badalar dos sinos, surge ao longe uma boneca de proporções gigantescas, deslizando pela paisagem junto com um grupo grande de pessoas vestidas de branco, que tocam panelas e metais. Em sua testa, lê-se: “Mãe Terra” (*Mother Earth*). Os homens cor-de-terra os avistam e acenam com suas mãos (na verdade, com as mãos dos manipuladores, que parecem sair dos bandos de homens cor-de-terra). A boneca desce o declive e adentra o palco. Ela é grandiosa. Os homens de branco que a acompanhavam cantam a primeira estrofe do poema de Brecht, na melodia de um coral de Bach. Frente a frente, encaram-se os versos do poema (escritos sobre “linhas” vermelhas) X a boneca (acompanhada dos versos cantados). Os homens de branco aproximam-se do homem-indivíduo, que retira o avental, o chapéu e a máscara branca e em seguida solta o bezerro. (A platéia aplaude) Ajoelha-se em frente a ele e diz: “Bezerrinho, me perdoe”. (*Little calf, I’m sorry*) (Platéia: risos) O maestro pede uma nota e em seguida o coro canta a segunda estrofe do poema: *O calf so often wounded direct your steps... (Ó bezerro tão frequentemente ferido...)*

A muralha permanece imóvel. O homem-indivíduo carrega o bezerro no colo. Leva-o até a mão da Mãe Terra e com ele, acende uma tocha que esta segura na mão direita. Segurando o fogo em uma das mãos, sustentada por manipuladores, ela se aproxima do painel com os versos do poema e queima-o. (Platéia: aplausos, gritos) Ela carrega homens em seus braços, e ao mesmo tempo é carregada por eles, que sustentam seu corpo. Os homens cor-de-terra observam. A muralha e os homens de negócios já não são vistos. O poema queima. (Aplausos). É fim de tarde e está quase escuro. A grandiosa Mãe Terra se afasta, até sumir de cena ao longe, atrás das árvores e pinheiros. Ao redor do fogo, pássaros brancos voam, rodeando os versos queimando, no crepúsculo.

2.2.3.4 Personagens

As personagens deste Pageant, compostas e/ou manipuladas por um total de centenas de pessoas em cena, eram feitas ou vestidas de materiais extremamente simples, em geral tecido, papel-maché e papelão pintados, com ajustes de arame, corda ou madeira, bem como os adereços usados em cena; em todos os casos em que se requeriam manipuladores, estes eram claramente visíveis (geralmente vestidos de branco), num recurso propositalmente épico, e era claramente visível a rusticidade dos figurinos, máscaras e bonecos. No caso destes últimos, é inconfundível, esteticamente, o estilo de Peter Schumann, que era quem geralmente criava os moldes sobre os quais se reproduziriam todas as máscaras e bonecos.

O Pageant *Portões do Inferno* contou com cerca de dezoito personagens/ ou grupos de personagens distintos, cujos papéis foram desempenhados pelos participantes do Bread and Puppet e por centenas de voluntários, muitos dos quais ensaiados ou dirigidos no próprio dia do espetáculo. Segue o elenco dessas personagens, por ordem de entrada em cena:

(i) Personagens da Dança Circular:

- Um grande grupo, formado por mais de cem pessoas, em sua maioria vestidas de branco, sem máscaras, que inicialmente cantavam, realizando uma dança circular;
- Um grupo menor, com cerca de quinze de pessoas também vestidas de branco e sem máscaras, que corriam em fila carregando bandeirolas brancas medindo cerca de 4,5 metros de altura, estampadas com grandes flores coloridas, movimentando-se em velocidade maior que o primeiro grupo;
- Um boneco gigante de rosto rosado e cabelos desganhados feitos de vegetação, com o semblante neutro e contemplativo, vestido com uma espécie de longa bata branca ornamentada com flores coloridas, em estilo ‘flower power’¹⁴⁷. Este boneco gigante,

¹⁴⁷ *Flower-power* foi um slogan utilizado pelos hippies nas décadas de 60-70, simbolizando a ideologia da não violência, em estreita relação com o movimento anti-guerra do Vietnã. Eles vestiam roupas floridas e flores no cabelo. Acredita-se que o termo tenha sido cunhado pelo poeta Allen Ginsberg em 1965. (Segundo a Enciclopédia Virtual Wikipedia: <http://en.wikipedia.org>)

medindo cerca de seis metros de altura, é denominado em geral como o “Boneco com Cara de Deus” (*Godface puppet*), e aparecia no ato inicial de todos os últimos Pageants. Para conduzi-lo, havia cerca de dez manipuladores, sem máscaras e também vestidos de branco;

(ii) Personagens da Parte Central do Espetáculo: Portões do Inferno

- Diversos atores vestidos de preto (cerca de 15 a 20), também sem máscaras, que realizavam a percussão do espetáculo. Eles corriam, empurravam e rolavam enormes tambores de latão, bumbos, latas e outros grandes pedaços de sucata, saltavam sobre eles, jogavam-nos ao chão, e ora batiam-lhes com baquetas improvisadas, ora pausavam o som e os gestos, produzindo batidas e ruídos altos e fortes;
- Cerca de vinte a trinta personagens representando homens de terno preto, sem máscaras - os tradicionais “homens de negócios” frequentemente presentes em espetáculos do Bread and Puppet;
- Uma grande muralha vermelho-rósea que em determinados momentos se abria ou fechava, representando os portões do inferno. Ela era formada de diversos pedaços de painel avermelhados (cada um deles sustentado por um manipulador, que ficava escondido por trás), todos portando em alto relevo corpos de seres humanos, entremeados uns nos outros, que, em sua expressão de aflição e tormento, pareciam querer fugir do painel que sugeria o fogo infernal em que foram moldados. Essa muralha é, na realidade, a representação dos portões do inferno que dão nome ao espetáculo, e, segundo Peter Schumann, foi inspirada no *Último Julgamento*, de Michelangelo Buonarroti, e na *Porta do Inferno* esculpida em bronze por Auguste Rodin, entre 1880 e 1917, ano de sua morte;
- Criaturas saídas dos portões do inferno:

- Dez grandes cabeças enormes e avermelhadas, em formato ovalado, com semblantes debochados e grotescos, lembrando expressões ruins, como de gula, inveja, maldade, escárnio, etc. Essas cabeças monstruosas, no formato de máscaras enormes, tinham feições humanas em relevo, mas não tinham corpo ou membros, e moviam-se (ou de certo modo flutuavam rente ao chão) manipuladas por atores que ficavam escondidos na parte de trás, na curvatura côncava. Lado a lado, as cabeças se moviam em conjunto, e dadas as suas dimensões (cada cabeça era um pouco maior, em tamanho, do que um ser humano), tinham um aspecto poderoso em movimento conjunto. Quando chacoalhadas pelos manipuladores, e ao som de gritos histriônicos, pareciam intensificar suas expressões.

- Dez grandes bonecos avermelhados, representando seres humanos, porém bem maiores que o tamanho de um homem, com cabeça, corpo, braços e pernas. Diferentemente das máscaras-cabeças acima descritas, confeccionadas em papel-machê, esses bonecos eram planos, bidimensionais, provavelmente construídos de papelão e tendo a cabeça e o corpo sustentados por pedaços de madeira na parte de trás. Já seus braços e pernas eram ‘moles’, e ficavam soltos quando eles se moviam, de modo algo desengonçado; em determinados momentos, seus braços se mexiam, movidos pelos manipuladores. Diversamente das cabeças-máscaras, que tinham feições perturbadoras, esses bonecos tinham traços mais vagos, em tons esbranquiçados, e seus semblantes algo fantasmagóricos não tinham expressão definida. Pareciam alheios, autômatos, e não propriamente humanos.

- um conjunto de oito cavalos e seus cavaleiros, todos também avermelhados. Os cavalos eram bonecos bidimensionais, recortados em madeira e/ou papelão e pintados de ambos os lados, e eram guiados e montados por cavaleiros sem máscara, os quais na realidade

eram atores também vestidos de vermelho, que andavam sobre pernas de pau¹⁴⁸. Esses atores usavam uma espécie de turbante, que lhes aumentava estatura;

- um outro grupo, de seis bonecos avermelhados que representavam seres humanos (ou talvez diabos) de perfil, com caras diabólicas, bocas abertas e dentes. Bidimensionais, essas criaturas pintadas provavelmente sobre papelão eram formadas apenas de cabeça e parte do tronco e eram pintadas de ambos os lados. Surgiam sozinhas, acompanhando placas com palavras/ pedaços de frases, ou em grupo, acompanhando o poema escrito em branco sobre vermelho, e eram manipuladas pelos homens de negócios. Seus semblantes, desenhados em branco, eram debochados e, à semelhança do que ocorria com as máscaras-cabeças, quando manipulados e acompanhados de gritos e ruídos, tinham suas expressões intensificadas.

- Um homem sozinho, de chapéu, calça comprida e jaqueta, que entra em cena usando uma máscara branca neutra, carregando um saco e pedaços de uma cerca feita de madeira. Parece um homem simples, e no decorrer do enredo, pensa-se que poderia ser também, possivelmente, um açougueiro. À exceção dos dois bonecos gigantes que apareciam respectivamente no início e no final do Pageant, era o único personagem solo de feições humanas. Este personagem era o único no espetáculo a representar um indivíduo e não um grupo – para fins de nomenclatura, chamá-lo-emos de “o homem-indivíduo”, ou “o indivíduo”.
- Um pequeno bezerro malhado, branco e preto, que vinha trazido pelo homem – na realidade, possivelmente uma criança ou ator pequeno (que vestia um figurino composto de cabeça de papel-maché e corpo coberto de pano) que andava de quatro, com um apoio mais longo nas mãos, as quais faziam as vezes de patas dianteiras;

¹⁴⁸ Os cavalos, cavaleiros e bonecos de perfil com feições diabólicas entram em cena posteriormente. Estão aqui agrupados por afinidade, juntamente com as demais criaturas saídas dos portões do inferno.

- Um grupo de quatro bonecos músicos, tocadores de ‘banjos’ e instrumentos de cordas feitos de sucata. Esses bonecos amarronzados eram simpáticos e pareciam cabritos bípedes, compostos de cabeça de papel-maché e túnica de pano de saco, sob a qual apareciam seus sapatos;
- Um grupo numeroso de crianças pequenas (entre trinta e quarenta), sem máscaras e vestidas de branco em sua maioria, que rodeavam os quatro músicos alegremente (havia também alguns adultos, vestidos de branco, que os guiavam);
- Um ancião (de cabelos e barba brancos) de chapéu de palha, camisa branca e calça clara, sem máscara, que tocava duas trombetas (o qual era também o próprio Peter Schumann, em trajes comuns);
- Vários painéis tridimensionais móveis, confeccionados provavelmente em papel-maché, representando de um dos lados, em relevo, um homem ou pequenos grupos de homens cor-de-terra, nus, com aspecto tribal ou primitivo. Esses painéis eram feitos do mesmo princípio que as muralhas do inferno, que eram painéis contendo homens em relevo; todavia, diversamente daqueles, os homens cor-de-terra tinham feições pacíficas, neutras ou muitas vezes espantadas, com os olhos arregalados; além disso, embora pudessem se movimentar individualmente, permaneciam sempre juntos uns dos outros, em grupos;

(iii) Personagens da Parte Final do Espetáculo: Morte e Ressurreição

- Mãe Terra: uma boneca enorme, composta por uma grande cabeça cor-de-terra, braços formados por dois longos tecidos brancos e mãos de papel-maché; seu corpo era feito de outro imenso tecido branco, carregado por dezenas de pessoas. Diferentemente da boneca que aparecera no início do espetáculo, e erguia-se na vertical, esta boneca, que trazia escrito em sua testa “Mother Earth”, ou Mãe Terra, deslocava-se na horizontal: sua cabeça de papel-maché estava erguida, mas o corpo e braços de tecido deslizavam horizontalmente por dezenas de metros entre os pinheiros e o imenso anfiteatro de grama.

- Finalmente, um grupo de quatro grandes pássaros brancos que voavam ao redor do fogo no final do espetáculo, já quase na escuridão. Cada um desses pássaros, de cabeça de papel-maché e corpo e asas de pano, era sustentado no ar por varetas conduzidas por três manipuladores, os quais precisavam correr em certa velocidade para que as asas das aves flutuassem no ar.

2.2.3.5 Analisando o Pageant de 1998

Portões do Inferno: A Terra, os Homens, o Inferno, a Terra.

Queimando o Capitalismo

Observamos, inicialmente, que o Pageant de 1998 seguiu o mesmo padrão estrutural adotado nos anos anteriores, compreendido de três partes, das quais o “miolo” modificava-se de ano para ano:

Na parte de criação do Pageant prevalece o Boneco com Cara de Deus, cuja face rosada beatífica e cujas mãos realistas são complementadas por um corpo etéreo feito de faixas de pano. No final do Pageant, há muito definido pelo queimar de alguma representação do mal (...) acabou prevalecendo a presença do boneco Mãe Terra (uma reaparição de um poder não mundano inicialmente apresentado pelo Boneco com Cara de Deus). Entre estes dois elementos tradicionais ascende e decai algum tipo de civilização, a cada ano refletindo as particularidades de eventos nacionais ou internacionais recentes, que normalmente são abstraídos em um sentido geral do estado do mundo.¹⁴⁹

O ato inicial, que compreende a dança circular e o grande “Boneco com Cara de Deus” (*Godface puppet*), é similar aos atos iniciais que se repetiram nos grandes Circos desde o início dos Pageants encenados em Glover. Trata-se de um agradecimento à natureza e de uma invocação ao início da criação, à vida natural no mundo, aos quais se seguirão as trágicas complicações trazidas pela civilização. De fato, mesmo sem sabermos quem é o grande boneco ornado com flores e grama, sentimos uma forte integração deste com a natureza, na harmonização entre as cores, a simplicidade dos participantes, a marcha circular das pessoas, e a melodia. Observamos ainda que a presença da pequena multidão de pessoas que realizam o ato em comunhão tem uma expressividade cênica muito forte, e promovem grande empatia com a platéia:

¹⁴⁹ BELL, John, *Landscape and Desire*.

De certo modo, essas multidões de participantes e titereiros sempre representam a comunidade, e a comunidade mais próxima, mais óbvia relacionada ao espetáculo é aquela que o está assistindo. Os coros, em alguma medida, representam o que nós todos poderíamos, deveríamos ou não deveríamos fazer juntos.¹⁵⁰

A letra do hino cantado no ato de abertura apresenta uma religiosidade difusa, na qual Deus é visto na natureza, pelos montes, vales, florestas, céus e planetas, lembrando assim idéias do movimento romântico Transcendentalista, o qual é contemporâneo ao período em que o livro de hinos foi publicado. Esse Deus encontrado na Natureza de que fala o hino, é perfeitamente compatível com o Boneco com Rosto de Deus, grandioso e simples, feito de flores, vegetação e papel-machê, que gira harmoniosamente com as comunidades de pessoas vestidas de branco, cantando em coro em meio ao vasto cenário verde que é o palco do Pageant.

Num momento seguinte, impõe-se um grande contraste entre a melódica dança circular e sua simplicidade e o ato que a sucede, agressivo e ruidoso. Some a multidão pacífica de branco, integrada à natureza do campo gramado, dos pinheiros e do céu, e em torno do grande boneco-totem-deus florido aglomeram-se homens de preto, que se movimentam não mais ordenadamente ou em conjunto na mesma direção, como anteriormente, mas individualmente e em várias direções, falando e produzindo ruídos e estrondos. Esses homens de preto (os percussionistas) não chegam a ser propriamente malignos, mas marcam o fim de um estágio e esteticamente antecipam, ou de certo modo anunciam, as ações torpes que se seguirão. Abrem caminho para o próximo ato, que introduz a muralha ou os portões do inferno.

No ato que se segue, como já mencionado anteriormente, predominarão as cores preto e vermelho. De algum modo, a artificialidade do preto em meio à paisagem campestre, estampada nos paletós dos homens de negócios (totalmente deslocados no meio dos bosques de pinheiros e do vasto campo verde sob o sol de verão), e nos trajes estranhos ou abstratos dos percussionistas, atrai as figuras vermelhas, também estranhas à paisagem idílica. São eles (os homens de negócios)

¹⁵⁰ BELL, John. *Op.Cit.*, p.9.

que trarão os fragmentos de texto e os diabos, abrindo caminho para as cabeças e homens vermelhos perversos, saídos da muralha apinhada de homens sofrendo, ou do inferno. De início (poderíamos pensar que estariam talvez parodiando a pós-modernidade), trazem fragmentos incompreensíveis em sua totalidade – pedaços de frases, com as quais riem. É curioso que algumas das criaturas saídas do inferno sejam elas próprias também fragmentos, cabeças ou cabeças com corpos, metonímias de um todo incompleto, de uma sociedade pulverizada e desfigurada em partes. Enquanto os homens no inferno (grudados nas muralhas) sofrem, as criaturas demoníacas debochadas vêm perpetuar a aflição do outro lado da muralha: entre uivos e coreografias bizarras, desmembrarão e devorarão cavalos, derrubarão uns aos outros, e àqueles que manipulam os mais fracos, numa clara alegoria ao capitalismo.

Mas um homem faz soar duas trombetas. De alguma forma, nem tudo é sempre vermelho, ou preto. A natureza, na forma de cabritos-músicos e crianças, observa. Um indivíduo, alheio à natureza e ao “inferno na terra” ou ao capitalismo, segue com seu bezerro. Os cavaleiros carneiros iniciam uma dança mórbida, as criaturas comem-se umas às outras, empurram e agriem-se, vencendo a hierarquia dos mais fortes sobre os mais fracos. A natureza e as crianças parecem não ter lugar ali, e se afastam, levando consigo o boneco-deus-florido. No auge da cena infernal, os cavaleiros tocam um som bizarro e a percussão se intensifica, como se o inferno instaurado tivesse finalmente tomado conta de tudo. O capitalismo e sua carnificina imperam.

Mas surgem bandos de homens tocando trombetas. Diferentemente das criaturas vermelhas e pretas, eles são marrons, como se fizessem parte da natureza, com sua cor-de-terra. E estão juntos, em bando, tocando suas trombetas, protestando e como que pedindo um basta. E aproximam-se do indivíduo com seu bezerro. Os homens de negócios advertem as pessoas do público de que não são apenas expectadores observando uma ficção – não foram esquecidos, fazem parte de um plano, da realidade que está sendo exposta. Trata-se de mais um recurso épico de estranhamento, em que a platéia, com quem supostamente se inicia uma interlocução, vê-se

questionada sobre seu lugar diante do exposto. E essa realidade se revela na totalidade do poema, agora exposto integralmente aos olhos do público em linhas vermelhas, sobre os diabos com dentes.

O poema de Brecht trata claramente do sistema capitalista - aqui representado pelos “capitães da indústria” - que massacra os “homenzinhos” ou trabalhadores, os quais foram feitos para este mesmo fim, a fim de perpetrar o grandioso plano do Capital, que é acumular-se a si mesmo sobre a carcaça da força de trabalho explorada. É indicativo que, uma vez mais, o Bread and Puppet tenha escolhido, na vasta obra de Brecht, um poema com fortes imagens cristãs - como a do “bezerro” a ser sacrificado pela faca afiada dos capitães da indústria, ou das “novas cruzes” a serem colocadas sobre os trabalhadores.

Este “homenzinho” de que fala o poema pode ser imediatamente reconhecido na personagem do homem-indivíduo, o desavisado assassino do bezerro que, alheio ao espetáculo macabro ali ao seu lado, afia sua faca aos olhos da platéia. O caráter individual desse homem é construído e reforçado no espetáculo através de seu forte isolamento – como mencionado, ele é um dos únicos personagens “solo”, que não fazem parte de um grupo maior de personagens semelhantes, e sua ação é também isolada e individual. Individualmente, ele não enxerga o todo da ação que se passa, e só toma consciência da situação após a leitura do poema e o chamado dos bandos de homens cor de terra.

Os homens cor-de-terra cantam e se aproximam do indivíduo, que está prestes a matar seu bezerro. A recém ocorrida transição do foco para a platéia, realizada pelos homens de negócios, ajuda a enfatizar a identificação do expectador com o homem-indivíduo – o homem que age não em grupos mas individualmente e que, supostamente, nada faz de errado, como o expectador:

A população está nua e dela sai o açougueiro, que parece um inocente. Ele é o que se reconhece em Brecht como este matador muito inocente, profissional, açougueiro, homem educado, homem simples, homem obediente, ele próprio um cordeiro ou bezerro e também o matador do carneiro, o verdadeiro

nazista e o verdadeiro cidadão de bem fazendo o que lhe é delegado, nem um pouco cruel, ele nunca, jamais – jamais imaginaríamos que esse homem faria algo de errado.

Mas os homens cor-de-terra tocam suas trombetas e surge a Mãe Terra, imensa, trazendo mais muitos homens que cantam os versos do poema. O indivíduo se reconhece na mesma posição do bezerro, e se arrepende, ou se conscientiza. A Terra queima o poema saído do inferno e a natureza, com seus pássaros brancos, volta a triunfar. Numa leitura alegórica, e conhecendo o forte ativismo anti-guerra do Bread and Puppet, poderíamos associar ainda os pombos brancos à paz, oposta à guerra e sua maquinação constantemente perpetrada pelo capitalismo.

As personagens, por sua vez, nos contam ainda uma outra história: observamos a presença de grupos relativamente afins, cuja trajetória é bastante significativa do ponto de vista da movimentação maior do espetáculo. Há obviamente os imensos bonecos maiores-que-a-vida (*larger than life puppets*), que representam as forças maiores da natureza, como o Boneco com Cara de Deus e a Mãe Terra. Mas há também os grupos de personagens cuja grandiosidade não está no tamanho, e sim na composição numérica de seus integrantes, como é o caso das grandes comunidades de pessoas vestidas de branco, no ato celebratório inicial e em torno da grande Mãe-Terra, ao final do Pageant. Entre estes dois extremos, no ato em que se abrem as comportas do inferno, observamos grupos menores em escala e em número de integrantes. Primeiramente, as criaturas vermelhas fantásticas saídas do inferno, bastante menores que os bonecos representantes das forças da natureza, mas extremamente poderosas em conjunto. Em escala menor, diferentes grupos da sociedade humana: homens de negócios, homens cor de terra e homens grudados nas muralhas do inferno. Os primeiros, ágeis e relativamente independentes, existem e se movimentam individualmente, embora de fato trabalhem por um objetivo comum, a construção do monumento em que é fixado o poema. Seus ternos escuros e gravatas acentuam seu lugar social, urbano e integrado ao sistema. Os dois últimos grupos, de painéis com diversos seres humanos entremeados em alto relevo, se parecem em termos de construção; mas apresentam grupos de homens em situações distintas: nus, e portanto sem status social definido,

são vistos ou agonizando presos na muralha vermelha, dela vítimas e constituintes, ou espantados, tocando trombetas e agindo em conjunto, embora tenham a possibilidade de se movimentarem individualmente (já que são manipulados individualmente pelos titereiros), numa clara alegoria à necessidade (conjunta) de agência. E como único personagem verdadeiramente solo, um homem com um bezerro, o único personagem que representa um ser humano e está mascarado em todo o espetáculo. Sua máscara, neutra, que é “o oposto da individualidade”¹⁵¹, é abandonada no momento em que a personagem toma consciência; ao abandoná-la, e ao avental ensangüentado (que o identifica enquanto açougueiro ou abatedor do bezerro), ele se torna mais um entre a enorme comunidade de homens e mulheres vestidos de branco que acompanharão a Mãe-Terra, a qual fecha o espetáculo com a morte e ressurreição que essencialmente caracterizam o pageant.

Na entrevista que sucede a filmagem do Pageant, Peter Schumann afirma que, além de Brecht, Karl Marx inspirou a criação de *Portões do Inferno*¹⁵². O Pageant de 1998 aborda, nesse sentido, as forças do capitalismo que destróem o homem, representadas através dos homens de negócios, que têm um plano para os homens – sem os “capitães da indústria”, o inferno seria diferente:

*Bem, eu creio que Brecht pensou corretamente sobre a Alemanha nazista, não foi simplesmente um brinquedo de um homem desvairado ou de um indivíduo enlouquecido, mas foram os capitães da indústria que provieram toda a realidade necessária por trás daquela loucura. Eles o fizeram. E eles são os mesmos que construíram a Alemanha Ocidental logo em seguida. As mesmas forças que criaram a era nazista ainda estão agindo e nós temos que agir como profetas nesta situação e gritar para as pessoas e dizer-lhes que não acabou e que estão fazendo horror e não a paz e harmonia que fingem fazer ou que seus políticos fingem que estão fazendo.*¹⁵³

¹⁵¹ AMARAL, A.M. *O Ator e seus Duplos*, São Paulo, EDUSP, 2001, p.43.

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Idem.

Além disso, o Pageant busca conscientizar o público de que o inferno de papel-maché ali retratado não está tão longe, e, mostrar, através da figura do homem-indivíduo, sua alienação frente a esse capitalismo brutal:

*Há uma incrível semelhança com o comportamento do mundo globalizado de agora, que é também inocente e obediente e cordeiro ao seu sistema e que faz o que lhe é dito em inocentes transações de negócios e não percebe que está participando de matanças*¹⁵⁴

De fato, a leitura do homem (desavisado ou alheio) sob o capitalismo, visto como adjuvante solitário necessariamente inserido num sistema cruel e injusto representado pelo inferno e pela carnificina, é uma leitura do espetáculo, e esta responde a uma das várias perguntas propostas por Pavis em seu questionário proposto para a análise dos espetáculos: “Que história é contada? Resuma-a.”¹⁵⁵ Ainda que Pavis refira-se, na análise dos espetáculos, a espaços teatrais convencionais, estas questões são pertinentes na análise de manifestações coletivas da natureza do Pageant, uma vez que permitem depreender essa história principal que é contada, e que servirá de ponto de partida da análise. Na realidade, como John Bell afirma (a respeito dos Pageants de 1993 e 1994, os quais descreveu em *Landscape and Desire*), os conflitos centrais dos Pageants apresentados pelo Bread and Puppet podem ser interpretados “logicamente” – mas é preciso não esquecer que mesmo as tentativas mais sofisticadas de interpretação deveriam buscar fazer jus às múltiplas camadas de significados e experiência que compõem o espetáculo. Podemos compreender a lógica geral de Portões do Inferno, e “resumir a história contada”. Todavia, há uma série de complicadores, condensados em diversas camadas de significação, que impedem uma apreensão fácil e simplista de seus múltiplos significados. E são esses complicadores, justamente, que contradizem uma visão superficial do trabalho do Bread and Puppet, em sua aparente simplicidade/ ingenuidade de figuração. Levantaremos alguns deles, ainda que não pretendamos oferecer uma “resposta” que os encaixem fácil ou logicamente aos “significados”

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ PAVIS, Patrice. *Op.cit.*, p.34.

do espetáculo. Mesmo porque acreditamos que pode estar nesses complicadores, justamente, o possível germe de uma estética que busque reverter o padrão de recepção já cristalizado pelo capitalismo, pela sedimentação de camadas e camadas de interpretações estereotípicas.

Uma primeira questão refere-se aos homens de negócios. Numa leitura simplista do enredo apresentado, faz todo o sentido que sejam eles quem trazem para o convívio dos homens, através de seus negócios (*Let's do business!*) as criaturas vermelhas que se agriem e devoram, instaurando o inferno na terra. Nesse sentido, também é lógico que sejam eles a possuir os pedaços do poema que decifra a verdadeira situação dos homens sob o capitalismo, poema este que só pode ser compreendido juntando-se todos os fragmentos, que por si sós, pouco ou nada dizem. Mas por que, nesse contexto, são justamente eles, os perpetradores do sistema, que revelam aos homens o poema em sua totalidade, permitindo ao público identificar a causa dos males apresentados? Poderíamos pensar que, no auge do sistema, a luta de classes é tão acirrada que pouco importa sua obviedade, aceita por todos – estamos num mundo tão acirradamente capitalista que suas mazelas são óbvias e sabidas e propagadas por todos - mas nesse caso, o homem-indivíduo não teria poupado o bezerro, pois seria “natural” abatê-lo. Assim sendo, porque são eles a fazerem a revelação? E ainda, por que são novamente os homens de negócios que provocam o estranhamento ao caminhar entre a platéia, advertindo-a e instando-a a sair de sua passividade e tomar consciência?

Se os homens de negócios são, coletivamente e na sua situação de epítomes do capitalismo, exatamente os que fazem emergir aquilo que é mais flagrante no sistema que agenciam, poderíamos pensar que Schumann está usando aqui o recurso do paradoxo, que reverte a lógica aparente e linear do sistema, e expõe algo que suscita o estranhamento, o “susto” perceptivo... Mais do que isso, poderíamos ainda entender sua ação como uma indicação de que uma mudança no sistema só pode advir de dentro do mesmo, por iniciativa de seus opressores (a um só tempo, como frisa o poema, também seus oprimidos), perpetrantes do sistema também

aprisionados em sua condição que, justamente pela condição que exercem, os que de forma mais clara enxergam o teor do capitalismo?

Outra dúvida de interpretação refere-se ao poema em si. Perguntamo-nos, por que o poema é queimado e destruído pelo fogo, se é ele justamente o instrumento através do qual foi possível a tomada de consciência? Não faria mais sentido, num encadeamento lógico mais óbvio, queimarem-se os cavaleiros, monstros e demônios vermelhos que representam as forças vis no Pageant? Significaria isso que é impossível destruir o inferno/ capitalismo? Mas observamos um forte repúdio pela obviedade e pela taxonomia maniqueísta. Teriam talvez a construção e destruição um sentido dialético, uma vez que o poema, uma vez assimilado, não é um ícone perene, a-histórico, mas torna-se parte dessa consciência em movimento, num curso maior da história e do tempo?

E finalmente, por que é a Mãe Terra, ainda que chamada pelos seus “filhos”, os homens cor-de-terra, quem queima o poema? Por que não o homem-indivíduo, que tomou consciência, ou os próprios homens cor-de-terra, representando a união dos homens, como invocam Marx e Brecht? Ou a Mãe Terra que queima o poema não poderia ser uma figuração da natureza em sua força transformadora, que consumirá todos os seres e coisas no curso maior do tempo e da história?

Na entrevista sobre o Pageant, Peter Schumann afirma ainda que os percussionistas (que de fato não saíram de trás das muralhas, e sim de trás de árvores, como os homens cor-de-terra), não têm relação com os portões do inferno. Segundo ele, diferentemente da banda de metais e sucatas tradicional de todos os anos (em que os integrantes estão vestidos de branco e relativamente imóvel), essa banda deveria ser algo que saísse da paisagem, que fizesse parte dela. No espetáculo, todavia, não fica clara essa intenção, uma vez que a “banda” destoa no aparente maniqueísmo branco-terra X vermelho-preto. Por que Schumann teria, então, nesse Pageant, vestido sua banda de preto e lhe delegado movimentos bruscos, ruidosos e relativamente

violentos? Em tempos infernais, anunciariam os ‘músicos’ a brusquidão em meio à “paz” da própria paisagem?

Responder (ou não) a essas questões não implica em entendê-las como contradições ou incoerências do teatro do Bread and Puppet. O próprio Peter Schumann afirma que a verdadeira complexidade por trás dos conflitos aparentemente simples é de extrema importância para os Pageants, como é importante que o espetáculo tenha em si elementos tais que a platéia observe “algo que não entenda”, diferentemente do que produz a grande indústria midiática de entretenimento:

*Hollywood entende muito bem a fraqueza humana por férias perfeitas, o desejo de abandonarmos a nós mesmos e às nossas vidas não recompensadoras – a necessidade de um travesseiro para nosso cérebro, que se traduz na desculpa para qualquer brutalidade que seja; (...) e isso é um poder econômico de primeira ordem, e como tal tem uma grande tarefa, uma tarefa da Nova Ordem Mundial – a chance de dominar não apenas o mundo, mas de dominar seus pensamentos e sonhos também.*¹⁵⁶

John Bell acredita que esses elementos “não tão lógicos, nem tão simples” dos Pageants realizados pelo Bread and Puppet têm direta relação com as diferenças entre o teatro de bonecos e o teatro baseado em texto. Segundo ele, o Pageant é um evento a ser vivenciado, no qual se pode participar como bonequeiro, voluntário ou como platéia. O aumento da participação, que cresceu significativamente em número de pessoas nos Pageants a partir de 1992, retoma os objetivos dos primeiros movimentos de Pageants na região, e sua visão destes como um exercício de democracia em ação. Não é possível apreender todo o Pageant, ou mesmo assisti-lo ou seguir o seu enredo em todos os seus detalhes, ou analisar cada um de seus elementos metaforicamente – “às vezes, um pássaro branco é apenas um pássaro branco”. É claro que o Pageant segue uma lógica e que é fundamental o seu entendimento, porém, mais do que a completa compreensão racional, os Pageants são realizações coletivas que existem não apenas para promover o prazer estético e a compreensão simples e imediata – como num filme de Hollywood, por exemplo – ao

¹⁵⁶ SCHUMANN, Peter. *The Old Art of Puppetry in the New World Order*. Apud BELL, John, *Landscape and Desire*, pp. 31-32.

contrário, os Pageants, enquanto grandiosos eventos coletivos, existiam também como eventos em si mesmos, com “experiências compartilhadas que implicam na “reconstrução da vida” e na “reconstrução do mundo” através de papel-machê”.¹⁵⁷

Seja como for, acreditamos ainda que o movimento cíclico dos Pageants dos grandes Circos, que se iniciavam e terminavam com bonecos enormes representando deuses ou grandes abstrações de forças maiores (A Natureza, a Terra, etc.), as quais triunfam sobre as aberrações de civilizações apodrecidas - acreditamos que esse movimento cíclico, repetido e enfatizado pela dança circular todos os anos, nos quais o grupo repetiu a fio o mesmo ciclo, apontava para o fato de que, ao longo do tempo, a história se repete, os “monstros” retornam e necessitam ser mortos para que a “Terra”, os homens, ressuscitem para um mundo melhor.

Em um mundo que tornou obsoleta a iniciativa humana, como quer Jameson¹⁵⁸, chegando a pensar no capitalismo como natural e eterno, a Terra, no grande rio do tempo, num movimento contínuo em direção aos opostos, queima e ressuscita nos homens a consciência de sua necessidade de agência.

O próximo capítulo transporta-nos para 2004, quando um “pequeno Circo”, o Circo de Insurreição do Primeiro Mundo, dá continuidade ao trabalho do Bread and Puppet em tempos de guerra contra o Iraque e às vésperas da eleição em que o governo Bush conquistaria oficialmente seu segundo mandato. Em tempos de novos velhos monstros, homens de negócios e criaturas avermelhadas brandindo destruição, os bonecos de Peter Schumann prosseguiriam, agora menos silenciosos (no sentido de usar mais a palavra), clamando pela vida do homem e da terra e contra a carnificina e seus novos velhos cavaleiros.

¹⁵⁷ BELL, John. Op.cit., p.23.

¹⁵⁸ JAMESON, F. *O Método Brecht*, Op. Cit., p;18.

Capítulo 3.

Rumos e Possibilidades:

O Circo de Insurreição do Primeiro Mundo

Será esta liberdade, a liberdade de escolher entre ameaçadores infortúnios, nossa única liberdade possível? O mundo ao avesso nos ensina a padecer a realidade ao invés de transformá-la, a esquecer o passado ao invés de escutá-lo e a aceitar o futuro ao invés de imaginá-lo: assim pratica o crime, assim o recomenda. Em sua escola, a escola do crime, são obrigatórias as aulas de impotência, amnésia e resignação. Mas está visto que não há desgraça sem graça, nem cara que não tenha sua coroa, nem desalento que não busque seu alento. Nem tampouco há escola que não encontre sua contra-escola.¹⁵⁹

3.1 Bread and Puppet 2004:

Primeira Sessão de Aprendizado da temporada de Verão

Desde 1999, além de Peter e Elka Schumann e o corpo permanente de titereiros da companhia que residem na Fazenda Bread and Puppet, dezenas de participantes e voluntários têm se alojado ali nas estações de verão, para compor as novas versões dos “pequenos Circos” que vem sendo apresentados entre os meses de julho e agosto desde o fim do Circo de Ressurreição Doméstica, em 1998. Em cada verão são organizadas duas Sessões de Aprendizado, com cerca de vinte novos participantes convidados e diversos participantes e titereiros antigos.

Em 2004, tive a oportunidade de fazer parte, na qualidade de aprendiz ou “interna”, da Primeira Sessão de Aprendizado Bread and Puppet do Verão de 2004, que ocorreu entre 24 de junho e 26 de julho desse ano. Os espetáculos realizados nessa sessão são abordados no presente capítulo, com base nas observações e experiências realizadas nesse período.

Os ‘grandes Circos’ (de Ressurreição Doméstica), realizados até 1998, eram precedidos de doze semanas de ensaios e preparação, para a apresentação em um único fim-de-semana de espetáculo no verão (para um imenso público, entre 30.000 a 60.000 pessoas, nos últimos anos). Para esse grande espetáculo, que ocorria em um sábado e era reapresentado no domingo

¹⁵⁹ GALEANO, Eduardo. *De Pernas pro Ar – A Escola do Mundo ao Avesso*. Porto Alegre, L&PM, 6ª edição, 2002, p.8.

seguinte, havia entre 120 e 200 titereiros e voluntários, que retornavam a Glover no verão, ano após ano (no caso dos titereiros), e ensaiavam exaustivamente cada ato do espetáculo. Para participar, era necessária uma carta de aceitação do grupo. Nesse período, já existiam os estágios (*internships*) ou Sessões de Aprendizado (*Apprenticeship Sessions*) Bread and Puppet, mas estes não ocorriam durante o verão, e os aprendizes não se apresentavam no Circo.

Na versão dos “pequenos Circos”, em prática após 1998, os aprendizes ou internos das Sessões de Aprendizado (as quais existiam previamente, mas não no verão), participam desses Circos menores que são apresentados várias vezes durante o verão, em geral em todos os domingos dos meses de julho a agosto. No total, os ensaios duram aproximadamente dez semanas, sendo que cada grupo de aprendizes ensaia cerca de quatro semanas e meia. Além deles, participam do Circo o grupo fixo da companhia e voluntários que costumeiramente retornam nos verões. Entre as duas sessões, intercala-se uma semana em que titereiros veteranos retornam (*Geezzer Week*), ensaiam e em apenas sete dias apresentam os espetáculos no final de semana subsequente.

Na temporada de 2004, além dos Circos apresentados aos domingos, nas noites de sexta-feira houve também a apresentação da peça teatral “Mundo em Chamas” (*World on Fire*) no teatro interno da Fazenda Bread and Puppet, e por ocasião da comemoração do Dia da Independência dos Estados Unidos, em 4 de julho, o Bread and Puppet foi convidado a participar de diversas paradas em cidades vizinhas, como de costume.

3.1.1 Os Participantes e o Regime de Estadia e Trabalho

Além dos (i) seis atores fixos da companhia, compunham o grupo da primeira sessão de verão de 2004 as seguintes pessoas: (ii) vinte e três aprendizes - sete homens e dezesseis mulheres; (iii) oito titereiros voluntários - um rapaz e sete mulheres (ex-aprendizes, incumbidos de auxiliar na organização e participar nas tarefas e atividades da temporada); (iv) filhos e netos de Peter e Elka, alguns residentes na fazenda e outros não; (v) uma série de participantes de longa

data, em geral provenientes de outros estados ou da cidade de Nova Iorque, que ficaram alojados na fazenda durante todo o período da primeira sessão, em parte deste, ou apenas nos finais de semana; (vi) residentes de Glover e redondezas que compareciam à fazenda nos dias de espetáculo ou paradas, para ajudar a cozinhar, guiar os ônibus e vans do grupo, tocar na banda de metais, participar das apresentações que comportavam participantes de última hora, etc. Nas paradas de rua, participaram alegremente uma série de membros da comunidade local, de crianças e adolescentes a adultos e idosos.

Seguindo um regime de trabalho coletivo que já existia durante os grandes Circos, os aprendizes das Sessões de Aprendizado de Verão, além de ajudar a criar o espetáculo, ensaiar e se apresentar nos espetáculos, são também responsáveis pela manutenção da fazenda no período de sua estadia, e todos, juntamente com os voluntários, participantes antigos, etc., devem trabalhar em prol desse sistema coletivo. Os aprendizes pagam uma taxa módica pela estadia, que inclui refeições, atividades teatrais e acampamento em áreas reservadas na fazenda. Segundo uma voluntária, o custo diário da casa, (com a casa cheia) no verão de 2004, somando-se os gastos com comida, água, eletricidade, gás, etc., era pago com o dinheiro arrecadado de cada aprendiz, sendo o total arrecadado suficiente apenas para custear os próprios gastos, de modo que a receita e despesa relativa aos internos ficavam quites.

De acordo com observações de voluntários e membros do grupo, as apresentações de fim de semana vinham aglutinando, no final da temporada, cerca de 1000 pessoas na platéia. Se no período dos grandes circos as doações recebidas nos dois dias de espetáculo eram suficientes para manter a companhia durante todo o ano, atualmente, num domingo de “pequeno” Circo, chega-se a arrecadar cerca de US\$1 mil, mais ou menos, entre arrecadações no museu e o chapéu passado após as apresentações, o que não é suficiente para cobrir os gastos de manutenção da companhia no restante do ano (no inverno, há ainda um período de 30 dias sem atividades¹⁶⁰, e

¹⁶⁰ Dados apresentados em conversa informal por uma titereira voluntária, participante do grupo desde o período dos grandes circos.

portanto também sem arrecadação). Segundo Elka Schumann, o grupo, que por política própria não recebe bolsas ou auxílios, atualmente sobrevive principalmente de apresentações em turnês no exterior e da venda de pôsteres, livros, vídeos, cartões, etc., expostos no Museu Bread and Puppet. Em outras turnês (nacionais) do grupo, cobra-se um modesto ingresso¹⁶¹, quando as apresentações são realizadas em teatros fechados, ou passa-se o chapéu após o espetáculo. Linda Elbow, que atua como gerente da companhia, comentou sobre a participação do grupo em outro tipo de atividade que auxilia no sustento do grupo durante o ano: oficinas e apresentações diversas com estudantes, de crianças a universitários¹⁶². Segundo Elka, se até 1998 o grosso da receita advinha da enorme massa de público do Circo de Ressurreição Doméstica, desde então, além dos espetáculos no exterior, os cursos e oficinas de caráter didático têm ajudado a manter financeiramente o Bread and Puppet.

Como todo o trabalho na fazenda era realizado coletivamente, desde a ordenha da vaca até o cultivo da horta e a limpeza, não havia qualquer tipo de empregado ou funcionário, com exceção de um jovem carpinteiro, que realizava reparos e algumas construções em madeira que se faziam necessárias. Os participantes esporádicos, que pernотaram apenas alguns dias, eram em geral amigos ou conhecidos, e eram invariavelmente convidados para as refeições. Com exceção dos residentes na Fazenda, os demais participantes que pernотavam em geral traziam suas barracas (inclusive aqueles que vinham do exterior) e acampavam nas imediações do campo do Circo, do outro lado da rodovia em relação à casa da Fazenda. Esses espaços de camping ficavam no meio do mato, e não eram dotados de água ou eletricidade; as pessoas usavam “casinhas” de

¹⁶¹ Vide nos Anexos página da internet com anúncio do espetáculo ‘Circo de Ponta-Cabeça’ realizado em Nova Iorque em dezembro de 2004.

¹⁶² Dentre as oficinas possíveis, há a Missa de Insurreição de Idéias Podres; a montagem de um ato pré-existente (ensaio de 5 horas e apresentação com crianças); atividades com a companhia toda (10 dias, espetáculo novo); apresentações de rua (oficinas no local, com voluntários locais, envolvendo a participação da comunidade); etc. Segundo Linda, dependendo do tipo de atividade e do tempo despendido, e da necessidade ou não de se construir coisas, e montar um espetáculo ou levar tudo já preparado, o preço varia entre quatro e dez mil dólares.

madeira (*outhouses*) como banheiro¹⁶³. As refeições eram preparadas pelos participantes, que se revezavam em turnos para cozinhar e lavar a louça de todos. Outras tarefas coletivas realizadas em sistema de rodízio incluíam: cuidar da horta e colher as verduras a serem consumidas no dia, organizar e limpar a sala de figurinos, sala-oficina, barracão de instrumentos de sucata, sala de costuras, etc., limpar as casinhas-sanitário, preparar o aioli, entre outras. Peter Schumann, além de diretor geral dos espetáculos, era responsável pela fabricação de todo o pão consumido na fazenda, diariamente, e nos dias de espetáculo, o que incluía desde moer todo o centeio, em um moedor manual, até preparar e sovar a massa, acender o forno a lenha, assar os pães, e armazená-los. Em dias de espetáculo, entre os ensaios corridos, era típico encontrá-lo de avental, lidando no forno, e durante a semana era comum vê-lo com o carrinho de mão, transportando pães ou farinha de um lado a outro da fazenda.

Elka Schumann administrava o coral de “música de formas” (*shape-note music*), não só entre os participantes do Bread and Puppet, como também o coral de um grupo da comunidade local, que se reunia semanalmente para cantar canções do livro Harpa Sagrada (*Sacred Harp*). Na notação musical do *shape-note*, amplamente difundida nos Estados Unidos antes da disseminação da música sacra europeia, utiliza-se um sistema de quatro ou sete formas. A idéia das formas era facilitar a memorização e aumentar a rapidez do aprendizado, bem como facilitar o canto congregacional. Segundo Elka, o canto das canções do livro Harpa Sagrada iniciou-se nos Estados Unidos antes da Revolução Americana. As canções não eram escritas por profissionais, mas por fazendeiros e comerciantes, e baseavam-se em cantos folclóricos que surgiram na Nova Inglaterra no século XIX. Com a disseminação da música sacra europeia na região, esse canto foi “empurrado” para as regiões do Sul e Sudoeste, até ser novamente revivido na Nova Inglaterra por membros do Bread and Puppet. Essa tentativa de manter vivos elementos “passados” ou “esquecidos” da cultura popular local repetia-se, ainda, nas reuniões de canto do Bread and

¹⁶³ Nessas casinhas de madeira, construídas sobre um buraco no solo, havia um assento sanitário sobre uma espécie de banco de madeira. Uma vez cheio o buraco, este era coberto com terra, outro buraco era cavado e a casinha transportada para outro local.

Puppet, em relação à herança cultural de Elka, de origem russa, nas alegres canções populares russas aprendidas e cantadas euforicamente por aprendizes e titereiros. Elka ainda ensinava e regia nas sessões de canto realizadas diariamente com os participantes das Sessões de Verão, como auxílio de sua filha Maria Schumann.

Elka era ainda responsável pela gráfica da companhia (onde se imprime a maior parte do material visual produzido pelo grupo que será vendido¹⁶⁴ no Museu, e que é uma das fontes de sustento do grupo), juntamente com a voluntária Lyla, e organizava a equipe responsável pela manutenção do Museu Bread and Puppet, além de apresentar visitas guiadas a grupos que ligavam agendando horário. Organizava e reunia ainda toda a documentação referente ao grupo (reportagens de jornal, cartazes, panfletos, etc.), e nos dias de folga semanal (em geral às segundas-feiras), em que cada um deveria se responsabilizar, individualmente, por cuidar de suas próprias refeições, preocupava-se com os aprendizes e diversas vezes cozinhava para todos e convidava-os para almoçar na casa dos Schumann, no alto do morro, ou fazia algum prato para todos na casa da fazenda.

Dentre os participantes mais antigos presentes na 1ª sessão de 2004, destacavam-se: Linda Elbow, que além de atuar nos espetáculos fazia a função de gerente; Maria Schumann, que regia o coral de canções da Geórgia e participava ativamente nos espetáculos; Geneviève, uma participante francesa de longa data que todos os anos vinha a Glover participar dos espetáculos e era responsável pela logística de figurinos e materiais nos dias de circo e nas viagens. Dentre os voluntários, a mexicana Teresa Camou participava do grupo desde os grandes circos. Não tive a oportunidade de conhecer John Bell, titereiro de longa data e professor da Universidade de Nova Iorque, que viria participar das apresentações da segunda sessão, no final do verão. A veterana Trudi Cohen (assim como Bell, integrante do grupo teatral Great Small Works), que foi membro

¹⁶⁴ Na realidade, o Museu fica aberto (entre maio e outubro) à visitação gratuita, e não tem nenhum funcionário específico. Os pôsteres, gravuras, fotos, filmes, cartões, livros, etc. ficam expostos em uma pequena ala, e os visitantes que desejarem algo devem depositar o valor correspondente em uma urna, onde podem também ser feitas doações, sem que haja qualquer tipo de fiscalização.

permanente do Bread and Puppet por cerca de dez anos, esteve presente em um final de semana para assistir aos espetáculos, e Thomas Naylor, professor emérito da Universidade de Duke, proferiu uma palestra a favor da independência de Vermont.

Os seis atores que formavam o corpo permanente de titereiros durante o ano (Ben, Jebari, Justin, Lydia, Rose e Strawberry) eram todos americanos, porém tinham origens étnicas distintas: divididos em três homens e três mulheres, incluíam um afro-americano, uma filipino-americana e uma garota bastante morena para o padrão branco norte-americano. Tal fato é bastante singular, no estado de Vermont, que, segundo Elka, é o ‘mais branco’ dentre os estados norte-americanos, o que indica uma escolha multirracial intencional, certamente, mais que mera casualidade em uma população local bem pouco miscigenada. Também entre os voluntários e aprendizes, predominava largamente o fenótipo claro. Uma vez mais, o Bread and Puppet buscava representar “o mundo todo”, aqui em sua composição. Além dessas pessoas, (e dos próprios Schumann, de origens alemã e russa), na primeira sessão de 2004, um número não desprezível de estrangeiros (cerca de um terço) compunha o quadro de voluntários e aprendizes, provenientes dos seguintes países: Alemanha (1); Brasil (1); Canadá (2); Escócia (1); França (2); Itália (1); México (1); País de Gales (1).

Tanto os voluntários como os aprendizes, principalmente, eram em geral mais jovens que os demais participantes, e na grande maioria eram estudantes ou ex-estudantes de graduação em artes cênicas; dentre os norte-americanos, a maior parte residia nos estados vizinhos, mais especificamente nas cidades de Boston ou Nova Iorque, onde em geral também estudavam¹⁶⁵.

3.2 O Circo de Insurreição do Primeiro Mundo

Na temporada americana de verão de 2004, o tema do espetáculo “Circo de Insurreição do Primeiro Mundo” (*First World Insurrection Circus*) foi o “Mundo de Pernas pro Ar” (*Upside Down World*). Este espetáculo repetiu-se, com algumas variações, nos domingos da temporada, entre os

¹⁶⁵ Havia também alguns alunos/ ex-alunos de Ciências Sociais, eu, da área de Literatura, uma garota um pouco mais velha que a média dos aprendizes (na faixa dos trinta anos), professora de crianças, entre outros.

meses de julho e agosto. Na seqüência geral, o espetáculo manteve o mesmo esquema dos ‘grandes circos’: (i) espetáculos paralelos (*side-shows*, agora denominados *ding-dongs*, sketches curtos que funcionam para atrair a atenção dispersa do público – e, como nos sinais do teatro convencional, ‘avisam’ que o espetáculo começará em breve); (ii) circo de bonecos; e (iii) *Pageant*. Relativamente ao esquema anterior do Circo de Ressurreição Doméstica, além de as apresentações ocorrerem agora em todos os domingos, acrescentou-se um espetáculo no teatro interno, apresentado às sextas-feiras, genericamente denominado (iv) Luz Brilhando em Glover (*Light Shining in Glover*), cuja peça apresentada em 2004 foi Mundo em Chamas (*World on Fire*), aludindo à guerra no Iraque. No decorrer deste capítulo, fragmentos desses diferentes tipos de espetáculo serão analisados, bem como as paradas de rua em comemoração ao Dia da Independência dos Estados Unidos, realizadas em 4 de julho de 2004.

Peter Schumann assim descreveu o Circo de Insurreição do Primeiro Mundo:

Chamamos o Circo de Circo de Insurreição do Primeiro Mundo, e isso é zombar do termo “insurreição”, dizendo que a insurreição é um circo, mas também é algo que aponta para o fato de que o primeiro mundo precisa de uma insurreição. Não só precisa de uma insurreição, como precisa de uma insurreição que zombe da insurreição. É isso o que significa e é isso o que esperamos fazer, portanto é uma proposta visando a insurreições, e o subtítulo para este ano é “O mundo de pernas para o ar”, e o mundo de pernas para o ar é um velho conceito, que vem de tempos outros, mas mais recentemente do século XVII, portanto é o período da sublevação na França e Alemanha, e depois das revoluções camponesas contra os proprietários de terras e de se repensar para que serve a religião, qual sua função, e para que as pessoas têm que ser religiosas, e qual é o conceito básico de as pessoas serem governadas por outras pessoas, e o que é a relação dos indivíduos com a terra e todas essas questões muito básicas nós as estamos jogando no ar, e elas constituem um maravilhoso tema, por causa de suas numerosas relações para com o momento de tempo atual, no qual este grande império podre em que vivemos está, felizmente, ruindo, ou começando a ruir. As pessoas a que estamos nos referindo especificamente são os Levellers, os Verdadeiros Levellers, as famílias, os arrendatários, todos esses radicais revolucionários britânicos que resistiram ao estado podre, à aristocracia, à religião e a tudo isso...¹⁶⁶

¹⁶⁶ Entrevista realizada com Peter Schumann na Fazenda Bread and Puppet, Glover, Julho de 2004.

Diggers, *Levellers* e *Levellers Verdadeiros* foram grupos radicais revolucionários atuantes durante a Revolução Inglesa. Os *Levellers* (*ou Niveladores*), eram os radicais que, na época do Commonwealth, no século XVII, receberam esse apelido que lhes foi dado por seus opositores, pelo fato de serem a favor de uma igual divisão da riqueza e da abolição da propriedade. Quando passaram a cultivar terras de propriedade comum, passaram a ser chamado de *Diggers* (*ou Escavadores*),

De um modo geral, esse Circo questionou a guerra, as medidas anti-terror, a mídia, a população, o presidente, o sistema capitalista, as grandes corporações e as possibilidades de insurreição frente a suas atuações no mundo contemporâneo. Personagens das mais distintas procedências e características, como deuses, seres-humanos, carros, bombas, George W. Bush, iraquianas, nuvens, pássaros, Ronald Reagan, Thomas Jefferson, *Diggers*, vacas, Wal-Mart, McDonald's, sapatos, burros, grãos, clowns, camponeses, mãos e pés, entre outros, povoaram esse circo do mundo de ponta-cabeça, a um só tempo familiar e estranho, encenado pouco antes das eleições que oficialmente renderiam um segundo mandato ao governo Bush, em 2004.

3.3 O Mundo de Pernas pro Ar

Uma vez que os espetáculos apresentavam pequenas variações de semana a semana (e variações maiores entre uma sessão de aprendizado e outra), optamos por analisar especificamente o Circo documentado em 11 de julho de 2004. Este foi o primeiro domingo de apresentação do Circo na temporada de verão de 2004, já que o domingo anterior havia sido celebração de 4 de julho e o Bread and Puppet apresentara-se em desfiles locais.

No início da estadia dos aprendizes da primeira sessão de verão de 2004, Peter Schumann anunciou o tema do “Circo de Insurreição do Primeiro Mundo”, que seria “O Mundo de Pernas pro Ar”, e explicou as principais idéias a partir das quais deveriam ser elaborados atos para o circo de bonecos. O circo de 2004 inspirou-se principalmente em dois livros, que ficavam na sala

da casa à disposição para leitura dos titereiros e aprendizes: *De Pernas pro Ar – A Escola do Mundo ao Averso*, de Eduardo Galeano, e *The World Turned Upside Down – Radical Ideas During the English Revolution*, de Christopher Hill¹⁶⁷. O livro de Hill tem estreita relação com o ato dos revolucionários *Diggers*, discutido mais adiante. O trecho a seguir, em que Galeano sugere imaginarmos um possível mundo diferente, ilustra em grande medida temas críticos abordados pelo Bread and Puppet e de modo geral o espírito dos atos que seriam criados e montados no circo de 2004:

Vamos fixar o olhar num ponto além da infâmia para adivinhar outro mundo possível: O ar estará livre de todo veneno que não vier dos medos humanos e das humanas paixões; Nas ruas, os automóveis serão esmagados pelos cães; As pessoas não serão dirigidas pelos automóveis, nem programadas pelo computador, nem compradas pelo supermercado e nem olhadas pelo televisor; O televisor deixará de ser o membro mais importante da família e será tratado como o ferro de passar e a máquina de lavar roupa; As pessoas trabalharão para viver, ao invés de viver para trabalhar; Será incorporado aos códigos penais o delito da estupidez, cometido por aqueles que vivem para ter e para ganhar, ao invés de viver apenas por viver, como canta o pássaro sem saber que canta e como brinca a criança sem saber que brinca; (...) Os economistas não chamarão nível de vida ao nível de consumo, nem chamarão qualidade de vida à quantidade de coisas; (...) a morte e o dinheiro perderão seus mágicos poderes e nem por falecimento nem por fortuna o canalha será transformado em virtuoso cavaleiro; ninguém será considerado herói ou pascácio por fazer o que acha justo em lugar de fazer o que mais lhe convém; o mundo já não estará em guerra contra os pobres, mas contra a pobreza, e a indústria militar não terá outro remédio senão declarar-se em falência; a comida não será uma mercadoria e nem a comunicação um negócio, porque a comida e a comunicação são direitos humanos; ninguém morrerá de fome, porque ninguém morrerá de indigestão; (...) A igreja também ditará outro mandamento, do qual Deus se esqueceu: “Amarás a natureza, da qual fazes parte”; serão reflorestados os desertos do mundo e os desertos da alma.¹⁶⁸

Uma vez apresentado e discutido o tema de um possível mundo de ponta-cabeça, os aprendizes e titereiros reuniram-se em pequenos grupos para criar sketches e atos que pudessem

¹⁶⁷ Materiais referentes a diversos outros temas políticos encontravam-se também à disposição para leitura, em pastas localizadas na sala: Cuba, engenharia genética, agricultura, revolução verde, 2ª República de Vermont, combustíveis alternativos, biotecnologia, Bush, globalização, FMI, conflitos árabe-israelenses, Nicarágua, prisões políticas, ecologia, Índia, ataque ao World Trade Center e Afeganistão, etc.

¹⁶⁸ ¹⁶⁸ GALEANO, Eduardo. *Op. Cit.*, pp 341-344.

fazer parte do espetáculo. A criação se dava de modo coletivo, embora muitas vezes os titereiros veteranos, e posteriormente Peter Schumann, os dirigissem. Em seguida à montagem e apresentação dos atos e cenas, aos poucos o grupo coletivamente selecionou os que pareciam mais interessantes e/ou adequados para fazerem parte do espetáculo, e assim se deu. Os atos e cenas não selecionados eventualmente foram abandonados, ou transformaram-se em *ding-dongs* (espetáculos paralelos) apresentados simultaneamente ao público que chegava, antes do início do circo de bonecos. Outros ainda foram selecionados para apresentação no domingo subsequente, para que pudessem ser amadurecidos no decorrer da semana. As cenas e atos mais interessantes, entre esses criados coletivamente, ajudaram então a compor o *circo de bonecos do Mundo de Pernas pro Ar* de 2004, circo esse que teria sido o ponto alto do Circo de Insurreição do Primeiro Mundo, na temporada apresentada pelos aprendizes da 1ª sessão do Verão, segundo comentários de várias pessoas da platéia e de diversos aprendizes.

3.4 Relato dos atos apresentados no circo de bonecos

No circo de bonecos apresentado no Circo de Insurreição de onze de julho de 2004, a ordem de apresentação dos atos foi a seguinte¹⁶⁹:



Bread and Puppet Theatre
Upside Down World – First World Insurrection Circus
Puppet Circus 2004

1) Abertura do circo	<i>Opening</i>
2) Equilibristas de Pernas-de-pau de Ponta-Cabeça	<i>Upside-down Stilters</i>
3) Circo dos Cidadãos	<i>Citizen Circus</i>
4) Perseguições	<i>Chases</i>
5) Walmart	<i>Walmart Act</i>
6) Hambúrguer	<i>Hamburger Act</i>
7) Kaspers	<i>Kaspers</i>
8) Derby da Demolição	<i>Demolition Derby</i>
9) Ovelhas e Tambores	<i>Sheep and Drums</i>
10) Ato Patriota	<i>Patriot Act</i>
11) Poema do Cavalo	<i>Horse Poem</i>
12) Deuses	<i>Gods</i>

¹⁶⁹ Em cada final de semana em que eram apresentados os circos, bem como nos desfiles de 4 de julho, a ordem de apresentação dos atos e alas era ligeiramente modificada, bem como parte da improvisação que ocorria em cada apresentação.

13) Diggers	<i>Diggers</i>
14) Corrida	<i>Race</i>
15) Kaspers 2	<i>Kasper 2</i>
16) 2ª República de Vermont	<i>2nd Vermont Republic</i>
17) Fechamento (dança com bandeiras)	<i>Finale (flag act)</i> ¹⁷⁰

Esses atos variavam muito em complexidade, em número de participantes e no uso de máscaras e bonecos, bem como no tom e na temática, embora de modo geral predominasse o tom cômico.

Procederemos a seguir ao relato dos atos do circo, com exceção de três atos que não puderam ser integralmente documentados: o Poema do Cavalo, o Ato da Corrida e a Segunda República de Vermont¹⁷¹.

A abertura e o fechamento do espetáculo seguiram o hábito de circos anteriores. No **ato de abertura** do circo, várias pessoas espalhadas entre o público sentado em torno do campo gramado do anfiteatro, porém vestidas pomposamente, levantam-se e começam a gesticular e a anunciar simultaneamente o início do espetáculo, de vários pontos da platéia: “Senhoras e senhores... Bem-vindos ao Circo de Pernas pro Ar!!...”. “Senhoras e senhores...”. Aos poucos, esses “apresentadores” que saem do meio do público caminham pelo declive onde se senta a platéia e descem em direção ao palco, juntando-se todos no centro do mesmo, contínua e entusiasmaticamente apresentando o espetáculo (“Senhoras e senhores... Bem-vindos ao Circo de Pernas pro Ar!!...”. “Senhoras e senhores... Bem-vindos...”). Ali, entra em cena uma pequena nuvem azulada de papelão, que anuncia novamente o circo, e inicia-se propriamente o espetáculo.

O **ato de encerramento** do circo de bonecos, repetindo uma tradição dos “grandes circos”, é um ato com bandeiras, em que os participantes do espetáculo, em geral vestidos de branco, correm em círculo empunhando bandeiras pintadas com gravuras do Bread and Puppet,

¹⁷⁰ Os nomes dos atos foram dados pelos participantes no circo, durante os ensaios e criações.

¹⁷¹ No primeiro, um homem, sentado numa cadeira de balanço, lia um poema louvando e agradecendo a natureza e os animais. Enquanto isso, um boneco com cabeça de cavalo oferecia-lhe comida, cobertor, madeira e bebida, em atitude servil. No ato da Corrida, um cidadão comum tentava falar numa sessão plenária, atravessando uma série de obstáculos, mas sempre que chegava sua vez de ter a palavra, por algum motivo era interrompido, ou acabava o tempo, e ele não tinha vez. O ato da Segunda República de Vermont defendia a independência do estado, e finalizava com a dança de dois bonecos gigantes representando um camponês e uma camponesa.

onde constam figuras e palavras tais como “esperança”, “pão”, “água”, etc.. Em seguida, essa grande ciranda de pessoas correndo em fila circular sai de cena, sumindo na “coxia” formada pelo ônibus azul pintado do grupo, que fica estacionado no meio do palco. Além de funcionar como pano de fundo no cenário natural do anfiteatro gramado do Bread and Puppet, como coxia e até como camarim, o(s) ônibus invariavelmente estacionado(s) no palco do circo servia(m) também como depósito dos figurinos, bandeiras, pernas-de-pau e demais materiais utilizados no espetáculo. No fim da temporada, eram dirigidos de volta às imediações da casa da fazenda, onde os materiais eram devidamente guardados nos diferentes depósitos de máscaras, plásticos, tecidos, instrumentos, bandeiras, figurinos, etc. Encerrando o circo de bonecos, em seguida ao ato com bandeiras, os demais participantes, vestidos com os figurinos e máscaras usados em seus atos, retornavam, juntamente com Peter Schumann, vestido de Tio Sam sobre pernas de pau de quase cinco metros de altura, dançando ao som da banda de metais, agradecendo e despedindo-se do público.

A cada troca de cena, os lixeiros (*garbagemen*) limpavam o palco e montavam os cenários para o ato subsequente. Vestindo em geral macacões, camisa xadrez e invariavelmente máscaras de papel-maché típicas, com bonés verdes, os lixeiros são personagens há muito criadas e adotadas pelo Bread and Puppet. Segundo Elka Schumann, são personagens de boa índole, e suas máscaras foram inspiradas nos lixeiros reais que, na fazenda Cate (onde residiram os Schumann, muitos anos antes, em Vermont), recolhiam o lixo e consertavam o que quer que precisasse de reparos. Sua versão feminina são as lavadeiras (*washberwomen*), bonecas inspiradas em camponesas russas, sempre atarefadas e ocupadas no auxílio de tarefas do mundo e para os espetáculos. No decorrer dos atos do circo, os lixeiros permaneciam sentados ao lado do palco, assistindo ao espetáculo com o resto do público. O fato de os lixeiros assistirem ao espetáculo, bem como de os apresentadores do circo, na abertura, saírem do meio do público, reforçavam uma vez mais o caráter épico e o anti-ilusionismo do espetáculo.

Os atos compreendidos entre a abertura e o encerramento do circo de bonecos eram de vários tipos. Dentre os mais simples, os atos denominados “Perseguições” e “Ovelhas e Tambores” expressavam claramente a idéia de um mundo de pernas para o ar. Nas **Perseguições** (*chases*), corriam circularmente pelo palco, ao som animado da música circense tocada pela banda de metais, as seguintes “caças”, no encalço de seus “caçadores”: uma inocente ovelha correndo atrás de um espavorido jacaré; um hidrante nervoso correndo atrás de um apavorado cão; uma minhoca desengonçada (e desproporcional, já que imensa) perseguindo um pássaro batendo asas, em fuga. Essas personagens usavam todas máscaras de papel maché pintado, cobrindo-lhes as cabeças, à exceção da minhoca, que trajava uma espécie de saco de tecido ou meia apertada imensa, que cobria até a altura dos joelhos, de cima para baixo. Como a atriz que vestia esse figurino era alta, a minhoca movimentava apenas as “perninhas” (que pareciam curtas por serem vistas apenas do joelho para baixo), fugindo sofregamente, e tinha o resto do corpo rígido e imobilizado, o que lhe conferia um tom extremamente engraçado.

No ato **Ovelhas e Tambores**, entram em cena no mundo de pernas pro ar pacíficas ovelhas, pastoreadas por um cão, todos andando sobre quatro patas. De repente, as ovelhas levantam-se (ficam em pé sobre duas patas) e começam a batucar instrumentos de percussão que estavam escondidos sob seus figurinos. Em seguida ficam de quatro de novo, e saem, guiadas pelo cão.

Outros atos, como os **Equilibristas de Pernas-de-Pau de Ponta-Cabeça** (*Upside down stilts*), e os Kaspers, também evidenciavam claramente o mundo de pernas para o ar. As rudimentares pernas de pau são frequentemente utilizadas pelo Bread and Puppet, já que permitem, com relativa facilidade, aumentar em até três ou mais metros, a estatura dos atores e bonecos, conforme a habilidade dos atores e manipuladores em utilizá-las. São também bastante apreciadas pelo público, frequentemente admirado pelo seu uso inusitado. No ato com pernas de pau, dirigido por uma titereira antiga, os atores vestiam roupas que simulavam que os titereiros

estariam dançando de ponta cabeça sobre as pernas-de-pau: das mãos dos titereiros, cobertas por mangas longas, saíam meias e sapatos (presos em um pau que os atores seguravam por baixo da manga); de seus pés, encobertos por calças também longas, saíam luvas estufadas, como se fossem mãos, que ficavam sobre as pernas-de-pau; finalmente, no meio das pernas dos atores (pernas essas que simulavam serem braços), ficava uma cabeça (humana) de boneco. As cabeças dos atores, por sua vez, ficavam escondidas sob as “calças” das personagens de cabeça para baixo. Ao som de música animada, sempre tocada pela banda de metais, essas personagens do mundo ao avesso dançaram uma alegre coreografia logo em seguida à abertura do circo, sendo bastante aplaudidas.

Os atos com os **Kaspers**, embora mais simples em termos de coreografia, eram mais elaborados no sentido do uso da palavra. *Kasper* é na realidade uma corruptela de *Kasperl*, originalmente a personagem-herói do teatro de bonecos alemão, semelhante a Punch (personagem do teatro de bonecos inglês) e uma variação de Pulcinella da Commedia dell'Arte italiana. Tradicionalmente, Pulcinella é uma personagem violenta, tipicamente vestida de branco, trajando um longo chapéu e uma meia-máscara preta com o nariz pontudo, semelhante a um bico. O boneco atualmente conhecido como Kasper teria aparecido pela primeira vez em 1858 em Munique, em uma peça de marionetes, e usava um bastão para bater no Demônio, na Bruxa e no Crocodilo¹⁷². No teatro do Bread and Puppet, os Kaspers são bonecos “gordos”, da estatura de um ser humano, representados por grandes cabeças risonhas marrons, em formato ovalado, algo grotescas e cômicas, e são também violentos, muitas vezes usando algum tipo de bastão para bater na cabeça dos outros. Não têm corpo, pois são formados pela cabeçorra côncava de papel maché e os braços e pernas dos manipuladores, que aparecem “saindo” diretamente dessas cabeças. Os atos com Kaspers eram apresentados como sendo produtos da “Companhia de Teatro da Idéia Podre” (*Rotten Idea Theater Company*), em alusão aos atos intitulados “Missas Fúnebres das Idéias Podres” (Essas “missas” foram realizadas pelo Bread and Puppet nos

¹⁷² Segundo o verbete *Kasperle*, na enciclopédia virtual Wikipedia (www.wikipedia.com).

primeiros pequenos circos após 1998, e nelas, essas idéias eram enterradas). Diversos atos com Kaspers foram criados, afeiçoados e ensaiados para o circo do Mundo de Pernas pro Ar, até que, para o circo de 11 de julho de 2004, foram escolhidos os dois seguintes:

Kasper 1

(versão com “Ronald Reagan”)

Neste ato, estão em cena um apresentador/ narrador, que conta a estória, e quatro Kaspers: à medida que o apresentador menciona cada personagem, aponta para o boneco que a representa. Eram eles: O Mundo, A Mídia Tendenciosa, O Presidente (Bush), e Ronald Reagan – enfileirados lado a lado, nesta ordem. O Kasper que representava a mídia “encomendada” (“*embedded media*”) aparecia em cena segurando uma cama, enfatizando o trocadilho, numa brincadeira com as palavras: *embedded* e *bed* (cama), remetendo à mídia “encomendada”. O termo “*embedded media*” refere-se à imprensa ou de setores dela que atuam a serviço de unidades de comando militar de um determinado lado de um conflito bélico. Os repórteres que são mobilizados para esse tipo de atuação assinam contratos e admitem restrições ao conteúdo de suas matérias. O termo remete à época da invasão do Iraque iniciada em 2003, quando o governo americano mobilizou um contingente enorme de repórteres “embedded” para coberturas.

Segue um breve roteiro da apresentação, com o ritmo marcado por uma alegre fanfarra:

APRESENTADOR: Senhoras e Senhores.... A Companhia Teatral da Idéia Podre orgulhosamente apresenta... (*erguendo os braços, enfaticamente*) A Crise Mundial!! (*palmas*) Estrelando... O Mundo! (*Aponta para o Kasper Mundo. Este dá um passo à frente e acena para o público. Assim sucessivamente, apresenta os demais. A platéia aplaude cada novo personagem apresentado*) A Mídia Tendenciosa! (*Idem*) O Presidente dos Estados Unidos! (*Idem*) E Ronald Reagan! (*Idem*)

APRESENTADOR: O mundo tem uma crise! (*Aponta para o Kasper MUNDO. MUNDO dá um grito e se contorce*)

MUNDO: Oooh...

APRESENTADOR: O presidente dos Estados Unidos... (*Aponta para o Kasper PRESIDENTE DOS ESTADOS UNIDOS*)

PRESIDENTE: (*espantado*) Estou chocado!

APRESENTADOR: A mídia... (*Aponta para o Kasper MÍDIA*)

MÍDIA: (*contemporizando*) Tudo está bem!...

APRESENTADOR: O mundo... tem outra crise! (*MUNDO dá outro grito e se contorce*)

MUNDO: Oooh...

APRESENTADOR: O presidente dos Estados Unidos...

O “Choque e Pavor” ou *Shock and Awe* a que se faz menção no ato foi uma doutrina militar de rápida e eficaz dominação e se baseia no uso irrestrito da força, no conhecimento de estratégias bélicas e no emprego de extraordinárias e espetaculares manifestações de poderio militar com o intuito de destruir a percepção que o inimigo possa ter da área onde se dá o confronto e destruir a sua possibilidade de agir. Essa doutrina foi criada pela National Defense University em 1996. É chamada também de *Doctrine of Rapid Dominance*, e é uma tentativa de desenvolver uma doutrina “pós guerra fria”. A bomba atômica de Hiroshima foi considerada precursora do Shock and Awe. Uma vez mais, o termo remete ao contexto da invasão do Iraque, em 2003.

Kasper 2

(versão com “O Povo”)

Neste ato, colocam-se em cena, lado a lado, o APRESENTADOR, o KASPER BUSH e o KASPER MUNDO. Estes últimos traziam plaquinhas que os identificavam (“BUSH” e “MUNDO”). O KASPER BUSH segurava uma espécie de cassetete ou clava de papel maché.

APRESENTADOR: Senhoras e Senhores.... A Companhia Teatral da Idéia Podre tem o orgulho de apresentar... (*erguendo os braços, enfaticamente*) O Mundo de Cabeça para Baixo!! (*Palmas do público*) Estrelando... George Bush!! (*Aponta para o Kasper BUSH, que dá um passo à frente e acena para o público*). E o Mundo!! (*MUNDO acena para a platéia*)

APRESENTADOR: Vamos às definições do dicionário! (*Consulta um dicionário*) Definição 1! - “de cabeça para baixo - Em grande desordem”!

KASPER BUSH: (Pega a clava e *espanca o KASPER Mundo*)

APRESENTADOR: Definição 2! - “de cabeça para cima (*right side up*) – algo bom, correto, justo!”

KASPER MUNDO: (*cutuca o KASPER BUSH, pede-lhe o cassetete, e este lho dá. O KASPER MUNDO espanca o KASPER BUSH*).

(*música animada, todos saem animadamente em fila pela direita*)

Os demais atos ou eram mais longos, tinham coreografias mais elaboradas ou contavam com um número maior de atores e manipuladores, motivo pelo qual foram mais ensaiados. Dentre eles, alguns foram criados pelos aprendizes da Primeira Sessão de Verão, com auxílio dos titereiros do grupo permanente (Circo dos Cidadãos, Derby da Demolição, Ato Patriota, Corrida,

Poema do Cavalo), enquanto outros já existiam parcialmente ou haviam sido idealizados ou concebidos pelos integrantes do Bread and Puppet: atos do Walmart, Hamburger, Segunda República de Vermont e Diggers. Dando seqüência à descrição dos atos do circo, apresentaremos brevemente esses atos, alguns dos quais em maior detalhe, para posterior análise.

O **Circo dos Cidadãos** (também chamado de “Domando as Massas”) dava seguimento à proposta do mundo de pernas pro ar, com funções invertidas. Aqui, os apresentadores eram uma égua de saia cor-de-rosa, e um leão de colete e chapéu, também domador (um ator e uma atriz usando trajes circenses típicos e máscaras de papel-maché que lhes cobriam as cabeças); já as “atrações” do circo eram seres humanos, atores fantasiados de pessoas comuns da sociedade humana urbana: jovens, velhos, homens e mulheres, de terninhos, chapéus, bolsas, sapatos sociais ou tênis e jeans. Sob comando e chicote do leão, os humanos, entre assustados, temerosos e amestrados, obedeciam às ordens dos bichos. Ao som de uma animada música circense, inspirada no swing e na música de big bands dos anos 1940 (estilo musical associado ao jazz), a égua os conduzia, ruidosamente tocando pratos de metal que ratificavam as ordens dadas pelo domador.

O ato se iniciava com os dois animais fazendo reverências e se apresentando ao público: trajando roupas circenses típicas, circulavam pelo picadeiro, acenando e gesticulando. Após a apresentação do leão e da égua, as “atrações” humanas entravam em cena: correndo em círculo, um humano atrás do outro, e após dar algumas voltas no picadeiro, cada um subia em um praticável típico circense, redondo e colorido (no qual os animais quadrúpedes geralmente ficam em duas patas), e punha as mãos em frente ao corpo, lembrando a postura de um cão amestrado, apoiando-se sobre as duas patas traseiras. Alguns inclusive arfavam. O domador estendia os braços para o alto, mostrando aprovação, pedindo aplausos, e entusiasticamente seguiam-se palmas (e risos) da platéia. Os praticáveis formavam, assim, um semi-círculo em torno do leão domador, que estalava seu chicote. Os humanos, acuados e receosos do chicote, mantinham suas posições e, de tempos em tempos, olhavam meio de soslaio para os vizinhos, como que

esperando copiar/ confirmar a próxima ação a ser desempenhada. Ao grito de “- Trabalhe!”, os humanos saíam correndo desembestados, simulando cortar grama; ao novo grito “- Trabalhe!”, faziam mímica de estarem digitando, frenéticos; seguia-se uma exclamação de aprovação do domador (Ah!..), que pedia gestualmente o retorno da platéia; aplausos, risos. Ao final da execução de cada comando, os humanos retornavam aos seus praticáveis, na postura do cão sobre duas patas. O leão de tempos em tempos rugia, ameaçava-os com o chicote, e dava novos comandos, usando expressões no imperativo: “Limpe-se!”, - e os humanos todos faziam mímica de escovar os dentes, passar desodorante, passar gilete nas axilas; a cada comando executado, a platéia respondia com aplausos, risos; Leão: “Divirta-se!” – os humanos imediatamente sacavam enormes cartões de crédito de papelão, e corriam de um lado a outro do picadeiro, simulando ir às compras; Leão: “Vote!” – os humanos corriam todos a um canto do palco, juntando-se sentados em frente a uma TV preta de papelão – de olhos fitos na TV, simulavam então jogar videogame, divertindo-se e empurrando-se uns aos outros. Risos e palmas da platéia, algumas expressões de “*É isso mesmo!*”, “*É!*”, etc¹⁷⁵. O domador estalava o chicote, a égua batia os pratos, e os humanos, correndo em círculo, um a um, atravessavam então um grande círculo de fogo trazido pelos lixeiros (um aro preto com labaredas de fogo (de papelão pintado) na parte superior) e saíam de cena correndo em fila, seguidos do leão, da égua e das palmas e gritos do público. Durante todo o ato, a banda de metais executava uma animada música circense.

O **Derby da Demolição** era outro ato extremamente animado. De início, entram em cena dois casais pomposamente trajados (as damas de vestido longo e chapéus elegantes, os cavalheiros de fraque e cartolas), pedalando bicicletas, tocando seus sininhos e assobiando. Falam inglês com forte sotaque britânico, e são extremamente afetados. Mencionam os “lindos balés de Vermont”, sentando-se para assistir ao espetáculo de destruição dos carros, típicos desse tipo de derby. Dizem que assistirão a “um tipo peculiar de balé”, em que os automóveis “auxiliam-se

¹⁷⁵ Alusão à premente eleição para presidente, e ao fato de que, nos Estados Unidos, grande parcela da população não comparece às urnas (o voto não é obrigatório).

mutuamente na decomposição do próximo”: “–Temos nossos ingressos para as frisas da estação”, afirmam, de modo algo pedante. Mas cenas que se seguem contrastam bruscamente com a suposta elegância e afetação.

O derby da demolição (*demolition derby*) é um esporte automotivo que surgiu na década de 1950 nos Estados Unidos, sendo geralmente apresentado em festivais e feiras rurais. Teve seu ápice de popularidade na década de 1960, e desde o início dos anos 2000, graças à exposição do esporte nas TVs a cabo, vem retomando popularidade¹⁷⁶. Em geral, consiste de dez ou mais competidores, que são os motoristas dos carros que serão demolidos. Esses carros são em geral provenientes de ferros-velhos, reformados e pintados em cores contrastantes, dispendo um número em preto pintado na porta do motorista. O jogo consiste em darem violentas batidas uns nos outros, até a destruição total dos carros – o último motorista cujo carro estiver em condições de funcionamento vence a competição.

Na versão *Demolition Derby* do circo de bonecos de 2004, do fundo do palco, de trás do ônibus azul pintado do Bread and Puppet, surgiam os “bailarinos” da estação: na realidade, carros velhos que dançam “balé clássico” – atores e atrizes usando saias vaporosas de tule e tecidos afins, cada um com um carro de papelão colorido enfiado na cabeça. Ao som de uma valsa erudita, esses carros dançarinos executam uma coreografia de balé clássico, dando *pliés*, *pas-de-deux*, giros, etc. Como alguns dos atores e atrizes são gordos, ou homens de pernas cabeludas, sapatilhas e saias esvoaçantes, o efeito é extremamente grotesco, algo ridículo e muito engraçado. Além disso, a rigidez mecânica e desajeitada com que executam os passos, a sincronia descompassada, aliadas ao fato de cada dançarino ser de um tamanho/ formato diferente, contrastam com a perfeição de movimentos e estética que se esperaria de um *ballet* “a sério”. O balé esrachado prossegue ao som de valsa, imitando um balé tradicional estilizado, com piruetas pendentes e passos coreografados. A música então fica enlouquecida (embora seja ainda a mesma

¹⁷⁶ Segundo explicações dadas pelos participantes aos aprendizes não-americanos, durante os ensaios, e o verbete *Demolition Derby* na enciclopédia virtual Wikipedia (www.wikipedia.org), acessado em setembro de 2007.

valsa) e soa cada vez mais alto, até que os carros começam a se chocar entre si. Os atores batem freneticamente as cabeças uns nos outros, simulando as pancadas dos carros, até caírem, destrocados. Na dança louca, há fortes barulhos de colisões, imitando ruídos de batida; imediatamente após cada batida, os carros fazem uma breve pausa, como se estivessem bêbados; tentam em seguida continuar a dança, desequilibrados, tontos e cambaleantes. Por fim, após diversas colisões, a dança vai ficando lenta e a música também, até que os carros vão caindo “em câmera lenta”, até restarem todos no chão, numa grande pilha de pernas e papelão, e a música cessa. Os ingleses aplaudem, após a decomposição dos carros: “–Bravo!”, “–Um assombro!”, “–Esgotante!”, “–Bem, eu não entendo muito de arte. Mas entendo bem do que gosto!... Vamos comer uns *donuts*...” Os ingleses saem de cena. No final, vêem-se vários “foguinhos” (de papelão pintado) saindo de cada um dos carros (cada ator “dentro” de cada carro segura uma pequena chama). Entra um mini-hidrante vermelho (um boneco que é na verdade uma criança com a cabeça e o corpo cobertos por um figurino de papel-machê pintado, que deixa visíveis apenas seus braços e pernas), e recolhe os foguinhos, um a um. Finalmente, entra em cena um grande e precário guincho de papelão que recolhe os carros, os quais saem arrastados, cambaleando..

Outro ato que arrancou risos da platéia foi o **Ato Patriota**, uma alegoria em relação ao Decreto Patriota Norte-Americano (*USA Patriot Act* – em inglês, homônimo ao nome dado ao ato teatral) de 24 de outubro de 2001, que implementaria “ferramentas de investigação” para “interceptar e obstruir o terrorismo”. Nesse ato, eram personagens sete animadoras de torcida (*cheerleaders*) e o pai fundador Thomas Jefferson. A animação de torcida (*cheerleading*) foi criada pelos americanos nos anos 1880, e é considerada um esporte, no qual as animadoras, uniformizadas, cantam bordões e desempenham séries que misturam elementos de dança, acrobacia e saltos para animar os times esportivos e suas torcidas. Já os pais fundadores (*founding fathers*) dos Estados Unidos, dentre os quais Thomas Jefferson, são os líderes políticos que assinaram a Declaração de Independência ou a Constituição dos Estados Unidos, ou ainda, que participaram como líderes da Revolução Americana, contra o domínio inglês, considerados assim

uma espécie de “pais da nação”. No Ato Patriota, as animadoras entravam correndo pelo palco, ininterruptamente sorrindo e gesticulando entusiasmadamente. Traziam consigo o pai fundador Thomas Jefferson, um boneco usando uma cabeça de papel maché pintado com as feições da personagem histórica. Este trazia na mão uma bandeirinha dos Estados Unidos. Esta personagem contrastava com as demais animadoras, sendo bem menos expressiva em termos de movimentação, pelo fato de não dançar, falar ou correr, além de estar sempre relativamente meio parado e de mover-se lentamente. Sua cabeça era desproporcionalmente grande, e no meio das atletas se movimentando, parecia mais um observador em meio à coreografia e cantoria geral. O ato inicia-se. As animadoras, uniformizadas em azul e vermelho, algumas com estrelas lembrando a bandeira americana, dançam e formam uma pirâmide humana (três na base, duas sobre os ombros destas, e uma no alto, sobre os ombros das duas últimas); nesta formação, exclamam: “*Unidas, resistimos! Divididas, caímos!*” Dissolvem a pirâmide e formam então um semicírculo encarando a platéia, e, rebolando, sorrindo e gesticulando com trejeitos típicos, iniciam a cantar uma música imitando as *marching bands* (bandas marciais) que tocam nos jogos de futebol, com a seguinte letra:

Quem? Quem? Quem é terrorista?

Quem? Quem? Quem é terrorista?

Eu! Eu! (apontando para si próprias) *Eu não sou terrorista,*

Eu! Eu! Eu não sou terrorista,

Mas você! Você! (apontando para o público) *Você é terrorista!*

Eu! Eu! Eu não sou terrorista,

Mas você! Você! Você é terrorista! (idem)

Uma das garotas pula à frente, forma uma letra P com os braços e mãos, e canta:

Dê-me um P, P...

Aí está seu P, aí está seu P! (Nota-se que a garota tem uma letra P pregada no peito. O mesmo acontecerá para as demais letras cantadas)

Outra garota pula à frente, formando uma letra A com os braços e mãos:

Dê-me um A, A... (idem)

Aí está seu A, aí está seu A!

Dê-me um T, T...

Aí está seu T, aí está seu T!

Dê-me um R, R...

Aí está seu R, aí está seu R!

Dê-me um I, I...

Aí está seu I, aí está seu I!

Dê-me um O, O...

Aí está seu O, aí está seu O!

Dê-me um T, T...

Aí está seu T, aí está seu T!

Dê-me um A, A...

Aí está seu A, aí está seu A! (Observa-se que as letras ostentadas pelas animadoras, lado a lado, formam a palavra PATRIOTA)

E o que isso soeitra?? O que isso forma??

(A platéia responde: - *Patriota!* Todas as animadoras voltam-se para o boneco Thomas Jefferson, que, agora no meio delas, entre as letras T e R, dança e chacoalha sua bandeirinha dos Estados Unidos. Ele vira a bandeira do outro lado, na qual se lê: *ESTÚPIDO*. Pausa. Comoção geral. A música pára, as animadoras, estupefatas, se entreolham. Aos poucos, devagar e baixinho, voltam a cantar a música inicial):

Quem? Quem? Quem é terrorista?

Eu! Eu! (apontando para si próprias) *Eu não sou terrorista,*

(mais alto) *Thomas! Thomas!* (apontando para o boneco) *Thomas é terrorista!*

Eu! Eu! Eu não sou terrorista,

Thomas! Thomas! (apontando para o boneco) *Thomas é terrorista!*

A música se repete e vai crescendo em ritmo, volume e intensidade. As animadoras, chocadas e aparvalhadas, vão ficando histéricas, cantando e apontando para o pai fundador. Algumas se desesperam, e arrancam os cabelos, esperneiam, enfurecidas, olhando para a platéia em busca de confirmação de que Thomas é abominável. Por fim, pegam o personagem e levam-no às costas, e carregam-no para fora do palco, cantando freneticamente:

Thomas! Thomas! Thomas é terrorista!

Thomas! Thomas! Thomas é terrorista!

(A imobilidade de Thomas fica ainda mais evidente, carregado pelas animadoras frenéticas. Fim. Gargalhadas e aplausos da platéia.)

Os próximos atos a serem relatados foram previa e parcialmente criados ou concebidos pelo grupo permanente de titereiros, sendo que os aprendizes ora “encaixaram-se” em maior ou menor grau em papéis e situações já estabelecidos, ora intervieram e deram contribuições e sugestões para as encenações.

O **Ato do Hambúrguer** contou com grande número de personagens, e foi bastante aclamado: Ao som de *Old Mac Donald had a Farm* como música de fundo, entravam em cena um clown alto, vestido de vermelho e amarelo, trazendo uma vaca, e uma garotinha franzina (na realidade, uma atriz mexicana adulta, bem pequena). A garota chora desconsolada e afirma, em sua língua: “*Tengo hambre*” (Tenho fome). O clown lhe fala de sua empresa, que, segundo ele, foi recentemente classificada como a que teve “maior crescimento na indústria manufatureira”. – “Você gostaria de conhecê-la?” A garota responde afirmativamente e o clown então imediatamente mata a vaquinha, que instantaneamente murcha como um balão furado. Dois figurantes vestidos de vermelho e amarelo trazem um pneu enorme, rolando pelo chão, e a vaca, agora reduzida a uma cabeça e um pano malhado, é enfiada nele (como a referência à rede MacDonalds de fast-food é muito forte – hambúrguer, amarelo e vermelho –, em alguns segundos o público perceberá que a vaca se transformou no pneu, que representa a carne de um gigantesco hambúrguer que será “montado”). Entra um funcionário, também de vermelho e amarelo, com uma carriola contendo um imenso saco de estopa marrom, que fará as vezes de um imenso pão, e o pneu ou hambúrguer de borracha é posto sobre ele. Entram então em cena uma fila de operários que formarão a linha de produção de sanduíches: todos vestidos de vermelho e amarelo, esses funcionários dispõem-se um do lado do outro, de frente para a platéia. Ao fundo, toca uma música repetitiva, que enfatiza a mesmice da linha de produção; portando invariável e incessantemente um sorriso largo e cretino, os funcionários mantêm o corpo duro e o porte ereto, mas ao som da música dobram os joelhos e assim abaixam/ levantam alternadamente, um sim outro não, dando a impressão de serem parte de uma engrenagem, ou autômatos mecanizados/ enrijecidos. Um deles veste uma espécie de escafandro em cena, talvez sugerindo que o ar ali não seja dos mais saudáveis. Seguindo a “linha de montagem” do sanduíche, dois funcionários empurram a carriola que carrega o pão de estopa e o hambúrguer de pneu, os quais vão passando pela linha de montagem para receber os novos “ingredientes”. Nota-se que a garota agora está bebendo coca-cola em um copo com canudo. De dois em dois, os operários-

autômatos aproximam-se para adicionar cada novo “componente” ao hambúrguer: de um cone velho e vermelho de sinalização de rua, sai o catchup, de um buraco existente na extremidade do cone – na realidade, um grande trapo vermelho, de tecido fluido; nada é verbalizado, mas os ingredientes que vão sendo adicionados são inconfundíveis: a mostarda e o queijo são dois grandes trapos amarelos, panos brancos com manchas esverdeadas são o molho branco; a alface, panos verde-claros; e as rodela de cebola são grandes tampas redondas de plástico, sujas e brancas (em um dos ensaios, Peter Schumann afirmou que os “ingredientes” deveriam parecer lixo mesmo, o que de fato acontece na encenação). No momento em que “cortam” as cebolas, os operários fingem chorar, e o palhaço explica: “Estão chorando porque não são sindicalizados...” (ou algo como “cebolizados” - em inglês, há um trocadilho com *onion*, cebola, e *union*, sindicato - “*They’re crying because they’re ununionized*”). Por fim, a última metade do pão (um imenso saco marrom e disforme, algo grotesco) vem cambaleando, pendurado por uma vara gigante, que lembra uma espécie de pequeno guindaste, e cai molemente sobre o sanduíche, de modo grosseiro e desajeitado, produzindo (“Plopp!...”) um ruído grosseiro. Na etapa final da linha de montagem do hambúrguer, funcionários fixam grandes parafusos no pão (representando as sementes de gergelim típicas do Big Mac, agora inconfundível aos olhos do público), usando uma parafusadeira, que novamente enfatiza o caráter industrial da produção. Finalmente, os operários apõem-lhe uma placa com o característico “M” amarelo e arredondado, símbolo da rede de fast-food MacDonalds. A criança franzina está extasiada. Histriônicos, ela e o palhaço conversam frente ao sanduíche gigante:

- *Você amou o sanduíche??*
- ***Amei!!!***
- *Você quer??*
- ***Eu quero! É legal!!***

Auxiliada pelo palhaço, a garotinha literalmente mergulha no hambúrguer, e imediatamente começa a berrar. Ela está sendo tragada pelo Big Mac gigante, o sanduíche a mastiga.

Funcionários afixam-lhe uma tabuleta: “Recolhido”¹⁷⁷, indicando que o hambúrguer está com defeito. Os operários de amarelo e vermelho saem então, saltitando, levando a carriola com o hambúrguer e as pernas da garotinha saindo dele. Exibindo o mesmo sorriso largo e cretino de sempre, eles têm os braços estendidos paralelamente ao tronco, as palmas para baixo e as pontas dos dedos apontando para cima, andando como palhaços. Alguns usam sapatos arredondados, que lembram Ronald Mac Donald, o palhaço que faz o marketing da companhia. Fim. A platéia delira.

O **Ato do Walmart** também ironiza, de modo cômico, outra grande companhia norte-americana multinacional. O ato se inicia com pequenas galinhas brancas, crianças usando máscaras de cabeças de galinha e figurinos de pano representando asas e penas, com tiras coloridas. Cacarejam, o que em inglês soa da seguinte maneira: “*chip, chip, chip...*” Elas adentram o palco acompanhadas por algumas galinhas maiores, atrizes adultas, que as guiam. Cada galinha representa uma pequena loja do comércio local (pregada ao peito de cada criança, uma pequena tabuleta com o nome de cada loja). Percebe-se então que há um trocadilho entre o cocoricar das galinhas (“*chip, chip, chip*”) e “*cheap, cheap, cheap...*”, que significa “barato, barato, barato...”, que é a fala das galinhas ou pequenas lojas locais. Uma das galinhas grandes anuncia que uma nova galinha – Wally – está por chegar. Em seguida a essa fala, adentra o palco um enorme esqueleto de terno preto (o titereiro usa pernas-de-pau), com imensos sapatos também pretos, e se auto-anuncia: “Um milhão de pés de concreto” (em inglês, a fala é rimada: “*one million feet of concrete*”). Sua voz, grossa e alta, contrasta com o piar das galinhas-crianças, bem como sua estatura descomunal, em relação à baixa estatura das crianças. Wally, com seu enorme sapato, rapidamente vislumbra e pisa em uma galinha, com semblante maligno, depois disfarça, fingindo ter sido uma pisada acidental. A galinha se contorce, é auxiliada, alvoroço das demais. Em seguida, o esqueleto Wally as ameaça com o imenso pé/sapato, o qual levanta com o intuito claro

¹⁷⁷ O termo em inglês, *recalled*, é atribuído ao recolhimento, pelo fabricante, de um produto que pode estar defeituoso ou contaminado.

de pisar e esmagar todas as galinhas. Espavoridas, elas fogem, cacarejam, dispersam-se. Em um segundo momento, se ajuntam. Juntas, tomam um grande fôlego e assopram nele. Ele percebe mas não se altera e exclama, sorrindo: “Que brisa suave! Parece que teremos uma agradável e saudável competição...”. A galinha grande pede ajuda a um membro da banda de metais que anima o ato: pede-lhe que traduza suas palavras do “cocoriquês” para o inglês; em seguida, volta-se para o público, e pede-lhe a seguinte ajuda: o público deve responder “Sim” ou “Não”: “Cocó, cocó, cocó...” O músico da banda traduz: “– Vocês querem o Wally em Vermont?” Ao que o público responde: “– Nãããoo!...” A galinha, em tradução consecutiva realizada pelo músico da banda, pede ao público que assopre na terceira contagem: “Um... Dois... Três!!!...”. O bando de galinhas, e todo o público, assopram no esqueleto. Wally ri, indiferente. Mas com a continuidade do sopro simultâneo, desequilibra-se e cai, lentamente, para trás. Ele é então arrastado para fora por dois homens de terno escuro, que (mal)diz serem seus (imprestáveis) advogados. As galinhas festejam, reagrupam-se, saem pelo outro lado, triunfantes. Palmas e exclamações de aprovação da platéia.

O ato dos **Diggers**, que poderia ser traduzido por “Ato dos Escavadores”, refere-se às personagens históricas homônimas da Inglaterra do século XVII, radicais sem posses que ocuparam terras comuns e fizeram cabanas; num ato simbólico, cavaram o chão, e nessas terras, plantavam batatas e distribuíam comida de graça, até serem expulsos e seu movimento, rapidamente desmantelado. O livro de Christopher Hill¹⁷⁸, que apresenta o ideário político dos Diggers, foi uma das fontes de inspiração para o Circo de Insurreição de 2004, é de importância central na construção deste ato do mundo de ponta cabeça. Sobre a relevância deste livro, consta que

até o advento de O Mundo de Ponta-Cabeça, houve dois enfoques principais sobre o processo revolucionário inglês do século XVII: o triunfo da ética protestante e a ascensão da burguesia (enfoque tipicamente marxista) e a revolução compreendida como “Revolução Gloriosa” (versão produzida pela

¹⁷⁸ *O Mundo de Ponta Cabeça: Idéias Radicais na Revolução Inglesa de 1640.. Cia. Das Letras 1987.*

historiografia liberal). Porém, Hill joga uma nova luz sobre o processo revolucionário. Limitando-se ao estudo das décadas de 40, 50 e 60 do século XVII, Hill se atém a uma parte da população que até então passara quase desapercibida, ou seja, as camadas populares que participaram da Revolução. (...) Esta parcela da população teve participação direta no processo revolucionário, e suas reivindicações, assim como suas propostas, poderiam ter levado a Revolução a um rumo completamente diferente. Estes grupos de marginalizados formaram movimentos radicais – Diggers, Ranters, Quakers, e outros – cujas ações acabaram desencadeando reações por vezes muito violentas, o que contraria a noção de que a revolução houvesse se realizado por consenso.¹⁷⁹

Também conhecidos como *True Levellers*, os *Diggers* foram um pequeno grupo de pouco mais de cem pessoas, liderados por Gerrard Winstanley, que estabeleceram um grupo comunitário, agrário e auto-suficiente na área rural de Cobham, Surrey. Na sociedade majoritariamente agrária em que viviam, a riqueza baseava-se na posse e controle de terras. Como os *Levellers*, Winstanley argumentava que, se o objetivo da guerra era a liberdade, esta só seria atingida com a derrubada de sistema legal inteiro, e pela devolução da terra à comunidade. Em virtude das exigências daqueles de maior democracia e igualdade econômica, afastaram-se da teologia puritana rumo a uma utopia comunista agrária, até serem violentamente expulsos.

No Circo de Ponta-Cabeça do Bread and Puppet, o Ato dos *Diggers* consistiu de uma grande ciranda, em que as inúmeras personagens que o compunham iam rodando, ao som da seguinte canção entoada pelos camponeses:

*In 1649, St. George's Hill,
A ragged band they called the Diggers
Came to show the people's will.
They defied the landlords, they defied the law,
They were the dispossessed
Reclaiming what was theirs.*

*"We come in peace", they said,
"to dig and sow,*

¹⁷⁹ Segundo Pablo Ramos de Azevedo, Renato Rodrigues da Silva e Ivan Dias Martins, em *Uma Inglaterra de radicais revolucionários - Christopher Hill e O Mundo de Ponta-Cabeça: Idéias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640* In <http://www.historia.ujf.br/nec/dezembro2005/christopherhill.btm>, 5/11/2007.

*We come to work the land in common
And to make the wasteland grow,
This earth divided we will make whole,
So it can be a common treasury for us all."*

*"The sin of property we do disdain,
No one has any right to buy and sell
The earth for private gain,
Through theft and murder they took the land,
Now everywhere the walls rise up
At their command."*

*"They make the laws to chain us well,
The clergy dazzle us with heaven,
Then they damn us into hell.
We will not worship the God they serve,
The God of Greed who feeds the rich
While poor folk starve."*

*"We work, we eat together, we need no swords,
We will not bow unto the masters
Or pay rent unto the Lords.
Still we are free, though we are poor
You Diggers all stand up for glory,
Stand up now."*

*"From the men of property the orders came,
They sent the hired men and troopers
To wipe out the Diggers' claim,
Tear down their cottages, destroy their corn,
They were dispersed, but still their vision lingers on."*

*"You poor take courage, you rich take care,
This earth was made a common treasury
For everyone to share,
All things in common, all people one.
"We come in peace-"
The orders came to cut them down."*

A música faz referência *hilly-billies* (caipiras americanos) com um acordeon tocando música folk. O acompanhamento é simples e repetitivo, com maior importância à letra. O ato se inicia com a entrada em cena de um homem (um nobre) carregando uma mala de dinheiro. Em seguida, entram dois camponeses que cantarão a história dos Diggers, um deles tocando uma sanfona. Entram também os Diggers, homens e mulheres miseráveis vestindo trapos feitos de saco de estopa. Trazem grandes latas de lixo, pintadas em papelão. Um cartaz anuncia: "Casa dos

Diggers. Todos são bem-vindos”. O camponês com a sanfona anuncia: “Meu nome é Gerrard Winstanley¹⁸⁰. Venho lá da Inglaterra do século XVII para lhes contar a história dos meus revolucionários, os Diggers!” Canta:

*Em 1649, Morro de São Jorge,
Um bando de esfarrapados chamados de Diggers
Chegou para mostrar a vontade do povo.
Eles desafiaram os proprietários de terras, desafiaram as leis
Eles eram os despossuídos
Reclamando o que era deles.*

À medida que o camponês sanfoneiro canta, os miseráveis saem de trás das latas de lixo e se cumprimentam alegremente. Rodam e viram as latas de lixo de ponta-cabeça. Viram-nas, e em seu verso, vêem-se o céu azul e nuvens. (Palmas da platéia). Um dos miseráveis ergue o braço e exclama: “Pois liberdade é o homem ou mulher que virará o mundo de cabeça para baixo!” Os demais gritam em aprovação: “É!..”, “Isso mesmo!”, etc. Os pobres caminham circularmente pelo palco, como em uma ciranda, enquanto a cantoria prossegue.

*“Viemos em paz”, disseram eles,
“para cavar e semear,
Viemos para trabalhar a terra em comum
E para fazer germinar a terra improdutiva
Esta terra dividida tornaremos uma só,
Para que ela possa ser um tesouro público para todos nós.”*

Entram mais miseráveis, vestidos com trajes marrons de sacos de estopa. Dois deles trazem uma placa onde se vê desenhada uma mesa com um prato vazio e uma tabuleta em que se lê: FOME. Um miserável dá um passo à frente dos demais e exclama: “Não deveríamos viver esmolando ou na pobreza e aflição! Temos paz e júbilo em nossos corações, embora só tenhamos um prato de fruta e pão nas refeições! Vamos virá-lo de ponta-cabeça!” Os pobres viram a mesa de ponta-cabeça, e no avesso da tabuleta surge a palavra: AUTO-SUFICIÊNCIA.

¹⁸⁰ Gerrard Winstanley foi um reformador religioso protestante e um ativista político durante o protetorado de Oliver Cromwell. Winstanley era alinhado pelo grupo conhecido como os *True Levellers* (ou Niveladores Verdadeiros, que pretendiam levar a igualdade política proposta pelos *Levellers* também à esfera econômica), pelas suas crenças baseadas no comunismo cristão e pelas suas ações como líder dos *Diggers*, trabalhadores rurais pobres que tomaram o controle de terras públicas para as cavar e cultivar.

Uma cenoura, antes invisível no verso em branco, “aparece” dentro do prato. Os pobres juntam-se aos demais e continuam girando na ciranda. A canção prossegue:

*“O pecado da propriedade nós desdenhamos
Ninguém tem o direito de comprar e vender
A terra para ganho privado,
Por meio de roubo e assassinato eles obtiveram a terra
Agora em todo lugar os muros sobem
A seu comando.”*

Entram em cena um rei e uma rainha. Em cada um de seus trajes luxuosos, lêem-se, respectivamente, as palavras: PROPRIEDADE e PRIVADA. Outro miserável se insurge: “A propriedade privada e o interesse particular dividem as pessoas da terra e são a causa de toda guerra, conflito e belicosidade. Vamos virá-los de ponta-cabeça!” Os pobres viram o rei e a rainha de ponta-cabeça. Em seus traseiros, surgem placas com os dizeres: PROPRIEDADE e COMUM. Gritos de aprovação dos Diggers. A música continua e todos continuam marchando na ciranda. Sanfoneiro:

*“Eles fazem as leis para bem nos acorrentar
O clero nos deslumbra com o céu,
Enquanto faz com que nos danemos no Inferno.
Não cultuaremos o Deus a que eles servem,
O Deus da Ganância que alimenta os ricos
Enquanto o povo pobre passa fome.”*

Entra em cena um boneco atarracado e baixinho, com feições e chapéu de Papa, seguido de uma pequena multidão, representando a nobreza, que o segue de joelhos, rezando. Entre os fiéis, crianças vestidas com trapos de estopa. Um miserável brada: “Quando os poderes da Terra fizeram o mundo afundar em todos os lugares, os padres se tornaram tão abominavelmente corruptos que fizeram o povo viver sob seu orgulho e opressão! Vamos virá-lo de ponta-cabeça!”. Gritos de aprovação. Os pobres viram o Papa de ponta-cabeça. No verso de sua máscara, vê-se uma placa onde se lê: POBRE. Com a roupa do avesso, o titereiro que fazia o Papa é agora mais um miserável, que caminha com os demais na ciranda. O sanfoneiro prossegue tocando e cantando:

*“Nós trabalhamos, comemos juntos, não precisamos de espadas,
 Não nos curvaremos aos mestres
 Nem pagaremos aluguel aos Lordes
 Ainda somos livres, embora sejamos pobres
 Vocês, Diggers, levantem-se para a glória,
 Levantem-se agora.”*

Entram três personagens totalmente vestidas de preto, usando máscaras de caveira, carregando três metralhadoras de papelão preto, nas quais se lêem as palavras: LEI, E, e ORDEM. Miserável: “O governo dá liberdade à pequena nobreza de modo que os ricos têm ouro enquanto os pobres que trabalham para consegui-lo mal conseguem viver! Vamos virá-lo de ponta-cabeça!” Gritos de aprovação. O povo vira as metralhadoras de cabeça para baixo, mostrando seus versos, onde se lê PAZ, E, e AMOR. A ciranda e a cantoria continuam:

*“Dos homens proprietários vieram as ordens,
 Eles enviaram os jagunços e as tropas
 Para eliminarem a reivindicação dos Diggers,
 Derrubar suas cabanas, destruir o seu milho,
 Eles foram dispersados, mas sua visão ainda permanece.”*

Os homens com metralhadoras ameaçam os miseráveis; um Digger os expulsa. Os nobres retornam com Wally, o esqueleto gigante de grandes sapatos que representava o Walmart, ou a morte, o poder e a opressão, no ato com as galinhas. Os nobres prendem os Diggers. Entra Oliver Cromwell, trazendo pela coleira algo que parece um cão (um boneco que lembra um rato, ou talvez uma cabeça de dragão chinês); e dirige-se ao público: “Sou Oliver Cromwell e venho aqui defender o direito à terra! (*apontando para os Diggers*) Vocês precisam cortar estas pessoas em pedaços, ou elas cortarão **vocês** em pedaços!”. Segue o canto:

*“Vocês pobres, tomem coragem, vocês ricos, tomem cuidado,
 Esta terra foi criada como um tesouro comum
 Para todos dividirmos,
 Todas as coisas em comum, toda a gente uma só.
 “Viemos em paz –”
 Vieram as ordens para derrubá-los.”*

O cão-rato de Cromwell ataca e morde a todos. Os pobres se insurgem e viram o cão de cabeça para baixo. O sanfoneiro repete a estrofe anteriormente cantada:

*“Nós trabalhamos, comemos juntos, não precisamos de espadas,
Não nos curvaremos aos mestres
Nem pagaremos aluguel aos Lordes
Ainda somos livres, embora sejamos pobres
Vocês, Diggers, levantem-se para a glória,
Levantem-se agora.”*

Gritos de “É!”, “Hurra!”, etc. A ciranda prossegue com o triunfo dos pobres, que saem de cena atrás do ônibus azul. Euforia e palmas na platéia.

3.5 Relato do Pageant de 2004

O primeiro Pageant da temporada de 2004 foi realizado no dia dezoito de julho desse ano, no terceiro fim-de-semana da Sessão de Aprendizado de Verão e uma semana após a apresentação do primeiro circo de bonecos. Na semana anterior, após o circo de bonecos, excepcionalmente havia sido apresentado o espetáculo “Luz Brilhando em Glover” (com a peça *Mundo em Chamas*) no lugar do pageant, uma vez que não houvera tempo útil para a finalização da concepção desse espetáculo nas semanas anteriores. Segue pois o relato desse primeiro Pageant da temporada de 2004, encenado na floresta de pinheiros logo em seguida à apresentação do circo de bonecos.

O Pageant dividia-se em quatro momentos distintos, e em quatro diferentes locações, às quais a platéia era conduzida pelos titereiros e bonecos em cena. Após o término do Circo, o público era inicialmente chamado a deixar do anfiteatro e dirigir-se rumo à floresta de pinheiros. Um pouco antes de se chegar à floresta, um pequeno coro de pessoas usando batas com gravuras cantavam antigas canções populares da Geórgia, em idioma russo. Esse coro cantava até o público se aglutinar todo ali. Ao término das músicas, com o público todo reunido, os cantores se dispersavam em direção à floresta, rumo às próximas locações onde haveria encenações, agora visíveis: Imediatamente em frente à floresta, em quatro locações distintas, que eram quatro cabanas de madeira já previamente existentes no local, realizavam-se as primeiras cenas do Pageant. Em cada uma das cabanas, as cenas ocorriam simultaneamente, de modo que o público que vinha do anfiteatro postava-se em frente à locação que lhe chamasse mais atenção ou à de que estivesse mais próximo. Para atraí-lo, havia “lanterninhas” (*ushers*) que tocavam sinos, chamando as pessoas para cada uma das quatro cabaninhas que se avistavam ao pé da floresta. Atraído pelos diferentes “lanterninhas”, o público dividia-se então rumo a essas quatro locações.

1) Cenas nas cabanas: Em cada cabaninha, uma diferente encenação ocorria. Cada casinha tinha sua própria “música” (música de fato, tocada por rabecas, ou instrumentos de metal

e sucata, ou efeitos sonoros variados) e cada encenação acabava em um tempo particular, distinto das demais. Como as cabanas eram relativamente distantes umas das outras, e as cenas, relativamente curtas, o público assistia apenas à encenação ocorrida em uma das quatro casinhas, aquela a que havia chegado inicialmente. Em seguida, os atores saíam e iam-se embora, desaparecendo à direita da floresta de pinheiros (Na realidade, os atores que haviam atuado em cada cabaninha participariam em seguida nas cenas subseqüentes do Pageant, de modo que rodeariam a floresta por trás, para chegar aos seus locais de apresentação antes do público, e sem serem vistos. Outros atores, após o término do circo, já haviam se dirigido à floresta para preparar e encenar as cenas seguintes, enquanto o público assistia ao coro de canções da Geórgia e às cenas das cabanas).

As cenas apresentadas nas cabanas representavam eventos pequenos, imagens breves de cenas caseiras representando a vida doméstica cotidiana de pessoas comuns levando uma vida simples. Em cada casinha, ocorria uma ação distinta: mulheres descascando batatas, lavando pratos, pendurando roupas no varal, pessoas lendo, comendo, vacas sendo ordenhadas, galinhas alimentadas, etc. Segundo Peter Schumann, na orientação para a criação dessas cenas, não era necessário o uso de diálogos nesses pequenos eventos domésticos, e os atores deveriam, para a composição das cenas, procurar máscaras e figurinos de seres humanos “normais”, e também de animais, que nas cenas deveriam ser alimentados, cuidados, etc., em situações cotidianas. Essas cenas domésticas foram em geral realizadas com os bonecos conhecidos como lavadeiras e lixeiros. Ocorriam em ritmo relativamente lento, repetiam-se algumas vezes, e então os personagens e animais das cenas retiravam-se, como mencionado. Em seguida, o som de um instrumento de cordas chamava a atenção das pessoas para dentro da floresta; os “lanterninhas” as guiavam para o local da próxima cena.

2) Iraquianas e sapatos. A segunda cena do Pageant, assim como as subseqüentes, ocorria já dentro da floresta de pinheiros, e tinha como personagens três mulheres muçulmanas,

possivelmente iraquianas, vestindo chadores e hábitos pretos típicos. Essas mulheres, agrupadas em frente aos restos de uma casa construída de madeira (remanescente de anos anteriores), manuseavam sapatos de diversos tamanhos, botinas pretas, as quais enchiam de terra, em uma encenação que, segundo veteranos, repetia uma cena realizada no espetáculo do ano anterior. Lentamente, em silêncio e concentradas em seus afazeres, elas plantavam arroz e palha nos sapatos.

3) A mulher dos grãos e a carroça. Esta terceira cena do Pageant ocorria a alguns metros de distância da anterior, também no interior da floresta. A cena tinha início quando, lentamente no meio da floresta, “surgia” uma enorme boneca com trajes de camponesa – sustentada por seis manipuladores, ela se “levantava” à direita das iraquianas, e ambas as cenas então passavam a se desenrolar simultaneamente. Essa nova personagem, chamada por Peter Schumann de A Mulher dos Grãos, levantava primeiro os dedos, depois as mãos, e em seguida vagorosamente erguia-se na vertical. Da rampa em que se iniciava o Pageant, onde ficava o público, avistam-se assim as mulheres iraquianas de preto, que procediam ao “plantio” ou “enterro” nos sapatos, e a mulher dos grãos, já de pé. Avistava-se então, a uma longa distância, uma carroça puxada por um burro, que vinha lentamente se aproximando. Ao fundo, ouvia-se um canto da Geórgia, enquanto tinha continuidade a cena dos sapatos. Quando o plantio ou enterro dos grãos e da palha ia acabando, o burro chegava, e os sapatos eram então acomodados na carroça. Em seguida, a carroça puxada pelo burro movia-se mais adentro na floresta, para estacionar em frente a uma longa mesa aonde sentavam-se inúmeros homens de preto, e assistir ao lento “desfile” que ali se daria. O público seguia a carroça e aos poucos acomodava-se na nova locação.

4) Os homens de terno preto e o bombardeio. A última cena do Pageant ocorria em uma clareira dentro da floresta de pinheiros, que funcionava também como uma espécie de palco em outro anfiteatro natural, uma vez que o público ficava em um declive que circulava o centro

da clareira, mais elevado, formando um semi-círculo. A maioria das pessoas ficava de pé, embora algumas crianças e outras pessoas se sentassem em troncos eventualmente existentes, e alguns se encostassem nos pinheiros ou mudassem de lugar conforme as cenas, para não ter a visão encoberta pelos troncos das árvores que existiam nesse declive. Nesse ambiente verde no meio dos pinheiros, diversos homens de negócios ou burocratas sentavam-se a uma longa mesa. Eram ao todo treze, e tinham grandes cabeças, todos vestidos de paletós pretos, camisas brancas e gravatas, usando máscaras enormes; suas mãos, grandes e expressivas, eram também brancas.

Enquanto esses homens sentados à mesa olhavam ao redor e um ao outro, gesticulando com suas imensas mãos, via-se, diante da mesa e mais próximo do público, um desfile de pobres-coitados em fuga, carregando sacos e trouxas – esses refugiados eram também bonecos, atores com máscaras de homens e mulheres, animais e crianças que caminhavam e morriam na floresta. Segundo orientação de Peter Schumann, os refugiados usavam roupas escuras, preferencialmente marrons, cinzas, pretas e variações destas. Aos olhos do público, nessa parada de guerra, passava essa população que ia morrendo bombardeada e, seguindo-a, mais pessoas que eram atingidas, ajudavam umas às outras a se reerguer e prosseguir, e morriam. Dentre os refugiados, viam-se iraquianas e nuvens. Um pouco afastadas, próximo ao público, altas damas cinzentas, as mesmas da série de cantatas da guerra do Vietnã, faziam a “música” do Pageant.

Um som de rabeça e cordas de metal vibrando tocava ininterruptamente, até que enormes bombas, que vinham carregadas lentamente nessa estranha “procissão”, caíam ao chão, e ouvia-se um forte barulho de estouro. Nos momentos em que caíam as bombas, os homens de terno preto congelavam os movimentos. Os refugiados que estavam em frente à mesa tombavam no chão. Outros, mais afastados, encolhiam-se e congelavam os movimentos. Pausa, imobilidade. Ouviam-se barulhos e ruídos metálicos e assonantes, produzidos pelas rabeças. Aos poucos, nuvens azuis (atores atrás de grandes nuvens de papelão pintado) levantavam os refugiados que haviam tombado com os bombardeios, lentamente. As damas cinzentas voltavam a se

movimentar. Os homens de preto voltavam a mexer as mãos e cabeças, para novamente congelarem nos bombardeios seguintes. A seqüência de refugiados, ainda segundo orientação de Peter Schumann, era lenta e contínua, e essa “fila” se seguia por diversos minutos, vagorosamente, até desaparecer na floresta. As pessoas passavam, eram bombardeadas, caíam; as nuvens as levantavam, e a cena seguia, como num quadro ora em movimento lento, ora estático. Quando passavam os últimos refugiados, a carroça puxada pelo burro principiava a se mover, devagar, e juntava-se à fila que seguia floresta adentro - era bombardeada, mas continuava, fechando a parada dos pobres diabos refugiados. Prosseguia levando os sapatos com terra e grãos e palha, até sumir na estrada. Ao final, restavam apenas os homens de terno preto, que, dando seguimento à cena, livravam-se de suas mãos e rostos (máscaras) de papel maché, jogando-os ao chão e sobre a mesa. Os atores sumiam então na floresta de pinheiros. Fim. O público batia palmas em silêncio.

3.6 Luz Brilhando em Glover - Espetáculo Suplementar Integrante do Circo de 2004:

Relato da Peça *Mundo em Chamas*

O espetáculo “Luz Brilhando em Glover”, que excepcionalmente substituiu o Pageant na apresentação do primeiro Circo de Insurreição do Primeiro Mundo de 2004, e que foi apresentado nas demais sextas-feiras da temporada, consistia na peça *Mundo em Chamas*. Essa peça foi apresentada pelos aprendizes e titereiros do grupo permanente do Bread and Puppet, no teatro interno coberto da fazenda, um grande barracão rústico de madeira conhecido como Prédio Novo (*New Building*). Construído por carpinteiros locais em 1996, esse teatro consiste de um palco com chão de terra batida e uma arquibancada com bancos de madeira, além de dois anexos e um palco menor no andar superior. Suas paredes eram totalmente ornamentadas, por dentro e por fora, com imagens pequenas em preto e marrom, no exterior, e desenhos coloridos no interior, inspirados no Manifesto Comunista: em oito “camadas” com fundos e cores distintas, viam-se figuras que pareciam descer dos céus à terra, ou ao inferno, atestando o afastamento dos homens em relação à natureza e rumo à morte, às cidades e aos demônios. No meio desses dois extremos, seres humanos dispostos a possibilitar um mundo melhor.¹⁸¹

O nome do espetáculo não parecia ter uma versão definitiva, e as designações “*When the World was Unafraid*”, “*Fire*”, “*When the World was on Fire*”, “*World on Fire*”, etc., circulavam livremente durante os ensaios, reuniões e apresentações. Essa falta de definição de um nome reproduz um elemento bastante específico presente no trabalho do Bread and Puppet, cujos bonecos, adereços, etc. são quase sempre perecíveis, tendo um uso e significação em um determinado momento e outro em outros. Assim como as pinturas, máscaras e adereços

¹⁸¹ Na camada mais alta, próxima ao telhado, viam-se figuras brancas sobre um fundo azul: cavalos, pássaros, homens, nuvens, flores, estrelas, um rosto gigante, figuras apontando para cima, com os dizeres: “Para cima! Para cima!”. Na segunda camada, viam-se, no céu azul, em amarelo, figuras humanas, sóis, dourados, e os dizeres: “harmonias celestiais”, “população celestial”, etc. Na terceira camada, sobre um fundo vermelho, viam-se figuras humanas, árvores, mãos, famílias, vários partos, e os dizeres: “nascimento”, “sim”, “população possibilitaria”, etc. Na quarta camada, também em fundo vermelho, estavam figuras humanas, esqueletos em branco, carros, flores. Acima das pessoas, avistavam-se montanhas e luas, e os dizeres “*Oi*”, “*Ó!*”, “*Você*”. Na quinta camada, sobre um fundo azul, figuras humanas, cavalos, grama, árvores, cidades. A descrição das demais camadas, mais próximas à terra (e ao inferno) infelizmente perdeu-se. De modo geral, traziam demônios e humanos em aflição.

dispensam um acabamento mais detalhado, também as palavras que denotavam o título do espetáculo serviam para referência imediata, não importando muito a exatidão do título ou sua documentação precisa. Esse caráter “perecível” e inexato da arte do Bread and Puppet tem estreita relação com a concepção do Museu, que não se pretende um depósito de “bens” artísticos acumulados, ou um “valioso” monumento para a posteridade:

A concepção do Museu Bread and Puppet baseia-se na idéia de um museu subversivo. Em um museu real, ocorre a preservação de preciosidades. Já o Museu Bread and Puppet, abarrotado com sua superpopulação de animais, seres humanos e imagens – expressão da acumulação do tempo e das urgências que inspiraram a construção de tantas coisas (a pobreza dos pobres, a arrogância dos que fazem a guerra, o desespero das vítimas), tem por filosofia de produção a arte da não-permanência. “Trocamos o ideal de preservação do museu tradicional pela aceitação de uma deterioração inevitável”. Aranhas, pássaros, esquilos, uma ninhada de guaxinins (racoons) encontrados em uma máscara de bisão metade comida – tudo isso junto é uma forma de vida tal qual é, sem a necessidade de justificativas¹⁸².

O espetáculo *Mundo em Chamas* foi concebido para apresentação em teatro fechado, mas tinha início do lado de fora do Prédio Novo, onde o público se ajuntava para assistir a uma cantastoria contada/ apresentada ou por Maria Schumann ou por Linda Elbow, alternadamente. A cantastoria, do italiano *canta storia*, é uma estória contada com o auxílio de figuras, por um apresentador-narrador que canta e gesticula à medida que as figuras vão sendo expostas ao público. Um parente próximo da cantastoria, que pode também ter inspirado o Bread and Puppet, é o *bänkelsang* (encontrado na *Ópera dos Três Vinténs* de Bertold Brecht), espetáculo cantado com o uso de faixas, que foi realizado por atores itinerantes durante quatro séculos na Alemanha, até ser banido pelo regime nazista na década de 1940. A cantastoria apresentada em 2004 já havia sido concebida e apresentada anteriormente, tendo uma versão registrada no filme *Columbus*, documentário do espetáculo homônimo apresentado na América do Sul REFS. As figuras utilizadas nesta cantastoria eram pintadas em tecido, todas em branco e preto, afixadas sobrepostas em um grande cavalete de madeira. Além da apresentadora, titereiros e aprendizes,

¹⁸² Extraído de *Bread and Puppet Museum*, REFS

formando um semicírculo em torno das figuras, faziam um coro de palmas e canto durante a narração, e duas pessoas viravam as figuras de pano enquanto a estória ia sendo contada. À medida que a apresentadora dava seqüência á narrativa, os desenhos eram mudados, e ela apontava para as gravuras correspondentes ao trecho da história a que estava se referindo.

Segue a descrição do roteiro de narrações, falas, palmas e gestos; as figuras usadas na cantastoria estão descritas logo em seguida ao roteiro.

Mundo em Chamas

3.6.1 CANTASTORIA

Enquanto o público ia chegando, os aprendizes juntavam-se próximo ao teatro, que tinha ainda as portas fechadas, e começavam por cantar a canção russa *Wo rai do da*. Uma vez agrupadas e em silêncio as pessoas em torno dos cantores, terminava-se a música e uma titereira iniciava a cantastoria:

APRESENTADORA: A Associação Teatral do Fim do Mundo apresenta... (*rufam três vezes os tambores*). (No cavalete, a Figura 1)

CORO: (*Palmas: três vezes*)

APRESENTADORA: Fogo! (*rufam três vezes os tambores*).

CORO: (*Palmas: três vezes*) Fogo!

(*melodia do canto é entoada pelo acordeon*)

CORO: (cantando) Lalalalalala... (Vira-se a Figura 1 anterior e é exibida a Figura 2)

APRESENTADORA: Em nossa vida, precisamos de três fogos -

CORO: Lalalalalalala...

APRESENTADORA: Acendemos o primeiro fogo quando temos frio... (aponta para os desenhos da Figura 3)

CORO: Frio! Frio!

APRESENTADORA: Puxamos uma cadeira, tiramos as meias e aquecemos nossos pés.

CORO: Lalalalalalala ...

APRESENTADORA: Acendemos o segundo fogo quando temos fome!

CORO: Fome! Fome!

APRESENTADORA: Pegamos uma panela, enchemos de água, ervilhas, cenoura, alho, batatas, o que tivermos, e cozinhamos uma sopa.

CORO: Lalalalalalala...

APRESENTADORA: Acendemos o terceiro fogo quando estamos desesperados.

CORO: Desesperados! Desesperados!

APRESENTADORA: Porque... Estamos no escuro. E quem sabe quando ele acabará.

CORO: Lalalalalalala... (Vira-se o pano para a Figura 4)

APRESENTADORA: Quando nossos vizinhos têm frio,

CORO: Frio! Frio!

APRESENTADORA: Enviamos-lhes o primeiro fogo!

CORO: Lalalalalalala...

APRESENTADORA: Quando nossos vizinhos têm fome -

CORO: Fome! Fome!

APRESENTADORA: Enviamos-lhes o segundo fogo!

CORO: Lalalalalalala...

APRESENTADORA: Quando nossos vizinhos estão desesperados -

CORO: Desesperados! Desesperados!

APRESENTADORA: Enviamos-lhes o terceiro fogo.

CORO: Lalalalalalala... (*acordeon*) Lalalalalalala...

APRESENTADORA: Mas aí... (*tambores rufam 3 vezes*)

CORO: (*palmas – 3 vezes*) (*tambores rufam – 3 vezes*) (*palmas – 3 vezes*)

APRESENTADORA: O Sr. Morte chega!... (*longo rufar de tambores*) (Figura 5)

APRESENTADORA: (*mais rapidamente*) Ele pega o primeiro fogo e o transforma em um tanque!

CORO: Tanque! Tanque! Tanque! Tanque!

APRESENTADORA: Ele pega o segundo fogo e constrói um avião!

CORO: Avião! Avião! Avião! Avião!

APRESENTADORA: Ele pega o terceiro fogo e faz uma bomba!

CORO: Bomba! Bomba! Bomba! Bomba!

APRESENTADORA: E ele vai aos nossos vizinhos -

CORO: (*em uníssono*) Eeeeeioo...

APRESENTADORA: E... ele os ataca.

CORO: (*em uníssono*) Eeeeeioo...

APRESENTADORA: E... ele os mata.

CORO: (*as pessoas do coro começam a cantar em momentos diferentes, e o som parece ecoar desordenadamente*)

Eeeeeioo.. Eeeeeioo.. Eeeeeioo.., Eeeeeioo.. Eeeeeioo.. Oooooo.., etc.

APRESENTADORA: E então... Ele faz um desfile da vitória... (*rufar de tambores – 8 vezes*) (pausa)

APRESENTADORA: Em nome de quem ele age?

CORO: Em nome de quem?

APRESENTADORA: O dinheiro de quem ele usa?

CORO: O dinheiro de quem?

APRESENTADORA: Quem é ele?

CORO: (pausa) Quem?

APRESENTADORA: Obrigada.

Fim

Descrição das Figuras:

Figura 1) Grande rosto de mulher muçulmana, usando chador; tem uma fisionomia triste, desconsolada. Abaixo dela, esqueletos com bandeiras, atacando pessoas agonizantes.

Figura 2) Um grande círculo que representa possivelmente o mundo – sobre ele, em letras grandes, lê-se: FOGO. Em torno, muitos rostos e a palavra FOGO escrita inúmeras vezes. No fundo preto, sobressaem coisas queimando – cavalo, casa, cervo, floresta, em volta de todo o círculo.

Figura 3) Sobre um fundo cinza, observam-se seis desenhos numerados:

- (1) Uma cadeira e quatro pés humanos.
- (2) Uma jarra, uma xícara, um pão, uma vasilha com legumes redondos (possivelmente batatas), e um pão com a marca do Bread and Puppet (sol).
- (3) Fundo preto. Mão estendida para uma vela que irradia luz.
- (4) e (5) Grande rosto de mulher muçulmana. Abaixo dele, 5 (desenho 4) e 4 (desenho 5) rostos humanos menores.
- (6) Uma pessoa agachada, com as mãos sobre a cabeça. Fundo preto. Atrás de cada pessoa, raios caindo na diagonal, vindos do céu.

Figura 4) Uma grande “marcha” de pessoas, vistas em perspectiva. Na frente, as figuras são nítidas e bem delineadas; no fundo, branco, vão perdendo os contornos. Acima, uma mancha negra.

Figura 5) Seis figuras, numeradas de 7 a 12:

- (7) Um esqueleto com uma bandeira, sobre um tanque.
- (8) Um esqueleto com uma bandeira, sobre um avião.
- (9) Uma bomba com asas e cara de caveira.
- (10) Fundo preto: mãos estendidas para cima.
- (11) Um grande rosto de muçulmana + faces pequenas na horizontal (mortos)
- (12) Fundo branco: um adulto e uma criança (em preto) estendidos no chão.

3.6.2 ENCENAÇÃO NO PALCO INTERNO

Finda a cantastoria, ouvem-se clowns espalhafatosos que vêm se aproximando por uma trilha até o Prédio Novo. Chegam tiritando, gemendo, tremendo de frio. Tocam buzinas, sirenes, dão gritos estridentes. Os aprendizes, que haviam participado do coro na cantastoria, os observam. Ao se aproximar do teatro, um dos clowns afirma: “Estou sentindo o calor!” Gritos, uivos. Um deles começa a tocar tambor. Todos, em uníssono: “Quando o mundo estava em chamas!!...” Esta cena e fala se repetem algumas vezes, com os clowns gritando, tocando tambor, buzinando. Um deles começa a imitar o barulho de uma sirene. O som dos gritos e do tambor aumenta em volume e intensidade. De repente, um dos clowns manda prender os aprendizes: “- Detido sem acusação!”¹⁸³, “- Você está preso!”, etc. Os demais clowns (são ao todo seis) abrem um grande saco de onde vão tirando roupas de prisioneiros, listradas em branco e preto, e distribuem-nas aos aprendizes, que as vestem. Outros aprendizes, já previamente vestidos de vermelho, começam a gritar: “-Não!”, “Nããão!”, “Não!!”, enquanto os demais vão-se uniformizando em branco e preto. Os clowns os ameaçam, e então todos os aprendizes, prisioneiros e vermelhos, começam a pular e a exclamar: “Hop! Hop! Hop! Hop! Hop!...” Em fila indiana e de modo meio estúpido, entram saltitando no teatro interno, agora de portas abertas, monitorados pelos clowns. O público entra em seguida e aos poucos se acomoda para assistir ao espetáculo interno.

O palco é um semi-círculo e tem ao fundo uma cortina vermelha, fechada. Os expectadores sentam-se na arquibancada retangular de madeira, de elevação progressiva, e assistem à encenação de uma perspectiva mais alta que o palco. A peça tem como principais protagonistas os clowns, que a cada ato entram e saem em fila indiana, fazendo muito barulho e tocando instrumentos – tambor, triângulo, corneta, chocalho. Eles estão vestidos de modo ridículo, com figurinos estranhos predominantemente em tons de branco e vermelho, e em geral usam meias-máscaras. Têm um semblante irônico ou lacônico, algo perverso. A peça fará uso de outro cavalete com

¹⁸³ Referência às prisões, ocorridas desde o 11 de setembro, de supostos envolvidos com o terrorismo, sem mandatos de prisão ou acusação formal.

figuras de pano, como o usado na cantastoria em frente ao teatro, porém essas figuras são coloridas. No decorrer das falas, as “páginas” de pano serão viradas, mostrando desenhos ilustrativos da narrativa dos clowns. Os prisioneiros que foram uniformizados fora do teatro sentam-se em cadeiras dentro do palco, à direita, formando uma pequena orquestra de metais e sucata que proverá a música do espetáculo.

ATO 1

(No palco, um grande cavalete expõe uma figura com um fundo formado por pinceladas diagonais misturadas de preto/ amarelo/ vermelho; sobre esse fundo, que remete às labaredas de um incêndio, lêem-se as palavras MUNDO EM CHAMAS, em preto. Ouve-se uma música bizarra, e entram em cena os clowns, tocando e fazendo muito barulho. Andam de um lado a outro, gesticulando e se exibindo. Falam em tom debochado e com a voz esganiçada, e neste e nos demais atos, dão gritos agudos, guincham, repetem “Fogo! Fogo! Fogo!”, etc. A melodia tocada por eles é sempre a mesma, porém em diferentes tons, conforme a cena)

TODOS- Quando o mundo estava em chamas...!! *(rufar de tambores)*

CLOWN 1- O bode – queimou na montanha!

(Aponta para uma nova figura no cavalete, de fundo amarelo e verde, na qual se vê uma mão com o dedo indicador apontando para cima, desenhada em preto. No alto da figura, em pequena escala, um bode queimando, sob um foco de fogo sobre suas costas)

CLOWN 1- O pescador – queimou no mar!

(Nova figura: sobre o fundo azul e branco, vê-se, imensa, ocupando quase todo o cenário, uma grande mão preta. No alto, um pescador em um pequeno barquinho, queimando.)

CLOWN 1- O avião – queimou no céu!

(Aponta para uma nova figura, que tem por fundo a representação do céu, azul e vermelho. No alto, avista-se um avião com o piloto queimando. Como na figura anterior, uma grande mão preta/ acinzentada)

CLOWN 1- O bebê – queimou nos braços de sua mãe!

(Nova figura, com fundo amarelo, vermelho e roxo. Vê-se uma mulher com uma criança de colo, queimando.)

(Os clowns saem, gritando e tocando os instrumentos. Resta o cavalete no centro do palco, com uma figura na qual se vêem pessoas desesperadas, aos montes, com as mãos para cima, em agonia. Destaca-se uma pessoa de costas, pintada detalhadamente em cinza – as demais são apenas esboços, contornos vagos. Em escala um pouco maior, à direita, uma pessoa também maior, com as mãos para cima, boca aberta, talvez dizendo algo. O fundo, laranja e amarelo, sugere labaredas de fogo.)

ATO 2

(A melodia deste ato é mais alegre. Ouve-se a mesma “música”, e entram os clowns tocando e gritando. Dois deles amarram o CLOWN 2 em um tronco, com uma corda grossa, e ateiam fogo (de papel maché) sob seus pés. O CLOWN amarrado grita, urra, e os outros berram, enfáticos)

TODOS- Quando o mundo estava em chamas...!! *(rufar de tambores)*

CLOWN 3 – *(apontando para o cavalete) A mídia reportou que o mundo estava em chamas!!*

(Vê-se no cavalete uma nova figura, um quadro subdividido em nove desenhos, numerados de 1 a 9, onde se vêem homens de terno preto. Sobre um fundo branco, essas nove figuras representam homens de negócios, em posições diversas; alguns parecem felizes, outros parecem estar conversando)

TODOS- Mas o mundo... não sabia que estava em chamas!

(Do teto do teatro, amarrado por uma grossa corrente, desce, aos trambolhões e fazendo forte barulho, um amontoado de sucatas. À esquerda, no palco, um personagem vestido de bombeiro, de capacete e máscara de porco, segura a extremidade da corrente, que passa por uma polia presa ao teto. As sucatas balançam, e o atrito da corrente emite ruídos estridentes.

Os CLOWNS tocam com os instrumentos a mesma música, porém de modo mais alegre. Saem em fila indiana gesticulando e carregando o CLOWN 2 nos ombros, na horizontal, ainda amarrado ao tronco.

(A cortina vermelha ao fundo do palco se abre, e avista-se uma gigantesca figura de MULHER, MARROM, deitada de lado, ocupando toda a extensão desse novo palco dentro do palco. Ela está parada e respira suavemente. Essa imensa boneca é feita de papelão pintado, e seu corpo é articulado de modo sincronizado por manipuladores que ficam escondidos por trás de cada grande membro seu (um ou dois aprendizes manipulam cada membro: cabeça, tronco, braços, antebraços, coxas, e pernas e pés). Esses aprendizes estão vestidos de vermelho, de modo que, nesse palco vermelho dentro do palco, sobressaem as partes que formam a mulher marrom. Fecha-se o pano)

ATO 3

(Ouve-se música, e entram novamente os clowns em fila indiana, gesticulando e tocando; dois deles carregam uma lousa.)

TODOS- Quando o mundo estava em chamas...!! *(rufar de tambores)*

CLOWN 4 – A ciência... verificou o fogo!!...

(Os clowns postam a lousa no centro do palco. Um deles, esmeradamente, desenha com giz um grande círculo, que parece sugerir o mundo. O círculo é então riscado com um X.)

TODOS- E o mundo se alarmou!

(Os clowns apontam para uma nova figura no cavalete. Sobre o fundo vermelho, há três desenhos, numerados de 10 a 12, nos quais se vêem: 10. Um ser humano marrom correndo com uma bandeira branca; 11. Uma árvore de tronco marrom e folhas verdes; 12. Muitas mãos. Os clowns saem, como de costume, levando a lousa)

(Enquanto os clowns saem, o bombeiro com capacete e máscara de porco puxa a corrente que segura os entulhos, fazendo barulho. As sucatas balançam, sobem e descem ao puxar da corrente)

(Abre-se novamente a cortina vermelha ao fundo do palco – avista-se novamente a grande MULHER MARROM deitada, cujos membros marrons movem-se e saem para fora da cortina. A impressão é de uma imensa boneca “crescendo”, extrapolando os limites do palco, do teatro. Sua cabeça se estende para fora da cortina, à esquerda, e os membros, para cima e para lado, à direita. Recolhem-se, então, e o pano fecha.)

ATO 4

(Ouve-se música, e entram novamente os clowns tocando; um deles, com uma vassoura, finge estar tocando uma guitarra; outro imita o som de rock n’roll, de modo a sugerir, vagamente, o hino norte-americano tocado por Jimmy Hendrix durante a guerra do Vietnã, com acordes dissonantes e ruídos simulando bombardeios. Soa o barulho de um alarme disparado)

TODOS- Quando o mundo estava em chamas...!! *(rufar de tambores)*

CLOWN 5 – O Departamento de Defesa... declarou estado de alerta emergencial!!!...

TODOS- E as mãos do mundo protestaram!

(Enquanto os clowns saem, o bombeiro com capacete e máscara de porco puxa novamente a corrente que segura os entulhos, fazendo barulho. As sucatas sobem e descem com o puxar da corrente, balançando.)

(Abre-se a cortina – vêem-se grandes MÃOS marrons, gesticulando e protestando. Essas mãos são feitas do mesmo princípio que os membros da boneca, pintadas em papelão e manipuladas por aprendizes vestidos de vermelho, escondidos atrás das figuras. Fecha o pano)

ATO 5

(Como de costume, ouve-se a mesma música, e entram os clowns em fila indiana, tocando e gesticulando)

TODOS- Quando o mundo estava em chamas...!! *(rufar de tambores)*

CLOWN 6 – O congresso... alocou fundos para pesquisa de base sobre ataques anti-fogo!!

TODOS- E os pés do mundo fugiram...

(Enquanto os clowns saem, repete-se a cena do bombeiro, que novamente puxa a corrente que segura os entulhos, fazendo barulho. As sucatas sobem e descem com o puxar da corrente, balançando no alto.)

(Abre-se a cortina – Vêem-se imensos PÉS marrons correndo, que fogem. Esses vários pés inicialmente correm no lugar; depois, correm para fora do palco e saem à esquerda)

ATO 6

(Ouve-se música, e entram novamente os clowns em fila, tocando; um deles vem carregando dois sapatos pretos gigantes.)

CLOWN - Quando o mundo estava em chamas...!! O presidente... ordenou uma investigação!

(O CLOWN com os sapatos calça-os. Anda, meio palerma/ desajeitado. De repente, começa a avançar nos demais para pisar sobre eles com os imensos sapatos.)

CLOWN – E as nuvens do mundo caíram do céu.

(O CLOWN-PRESIDENTE sai com os demais, andando com os sapatos gigantes)

(O BOMBEIRO com máscara de porco puxa a corrente, o monte de sucata chacoalha, sibilando)

(Abre-se a cortina – várias NUVENS, pintadas em papelão, movem-se suavemente; sobem até o alto, em conjunto, e subitamente caem, despencam, do céu para o chão, com o forte estrondo provocado pelo monte de sucata largado ao chão pelo bombeiro, que soltou a corrente.)

ATO 7

(Ouve-se novamente a música, e entram os clowns tocando, em fila indiana. Um deles está tremendo e constantemente abraçando a si mesmo, aparentemente com frio)

TODOS- Quando o mundo estava em chamas...!! *(rufar de tambores)*

CLOWN – A indústria desenvolveu uma tecnologia anti-fogo do estado das artes!

CLOWN – Wall Street investiu em modelos individualizados de resolução de problemas!

CLOWN – Grupos de defesa ao consumidor advertiram contra os efeitos nefastos desses produtos!

(O bombeiro com capacete e máscara de porco puxa novamente a corrente que segura as sucatas penduradas, fazendo barulho.)

(Abre-se a cortina. Vêem-se os corpos e rostos dos manipuladores das cenas ocorridas atrás da cortina vermelha, vestidos também de vermelho. Em pares ou individualmente, eles seguram CAMAS pintadas em grandes pedaços de papelão. Essas camas balançam suavemente, e os manipuladores têm os braços sobre elas e os olhos fechados, de modo que parecem estar dormindo.)

CLOWN – E os adormecidos do mundo se uniram!

(O bombeiro subitamente solta as sucatas, fazendo enorme barulho. Com o estrondo, as pessoas adormecidas de vermelho abrem os olhos. Largam as camas, erguem os braços e cantam com os demais. Os prisioneiros que faziam a banda levantam-se, deixam seus instrumentos, e espalham-se pelo teatro, formando uma corrente desde o topo do corredor da arquibancada à direita do teatro até a frente do palco, onde apagarão o fogo. Nessa corrente, revezam baldes (supostamente cheios de água), com os quais apagam o incêndio no palco, e os baldes retornam em sentido inverso, vazios. Enquanto isso, cantam em coro, juntamente com os “adormecidos” vermelhos e os clowns, a Internacional socialista.) Abaixo, consta a versão cantada no espetáculo, que durante os ensaios foi escrita em um pedaço de papelão por um dos titereiros:

Internationale

*Arise, ye prisoners of starvation
Arise, ye wretched of the Earth
For justice, thunder's condemnation
A better world's in birth
No more tradition's chains shall bind us
Arise ye poor no more in thrall*

*The earth shall rise on new foundations
We have been naught, we shall be all*

*It's the final conflict
Let each stand in their place
The International Union
Will be the human race*

(Na platéia, vêem-se pessoas, sobretudo mais velhas, que cantam a Internacional. Finda a canção, os atores todos pulam todos para o centro do palco, exclamando: “-Hop, hop, hop...”. Unidos, agradecem.)

FIM.

Uma das versões em língua portuguesa do trecho cantado da Internacional (a que mais se aproxima da versão norte-americana, embora a tradução seja ainda assim bastante distinta:

*De pé! Condenados da terra!
De pé! (ó) forçados da fome!
O vulcão cospe da cratera
A escória vil que nos consome!
Do passado façamos tábua rasa!
Multidão escrava, de pé! De pé!
Em cada canto, em cada casa
Será tudo quem nada é!
REFRÃO: Bem unidos façamos
Nesta luta final,
Uma terra sem amos
A Internacional!*

3.7 Paradas do Dia da Independência 04 de julho de 2004

*And every man 'neath his vine and fig tree
Shall live in peace and unafraid
And into plowshares beat their swords
Nations shall have war no more*
(letra da canção entoada pelas lavadeiras
e mulheres iraquianas nos desfiles de 4 de julho)

PARADAS de RUA

- 1) Banda de Metais
- 2) Atores de pernas-de-pau
- 3) 2ª República de Vermont
- 4) Exorcismo do Walmart
- 5) Elefante rosa (Pinkie)
- 6) Dave Dellinger
- 7) Iraquianas, camponesas e aves brancas
- 8) Coro de canções da Geórgia/ canção contra a guerra/ flautas doces

As tradicionais paradas ou desfiles de 4 de julho ocorriam em quase todas as cidades da região próxima à fazenda Bread and Puppet, e também no estado vizinho de New Hampshire. A companhia se apresentou nas cidadezinhas próximas de Cabot e Barton, repetindo o que acontecia em anos anteriores, e no dia 5 de julho, na pequena Greensboro. Em meio a outros carros “alegóricos”, em geral de comerciantes da região, as paradas do Bread and Puppet abriam o desfile com a banda de metais, que animava os participantes ao som de músicas como “*And when the Saints go marchin’ in*”, “*Puttin’ on the Ritz*”, “*Red River Valley*”, “*Down by the Riverside*” e outras. Após a banda, desfilavam uma série de pessoas de pernas-de-pau de diferentes alturas, com figurinos variados. Seguiam-se então os bonecos gigantes do ato circense da 2ª República de Vermont (um camponês e uma camponesa), acompanhados de uma vaca malhada (que era composta de duas pessoas, uma coberta sob a parte posterior, movimentando a cabeça e língua, cujas pernas “tornavam-se” as patas dianteiras da vaca; e outra pessoa sob a parte traseira, manipulando o rabo, cujas pernas eram as patas traseiras da vaca). Os bonecos gigantes traziam placas em que se lia: “2ª República de Vermont” e “Vermont Livre”. Em seguida, o ato “Exorcismo do Walmart” trazia o esqueleto de grandes sapatos (Wally), e galinhas com placas

dos pequenos mercados e lojinhas locais (*Couriers*, etc.). As galinhas, na maioria crianças, de tempos em tempos faziam uma pausa no andamento do desfile, para encenar uma versão reduzida do ato do circo, de modo que o público que estava próximo via o esqueleto. Seguiu-se um gordo elefante rosa (Pinkie, estruturalmente similar à vaca manipulada por duas pessoas). Em seguida, um ator usando uma máscara com as feições de David Dellinger, um notório ativista e pacifista radical, extremamente influente sobretudo nas décadas de 1960 e 1970 que havia falecido recentemente em Vermont, em maio de 2004. Na roupa do personagem, havia uma placa em que constavam seu nome e dias de nascimento e morte, e as palavras: “De Yale para a Cadeia” (no original, rimado: “*From Yale to Jail*”), título de sua autobiografia, e alusão a sua prisão política em 1970¹⁸⁴. Em seguida a essa personagem histórica, vinham duplas/ trios de mulheres iraquianas e lavadeiras lado a lado, carregando flores silvestres e folhas de *maple* (bordo), que é o símbolo do estado de Vermont, segundo Elka Schumann. Essas mulheres empunhavam placas em que se lia: “Choramos pelas mortes no Iraque”. Sobre elas, voando, pássaros brancos gigantes, que requeriam três manipuladores cada um. E atrás delas, cantando suavemente, um coro de mulheres trajando batas coloridas encerravam o desfile, tocando flautas-doces, entoando canções da Geórgia, ou a seguinte canção anti-guerra: “*E cada homem, debaixo de sua videira e sua figueira, viverá em paz e sem temor; e baterá sua espada no arado; as nações não mais farão guerra*”. Ao término do desfile, Pinkie, Dave Dellinger e algumas das mulheres do coro distribuíam panfletos de propaganda da programação do Bread and Puppet, bem como cartazes dos espetáculos para que fossem pregados nessas cidades.

¹⁸⁴ Vide, nos Anexos, texto sobre a biografia de David Dellinger, exposto na entrada do Museu Bread and Puppet na temporada de 2004.

3.8 Analisando o Circo de Insurreição do Primeiro Mundo

Os titereiros são gente de carnaval, concebidos em feiras de variedades, nascidos de latas de lixo, casados com ursos dançarinos e compromissados com o trabalho maior de exagerar catástrofes e infortúnios atuais, de celebrar gloriosas partículas de pó no sol do anoitecer
(Peter Schumann, 1971)¹⁸⁵

A Análise do Circo de Insurreição do Primeiro Mundo, de modo similar à análise do Pageant Portões do Inferno, parte do relato do espetáculo descrito nas últimas páginas, que é uma narrativa redigida a partir da observação dos atos e cenas que o compuseram, desde o início da encenação, criação e concepção, conforme o caso, até os ensaios, cortes, modificações, direção, e apresentação no espetáculo. Essas observações foram extraídas do diário de campo redigido durante o período de estadia com o Bread And Puppet, na Primeira Sessão de Aprendizado do Verão de 2004.

Além do relato baseado nas anotações do diário, contamos ainda com alguma documentação (como cartazes, roteiros de ensaio, pequenos trechos em vídeo, matéria de jornal, letras de música e fotografias) e com uma entrevista sobre o Circo de Insurreição com o diretor Peter Schumann, realizada em 14 de julho de 2004. Com base nesses elementos, e confiando também “na memória, (e) na intuição”, conforme advoga Pavis, para abordar o espetáculo sem “sucumbir à vertigem do detalhe e da quantificação”¹⁸⁶, procuraremos na análise estabelecer um diálogo com a obra cênica, e a despeito de sua necessária finitude e efemeridade, incitar um questionamento sobre a mesma, visando a torná-la transmissível e disponível.

3.8.1 O circo de Bonecos

O circo de bonecos de 2004 seguiu as premissas gerais que orientavam os circos de bonecos dos “grandes” Circos de Ressurreição, apresentando, ao som da banda de metais, um animado espetáculo com atos curtos e pontuais, e tendo ainda algo do formato que Schumann idealizara na concepção dos primeiros Circos, nos anos 1970:

¹⁸⁵ SCHUMANN, Peter, *Theater Pieces for the Inside*, 1971, Apud BRECHT, Stefan. *The Bread and Puppet Theatre*, volume II. Op. Cit., p.125.

¹⁸⁶ PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*, Op.Cit., p.46.

(1) a excitação, o glamour patentemente irreal, exagerado, não refinado –; (2) o gestual da apresentação – com fanfarras, rufar de tambores, apresentadores, mestres de cerimônias – misturados; (3) o show de variedades, a multiplicidade variada de acrobacias, belezas e maravilhas.¹⁸⁷

Assim como em anos anteriores, o circo de bonecos funcionou em sistema de colaboração entre Schumann e os participantes do espetáculo, de tal modo que, assim como Cleary observou nos circos de bonecos entre 1988 e 1991, vários titereiros foram “inteiramente responsáveis por certos atos e piadas recorrentes no espetáculo anual”¹⁸⁸, com a diferença apenas de que, naqueles anos, os titereiros eram membros da companhia, enquanto em 2004, diversos desses novos “autores” eram aprendizes, alguns dos quais com pouquíssima referência prévia do trabalho do Bread and Puppet. Nesses casos, embora a concepção e criação fossem de autoria desses aprendizes, os membros fixos da companhia colaboraram com sugestões nos atos recém-criados, ou o próprio Peter Schumann dirigiu-os parcialmente. Assim como em anos anteriores, a música era extremamente importante no espetáculo, desde a música que se tocava nas transições de cena, até os atos e coros específicos a determinados atos, e havia sempre muitos efeitos sonoros para acompanhar a ação dos atores.

Cleary assim descreveu os circos de bonecos naquele tempo dos grandes espetáculos:

Com a banda ao vivo providenciando acompanhamento e música nas trocas de cena, uma torrente de atos e entreatos bilários, satíricos e ocasionalmente sérios, flui da cortina de entrada situada entre os ônibus. Geralmente os atos têm conteúdo político, alegremente servido por cães lendo jornais, ou sapos pedalando bicicletas ou ursos dançarinos satirizando políticos. As vozes não funcionam bem em meio às turbas de milhares, então os atores mostram cartazes ou gritam em uníssono. Há atos nonsense sobre nada de específico, justapostos a paradas sérias lamentando atrocidades específicas do ano anterior. Há atos que mostram um teatro de bonecos espetacular – como os símios dançarinos de 20 pés (6 metros) de altura (...), atos que zombam da vida urbana, com arranha-céus de papelão mole vomitando ratazanas e expondo cartazes sobre políticas sociais injustas. Há atos que mostram a vida rural, com lesmas gigantes tocando guitarra e rebanhos de vacas engraçadas e pacíficas. Há atos cheios

¹⁸⁷ BRECHT, Stefan. *The Bread and Puppet Theatre*, volume II. Op. Cit., p.125.

¹⁸⁸ CLEARY, Beth M. *Making the God's Voices Yell*. Op. Cit., p.34.

de crianças, andando de pernas-de-pau e apresentando danças com mastros e fitas ou fazendo ginástica no picadeiro. O Circo termina com um desfile, trazendo todos os participantes com os variados figurinos usados no circo, e Peter Schumann nas pernas de pau de 16 pés (4,8 metros) e seu figurino gigante de Tio Sam, completo com listras vermelhas e chapéu de papelão. A banda toca And when the saints come marchin' in, e o público, de pé, 20.000 e tantos, saúda os titereiros, que lhes acenam de volta”

A grosso modo, esta descrição poderia tranquilamente referir-se ao circo de bonecos de 2004, à exceção das personagens e atos específicos mencionados, que obviamente foram distintos, e das dimensões do espetáculo, em escala e número de expectadores. Assim como nos antigos circos acima descritos, o circo de 2004 trouxe à cena, alternadamente, atos e entreatos hilários, satíricos e sérios, com conteúdos políticos “servidos alegremente”, atos espetaculares de teatro de bonecos – ainda que em menor dimensão –, como os bonecos gigantes que dançavam no ato da Segunda República de Vermont, defendendo a vida no campo, e atos criticando hábitos de consumo originalmente urbanos e norte-americanos na sua origem e nos valores aos quais se liga, como o *fast-food* industrializado da rede McDonald’s ou as grandes corporações comerciais como o Wal-Mart. O Circo de 2004 não apresentou atos *nonsense* em termos de conteúdo, propriamente, mas de modo similar, trouxe alguns atos de lógica invertida, proposta pelo tema do mundo de pernas para o ar.

Uma grande diferença, todavia, evidencia-se, comparativamente, na análise do circo de bonecos de 2004: trata-se do uso da palavra. Se antes, como afirma Cleary, as vozes não funcionavam bem em meio às turbas de milhares, e os atores mostravam cartazes ou gritavam em unísono, agora, com um público substancialmente menor (algumas centenas de pessoas), notou-se que o texto falado foi utilizado em larga medida, tendo havido inclusive um poema literalmente lido em cena, por um ser humano sentado numa poltrona (Ato do Cavalo). E essa alteração, como se verá mais adiante, somada a profundas modificações no Pageant, faz parte de uma mudança maior na forma do espetáculo como um todo.

De modo geral, no que tange ao uso de textos, podemos agrupar os atos circenses apresentados em 2004 em três grandes categorias, da seguinte forma:

- **atos mudos de teatro de bonecos:** incluem-se aqui o Ato dos Equilibristas de Pernas-de-Pau de Ponta-Cabeça, que executavam sua coreografia sobre as pernas-de-pau; o Ato das Perseguições, com a inversão de caças e caçadores; e o ato Ovelhas e Tambores, que igualmente enfatizava o estado de desordem no mundo de pernas para o ar sem fazer uso de palavras. Todos esses atos ocorriam ao som da música tocada pela banda de metais, e eram extremamente simples, em termos de concepção e entendimento. Além disso, eram atos que não requeriam ensaios longos ou complicados, com exceção da dança com pernas de pau, que exigia maior prática e habilidade no uso das mesmas, e foi executado por pessoas que já sabiam usa-las, em sua maioria, diferentemente dos primeiros, em que atuaram aprendizes inexperientes e sem prática teatral. Outro ato que pode ser inserido nesta categoria era o Ato com Deuses; embora não ocorresse ao som da banda de metais nem fosse propriamente mudo, já que os bonecos, imensos rostos de papel maché figurando deuses pagãos, entoavam uma canção da Geórgia. A canção tinha letra em russo, mas suas palavras eram incompreensíveis para a platéia, de modo que, à parte esta característica, o ato funcionava como um coro de estranhos bonecos louvando liricamente a natureza.

- **atos de teatro de bonecos com uso mínimo ou “dispensável” de texto:**

Dentre os atos categorizados como tendo um uso mínimo ou limitado de texto, constam os atos Circo dos Cidadãos, Kaspers I e II, Walmart, Derby da Demolição, Ato Patriota e Ato do Hambúrguer. Todos esses atos, com algumas pequenas modificações, se encaixariam com relativa facilidade na descrição dos antigos circos, nos quais se exibiam placas ou os atores gritavam palavras em uníssono, e nos quais o texto verbalizado era mínimo.

No Ato do Circo dos Cidadãos, por exemplo, o domador, que era um leão, era o único a fazer uso da palavra, gritando comandos facilmente identificáveis nas ações dos humanos

(mudos) que o obedeciam. Nos Kaspers, apenas o apresentador proferia falas ligeiramente longas, ou apresentando uma breve definição de dicionário, ou repetindo sempre uma mesma curta seqüência de texto. Nesses dois atos com Kaspers, a leitura alegórica do uso de plaquinhas identificando os personagens (Bush, Mídia, Mundo, Reagan, etc.) aliado aos atos e gestos dos Kaspers dispensavam maiores explicações, mesmo que o público não tivesse ouvido todo o texto falado. O mesmo se poderia dizer do Ato Patriota, cantado em uníssono pelas animadoras, e auxiliado pela plaquinha “ESTÚPIDO” e a palavra “PATRIOTA” exibida nos uniformes das garotas, ou da montagem do hambúrguer grotesco pelos “palhaços” de vermelho e amarelo. Nesses casos, o texto, embora existente, ratificava situações que, na sua ausência, seriam ainda facilmente compreensíveis. O mesmo se daria no Derby da Demolição, expurgado dos diálogos dos casais ingleses, e no ato do Wal-Mart, com a supressão dos diálogos entre as personagens-solo.

- atos incompreensíveis sem o uso de texto:

Já os atos dos Diggers, da 2ª República de Vermont e do Poema do Cavalo foram concebidos com uma quantidade de texto verbalizado bem maior que os demais, e neles, a sua ausência impediria uma boa compreensão dos atos encenados. Nesse sentido, o Ato do Cavalo, por exemplo, em que um ator declamava uma poesia, não seria possível sem o uso da palavra. É interessante observar que esse ato, mesmo com a platéia relativamente pequena, não funcionou bem no circo, devido a dificuldades de acústica, ainda que o ator impostasse a voz. A interpretação do poema era vital para o entendimento do ato, assim como, no Ato dos Diggers, a letra da canção que animava a ciranda era necessariamente o que dava um sentido maior às encenações exibidas pelos atores e bonecos.

No que tange às personagens que faziam parte do espetáculo, observa-se outra substancial diferença, relativamente aos circos de bonecos dos grandes espetáculos. Além dos esperados animais, o circo de bonecos de 2004 teve uma forte presença de “humanos”: esses ora

eram ridicularizados no circo de bonecos (como autômatos, na fábrica de hambúrgueres, como amestrados, no circo humano, como ideologicamente estupidificados, no Ato Patriota), ora surgiam como personagens históricas ou atuais, representando ideologias e classes sociais distintas: empresário da indústria alimentícia e garota faminta, Papa, rei e rainha, miseráveis, Oliver Cromwell, etc. Além disso, com a exceção de dois desses personagens humanos (o Papa e Thomas Jefferson), todos os demais não usavam máscara, sendo pois uma população relativamente grande e “estranha” num circo de *bonecos*. A essa maior “humanização” das personagens do circo de bonecos, correspondia também, em geral, um aumento na quantidade de texto verbalizado, relativamente aos “grandes Circos” em que outrora prevaleciam bonecos e animais “mudos”, quando os “textos”, quando existentes, eram exíguos. Além disso, a ausência de máscaras, no caso dessas personagens humanas, em diversos momentos requeria dos atores uma maior proximidade com o teatro de ator, uma vez que muitos tendiam a “atuar” conforme os papéis humanos que representavam. No ensaio do ato dos Diggers, por exemplo, Peter Schumann por diversas vezes orientou aos participantes que usassem movimentos mais lentos, girando em círculo como numa grande parada circular, evitando a imitação de cenas realistas. Essas instruções, segundo ele, deveriam ser passadas também às pessoas do público que viessem participar do ato e ensaiar apenas no dia do circo.

No que se refere aos assuntos abordados no circo de bonecos, observa-se o grande interesse por assuntos da ordem do dia, como a iminente implantação de sete imensas lojas da rede Wal-Mart (até então inexistente) no estado de Vermont; a crítica ao Decreto Patriota e seu decorrente tolhimento de liberdades individuais; a mídia que acintosamente ocultava ou distorcia fatos sobre a guerra do Iraque; o apoio à causa do separatismo do estado de Vermont, entre outros. Na criação de atos para o circo de bonecos, diversos fatos recentes ocorridos no país vieram à baila, e durante a criação dos atos foram criadas, por exemplo, plaquinhas com dizeres como “VOCÊ ESTÁ CONOSCO, OU CONTRA NÓS” (referência à frase do presidente a respeito da guerra do Iraque), “DISQUE 1-800-ESPIE SEUS VIZINHOS”, “DICAS 1-800”,

“SE VOCÊ VIR ALGO, FALE!”, “VERIFICAÇÃO DOS SEUS REGISTROS DE BIBLIOTECA”, “LISTA NEGRA!”, relativos ao forte incentivo do governo à espionagem e à denúncia de pessoas eventualmente associadas ao terrorismo, com o devido serviço telefônico.

Hábitos específicos da vida e cultura norte-americana e fatos político-econômicos recentes no país também foram amplamente satirizados, como as animadoras de torcida, os derbys de demolição, o consumismo desenfreado, a alienação política face à iminente eleição, a recente classificação da rede McDonald’s como indústria manufatureira, entre outros. Num outro extremo, a retomada da história da revolução inglesa recontava a histórica revolta de camponeses pobres durante a Revolução Inglesa, vislumbrando um mundo melhor e mais justo.

De modo geral, podemos afirmar que o circo de bonecos de 2004 deu continuidade, em larga medida, aos circos de bonecos realizados no tempo dos grandes Circos de Ressurreição Doméstica. Ainda que a escala do espetáculo fosse significativamente menor, e excetuando-se as importantes modificações mencionadas (notadamente em relação ao uso da palavra e à presença de animais, máscaras e bonecos), suas características gerais maiores de um espetáculo épico e circense com bonecos de papelão, papel maché e outros materiais simples, característicos do teatro da companhia, mantiveram-se, e repetiu-se, no imenso anfiteatro gramado da fazenda Bread and Puppet, nos domingos do verão daquele ano, a apresentação de um espetáculo majoritariamente cômico e alegre, repleto de sátiras e críticas políticas, acompanhado e animado pela banda de metais.

3.8.2 O Pageant de 2004

Bem mais que o circo de bonecos, o Pageant apresentado em 2004 sofreria profundas transformações, relativamente aos grandes Circos de Ressurreição Doméstica. Se o circo de bonecos em menor escala levou a um aumento significativo no volume de texto verbalizado, a uma maior “humanização” das personagens (no sentido de haver mais seres humanos que

animais), e a uma diminuição na proporção de bonecos e máscaras, o Pageant em menor escala se tornaria quase que um outro espetáculo.

O circo de bonecos, que anteriormente somava cerca de duas horas de apresentação, após 1998 passou a ter seu tempo de duração reduzido para aproximadamente uma hora, certamente como mais uma decorrência da drástica mudança na escala do espetáculo em função do novo tamanho das platéias, o que consequentemente acarretou também em grande diminuição do número de participantes que eram integrados no dia da apresentação. De modo similar, o *pageant* também sofreu grandes alterações, não apenas no tempo de duração e volume de público do espetáculo, como em termos de locação, concepção e escala, de modo geral. Se nos *pageants* dos grandes Circos, como afirmou John Bell, a escala do espetáculo era descomunal, “tão grande quanto a experiência do pôr-do-sol”¹⁸⁹, a escala do *pageant* apresentado em 2004, diversamente, nada tinha de excepcional, em termos de dimensão.

Após ouvir um pequeno coro ao ar livre, a meio caminho da floresta de pinheiros, o público assistia a uma breve cena cotidiana interpretada por bonecos de tamanho humano em uma cabaninha de toras de madeira, e em seguida embrenhava-se na floresta para observar três bonecas de chador preto colocando terra dentro de sapatos. Ainda que, após a comicidade do circo de bonecos, o público tivesse sido exposto a cenas mais reflexivas e contemplativas, no coro e nas cabaninhas, esta cena era profundamente impactante, pois, na simples figura aparentemente inocente dessas mulheres calmas e silenciosas, imediatamente trazia a referência da dura representação da guerra em curso no Iraque, eliminando de vez a atmosfera animada do circo de bonecos. Um fator muito importante para essa transformação era o deslumbramento causado pelo interior da floresta, com sua miríade de pinheiros e sua iluminação natural de centenas de raios do sol filtrados pelas copas das árvores. Nesse ambiente idílico, essas bonecas muçulmanas de preto subitamente destoavam, assim como suas ações pouco inteligíveis e seus desdobramentos incompreensíveis. Era como se, após a enxurrada de atos em geral cômicos e

¹⁸⁹ BELL, John. *Landscape and Desire*, Op. Cit., p.5.

facilmente assimiláveis do circo, após a animada e incessante música circense, subitamente se instaurasse o silêncio e uma forte referência alegórica, estranha e hermética, desprovida de qualquer entendimento imediato. As mulheres de chador preto enchiam de terra os sapatos vazios, e ali depositavam sementes e palhas. Esses calçados, dispostos na carroça puxada por um burrico de papel maché, levariam o público à próxima locação, enquanto uma grande boneca marrom, com grãos, também sem identificação imediata aparente, erguia-se ao longe. Na última locação do Pageant, avistava-se uma espécie de Santa Ceia profana, composta de treze homens de negócios sentados a uma mesa vazia. Esses homens de terno preto e colarinho branco gesticulavam, enquanto uma fila de pobres-diabos, continuamente prosseguindo em um grande fuga, eram bombardeados e mortos à sua frente.

É inegável que o bombardeio figurando a guerra do Iraque, uma “guerra de armamentos de alta tecnologia lançados sobre um país de miseráveis”, representado na cena final do Pageant e assistido por homens de negócios que aparentemente ou não enxergavam ou em nada reagiam a seu respeito, tinha por si só um forte efeito cênico. Os burocratas no meio da floresta mais uma vez destoavam do cenário provido pela floresta, e a lentidão dos acontecimentos – dos bombardeios e do gesticular inócuo dos burocratas – enfatizava ainda mais seu caráter hediondo, evidenciando a ausência de agência com vistas a pôr fim às mortes e à guerra. Todavia, diferentemente do que ocorria nos “grandes” pageants, não se apresentaram os bonecos gigantes, espetaculares, nem as grandes multidões de atores agindo nessa representação do homem e da civilização. Aqui, a morte e a ressurreição típicas do Pageant do Bread and Puppet tinham expressão bem mais discreta que nos pageants dos grandes circos, em que um grande Mal, representado por algum tipo de monstro gigante, era queimado - aqui, a representação típica da morte e da ressurreição dependia de uma interpretação menos óbvia, por parte dos expectadores: estava nos sapatos, possivelmente dos soldados e civis mortos, nos quais as mulheres iraquianas a um só tempo enterravam e plantavam sementes, que, com a terra, voltariam no ciclo de vida e morte a germinar e (re)nascem. A boneca dos grãos, nessa simbologia,

personificava a permanência da vida, mesmo com a procissão de refugiados sob bombardeio na cena que se seguiria.

Essa representação menos óbvia da morte e ressurreição, e a ausência da grandiosidade, em termos de tamanho, tanto dos bonecos como dos numerosos grupos de pessoas que compunham as personagens nos antigos pageants, revelam a configuração de uma nova e distinta forma de espetáculo. A mudança na locação do pageant é também significativa. Schumann possivelmente tenha transferido os pageants que ocorriam na arena do anfiteatro para a floresta com o intuito de aproximar ainda mais o público da natureza, já que tanto as cenas como a platéia eram literalmente rodeados e envolvidos de perto pelos imensos pinheiros. O fato de a encenação se dar no meio da floresta acentua também a proposta observada por Bell acerca dos pageants nos grandes Circos, de “um espetáculo sobre a natureza assistindo silenciosamente às loucuras da humanidade”¹⁹⁰. Todavia, perderam-se, em grande medida, a grandiosidade do horizonte que anteriormente se divisava com o pôr-do-sol, bem como sua iluminação decrescente, nos pageants agora apresentados na floresta de árvores densas.

Confirmando a visão de Bell, Cleary afirma que a natureza não é apenas o cenário do pageant, mas ela *atua*, como aquilo que esteve ali todo o tempo, desde o princípio, como a anfitriã da cena humana. No pageant que fecha o espetáculo e o dia, ela atua e ao mesmo tempo ofusca a arte como o domínio do material e do possível.¹⁹¹ Nos novos pequenos Circos do Bread and Puppet, a ausência das multidões de seres humanos e dos bonecos gigantes atuando em meio à vasta natureza, aponta assim para uma diminuição da agência humana frente aos horrores perpetrados naquela. O homem já não vê o horizonte, mas uma alegoria da ressurreição extremamente sutil e difícil de ser percebida, em menor escala e pouco ou nada sensacional. No final do pageant e do Circo de Insurreição de 2004, após a saída da procissão de refugiados e das bombas, resta apenas ela, a floresta ou a natureza, e o que parece serem detritos deixados pela

¹⁹⁰ BELL, John. Idem.

¹⁹¹ CLEARY, Beth. Op.Cit., p.55.

passagem do homem: as mãos e rostos inertes dos homens de negócios, agora imóveis e possivelmente mortos. E a urgência, na ausência, da agência humana. Em um Circo, não mais de Ressurreição (menos óbvia), mas de Insurreição, de insurgência. Insurgência essa que entraria em cena, aberta e claramente, no espetáculo Mundo em Chamas, analisado a seguir.

3.8.3 Luz Brilhando em Glover: Mundo em Chamas

O espetáculo *Mundo em Chamas*, que excepcionalmente substituiu o primeiro pageant da temporada de 2004, foi posteriormente apresentado nas noites de sextas-feiras durante todo o verão, como parte integrante do Circo de Insurreição do Primeiro Mundo. Esse evento foi denominado Noite Brilhando em Glover, e apresentado no Prédio Novo, o teatro interno da fazenda Bread and Puppet. Concebido para apresentação em um palco fechado, ficou em cartaz em Nova Iorque (no circuito off-off-Broadway) e em outras cidades norte-americanas após o verão. Ainda que fosse um espetáculo suplementar ao Circo, repetia algumas das tendências observadas naquele, como se procurará demonstrar na presente análise.

A peça apresentava quatro núcleos distintos de personagens. O grupo mais óbvio era representado pelos seis titereiros membros fixos da companhia, que atuavam no núcleo dos clowns, seres bizarros que gesticulavam e falavam no decorrer dos atos, usando meias-máscaras. A eles, somava-se uma outra personagem, um bombeiro com cabeça de porco, que não tinha falas. O segundo grupo era formado por aprendizes da sessão de verão, e era composto de cerca de quinze prisioneiros, trajando roupas e chapéus listrados. Esses prisioneiros, identificados por uma placa como “prisioneiros assimétricos da guerra”, formavam a banda de metais e sucata que produzia o acompanhamento e os efeitos sonoros da peça. O terceiro núcleo de personagens era feito de papelão e madeira: uma imensa mulher marrom articulada, diversos pés e mãos enormes, e uma série de nuvens, que se moviam manipulados em sincronia por outro grupo de aprendizes, escondidos atrás dessas figuras pintadas. Esses manipuladores, vestidos de vermelho, compunham também o quarto núcleo de personagens da peça, representando pessoas comuns.

Esta peça, diferentemente dos atos dos circos, já havia sido concebida por Peter Schumann e os membros da companhia previamente à chegada dos aprendizes, e sofreu pequenos ajustes de encenação durante os ensaios. Os titereiros aprenderam e ensaiaram suas partes, e como o roteiro já existia, a peça ficou pronta para apresentação com relativa rapidez. O

espetáculo iniciava com a cantastoria intitulada *Fogo*, apresentada pela apocalíptica “Associação Teatral do Fim do Mundo”. A estória cantada com o auxílio de figuras e com efeitos sonoros produzidos pelos aprendizes era relativamente simples, embora seus significados pudessem alegoricamente referir-se a várias interpretações. Na narrativa, fazia-se alusão ao fogo como metáfora do suprimento de necessidades básicas: o fogo é usado para nos aquecermos, para cozinhar e para iluminar. Esse fogo deve ser compartilhado, e o enviamos aos nossos vizinhos quando dele têm necessidade. Porém, com a chegada do “Senhor Morte”, esse fogo benéfico é transformado em tanques, aviões e bombas, com as quais atacamos e matamos os mesmos vizinhos com quem deveríamos compartilhá-lo. O “Senhor Morte” então ostenta e comemora sua vitória com um desfile, e questiona-se: “Em nome de quem ele age?”, “Com o dinheiro de quem?” e “Quem é ele?”. As respostas são óbvias, e a alusão à guerra em curso no Iraque, sustentada pelos impostos pagos pela população norte-americana e perpetrada em seu nome, abre caminho para a encenação que continuará no interior do teatro.

A proximidade dos titereiros participantes da cantastoria com o público, ainda do lado de fora do teatro, sugere uma identificação entre os dois grupos, e quando os clowns chegam prendendo parte dos titereiros e mandando-os vestirem roupas listradas, observa-se que parte do público sente uma certa apreensão, como se fosse ser também preso e ordenado a vestir-se de listrado. O estranhamento gerado por esse efeito é também épico, na medida em que dialeticamente mistura uma ação real (a possibilidade de ser preso, ainda que cenicamente) a uma ficção (a guerra representada) que é por sua vez também uma alegoria do real. Mas os presos e os demais aprendizes vestidos de vermelho começarão a saltar estupidamente, e o público logo retomará “seu lugar”, diferenciado dos atores e da representação, nas arquibancadas do teatro.

A representação no palco interno alternava cenas com clowns e cenas com bonecos de papelão animados. Os três primeiros atos dos clowns apresentavam uma espécie de cantastoria, que vagamente remetia à que fora apresentada do lado de fora do teatro, com algumas alterações.

Todavia, no primeiro ato, não havia música ou palmas sincronizadas: um dos clowns contava a estória e os demais berravam e guinchavam estridentemente, pulando e gesticulando numa caricatura do que poderia ser o inferno. O clown narrador apontava para as imagens correspondentes às suas falas, expostas no cavalete: elas figuravam o fogo ardendo, queimando “o bode”, “o pescador”, o “avião” e o “bebê nos braços da mãe”, novamente uma metáfora da guerra queimando e matando as pessoas e a natureza. Dando continuidade à narrativa, os clowns satirizariam a ciência, o departamento de defesa, o congresso, o presidente, a indústria e Wall Street, todos tomando medidas inócuas para extinguir o fogo. A partir do segundo ato, a cantastoria continuaria a ser contada por um dos clowns, porém os demais agora passariam a participar mais diretamente da narrativa, respondendo juntos, em coro. Além disso, eles passariam também a encenar as ações narradas pelo primeiro. A partir do quarto ato, a narrativa já não seria mais ilustrada pelas figuras do cavalete, cabendo sua “ilustração” apenas às encenações dos clowns.

Além dessa transformação, a partir do segundo ato entrava em cena um homem com cabeça de porco e vestido como bombeiro, puxando por uma corda um monte de sucatas e entulhos presos ao teto do teatro, balouçando, rangendo e sibilando, prestes a cair a qualquer momento. Além dele, passavam a atuar também as personagens de papelão, encenando as falas relativas ao “mundo” enunciadas pelo coro de clowns. Essas personagens de papel que representavam o mundo eram as seguintes: inicialmente, uma imensa mulher marrom, adormecida, que tentará extrapolar os limites do palco vermelho dentro do palco do teatro; em seguida, mãos protestando, pés fugindo e nuvens. Finalmente, no meta-teatro povoado por essas figuras, surgirão homens e mulheres (os aprendizes de vermelho, sem máscaras), dormindo com camas de papelão, as quais abandonarão ao despertar. A eles, se somarão os prisioneiros da banda, também homens e mulheres sem máscaras, agora espalhados pelos corredores do teatro junto à platéia, sugerindo novamente uma proximidade entre ambos. Juntos, todos os personagens e parte do público terminam cantando a Internacional.

À primeira vista, estamos diante de uma peça extremamente simples, de entendimento imediato. Todavia, se a expressão da necessidade de que “os adormecidos do mundo” acordem e se unam – e se insurjam – é clara e evidente na peça, é igualmente obscura a relação entre as diversas personagens sobrepostas na encenação, e a sobreposição de formas – um teatro dentro de outro, uma cantastoria que se transforma em encenação. De algum modo, as várias ações que se desenvolvem nos diferentes núcleos de personagens não se juntam. Os desenhos da cantastoria são substituídos pela encenação dos clowns, a grande boneca adormecida é substituída por seres humanos, e o boneco com cara de suíno, que a despeito da vestimenta de bombeiro parece personificar o poder, age individualmente e aparentemente sem conexão com os demais. As personagens de cada núcleo não interagem com as demais, tampouco são apresentadas simultaneamente, a não ser no final. Essas diversas imagens e núcleos justapostos que se desenvolvem independentemente, têm sentido apenas em se considerando a narrativa proferida pelos clowns. As palavras, claras e óbvias, são o que dará sentido à peça, a esses núcleos fragmentários aparentemente sem conexão uns com os outros. Os bonecos mimetizam as ações do mundo, presos no meta-teatro, mas não têm força fora dele – a boneca marrom extrapola o palco mas não sai dele, e quem acorda são os homens. A palavra, afirma Ana Maria Amaral, expressa a síntese de uma situação, e acrescenta ritmo à cena. “Mas seu excesso pode fazer com que a figura perca sua força. É preciso saber dosá-la.¹⁹²”. De fato, no espetáculo *Mundo em Chamas*, observa-se um relativo ofuscamento dos bonecos presentes. Uma vez mais, o homem e a palavra tomam espaço no teatro do *Bread and Puppet*, de modo similar ao que ocorrera no circo de bonecos.

Em *The English novel from Ibsen to Lawrence*, Raymond Williams afirma que, em tempos de confusão ideológica muito grande, as simplificações dão clareza às pessoas. Em tempos “pós-modernos”, de fragmentação e “fim da História”, talvez o óbvio não pareça tão óbvio, e tenha de ser dito, com todas as letras, em meio à forte ideologia vigente. As alegorias aparentemente

¹⁹² AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1997, p.123.

simplificadoras do Bread and Puppet funcionam, também, como um olhar que constrói conexões entre aspectos da realidade que são apresentados, no mundo da imprensa e da mídia em geral, como pertinentes a esferas distintas. O Bread and Puppet usa, propositalmente, uma linguagem que produz uma leitura apoiada na idéia da totalidade do conjunto histórico e das forças que historicamente operam nele, funcionando assim como uma espécie de antídoto à fragmentação pós moderna. Seja como for, a celebração final de Mundo em Chamas, quando atores e público cantam a Internacional, além de chamar à ação, relembra necessariamente a história, no símbolo maior contra a opressão que é o hino entoado. Se há uma obviedade na narrativa que é contada, o mesmo não se pode dizer sobre a “narrativa” não verbalizada pelos bonecos e elementos cênicos apresentados. Estes, ainda que mudos, “gritam” por uma unidade na representação, por um espaço maior que ainda ontem lhes pertencia, por um mundo em que possam extrapolar os palcos e, ao lado dos homens e não como adjuvantes destes, ajudar a construir um espetáculo maior, um Circo, como de fato o fazem,

(...) capaz de acomodar uma variedade de espetáculos de diferentes apelos e orientações – mais estéticos, mais rudimentares, mais pessoais, mais tradicionais, mais políticos, mais religiosos – dentro de um mesmo espetáculo, sem com isso chocar quaisquer expectativas, e, segundo, capaz de abarcar Tudo, a amplitude da existência humana, o nascimento, a vida e a morte, e, assim, atingir a diversidade e no entanto, através dela, uma unidade, a unidade da vida.¹⁹³

¹⁹³ BRECHT, Stefan. *The Bread and Puppet Theatre*, volume II. Op. Cit., p.125.

4. Conclusão

Há uma certa concordância em que o antigo modernismo funcionou contra sua sociedade, de maneiras que são variavelmente descritas como críticas, negativas, contestadoras, subversivas, oposicionistas e coisas similares. Seria possível assimilar algo dessa natureza sobre o pós-modernismo e seu momento social? Vimos que há uma maneira pela qual o pós-modernismo repete ou reproduz – reforça – a lógica do capitalismo de consumo; a questão mais importante é saber se há também uma maneira pela qual ele resista a essa lógica.

(Fredric Jameson, 1984)

O Bread & Puppet na Pós-Modernidade: Uma Utopia do Presente?

Resumindo: os titereiros modernistas lutam com as mesmas questões básicas que incomodam ou não incomodam, que provocam ou não provocam todos os artistas modernistas. Todos os produtores de arte, inclusive os titereiros, são filhos do modernismo.

Qual foi a realização do modernismo? Ele destruiu os tabus da percepção. Liberou forças manuais e cerebrais das quais a mão e o cérebro não tinham consciência anteriormente. A tragédia do modernismo é seu fracasso político e social, sua incapacidade de aplicar à situação histórica mais do que as descobertas formais. O processo de liberação do Modernismo tem-se limitado à arte e à produção relacionada à arte. Os grandiosos ideais do Modernismo não passaram para a esfera social dos costumes ou das práticas obsessivas da autoridade organizacional. Talvez a questão seja: até que ponto o modernismo tinha a intenção de ir? Alguma vez dirigiu seus sonhos para além da Revolução Russa, à qual tentou sobreviver, mas sem sucesso? Kandinsky e Schoenberg acreditaram em algumas aspirações superiores, quase religiosas do modernismo, mas a Alemanha nazista e o capitalismo moderno reduziram essas esperanças à especialização de práticas totalmente esotéricas nas quais pensamos hoje quando dizemos "Arte moderna".

Os sem-teto olham para os espaços vazios e elegantes das galerias extremamente caras do Soho e desprezam o progresso na arte.

Ainda existirá a idéia de fazer da arte mais do que arte? Estarão as artes interessadas em algo além de si próprias? Poderá o teatro de bonecos ser mais que um teatro de bonecos ao devolver propósito e agressividade às artes e fazer com que as vozes dos deuses gritem tão alto quanto elas deveriam gritar?

(Peter Schumann, 1990)

Fredric Jameson afirma que uma das dificuldades em especificar o pós-modernismo está em sua relação parasitária e simbiótica com o 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-modernismo¹⁹⁴.

O pós-modernismo, pois, não se opõe a coisa alguma. Na realidade, 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. No pós-modernismo, 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. Outra característica dessa nova era é a perda da capacidade de se mapear a realidade, tanto espacial quanto socialmente – todos os espaços se parecem, aparentemente já não há luta de classes – quando, na realidade, apenas um mapeamento cognitivo da totalidade das relações de classe em uma escala multinacional, apenas a consciência de classe pode levar à percepção do real no imaginário¹⁹⁵. Desprovido também da História, como mencionado

¹⁹⁴ JAMESON, F. *Periodizing the Sixties*, pp.195-196.

¹⁹⁵ JAMESON, F. *Cognitive Mapping*, pp.283-85.

anteriormente, 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 (que é uma ruptura ideológica, ou falsa, nesse sentido), o Circo de Ressurreição Doméstica do Bread & Puppet, como observado anteriormente, foi tomado como uma forma alternativa, nostálgica e espetacular de consumo, sobretudo por freqüentadores mais jovens. No último “grande” Circo, veiculado independentemente pela mídia e pela internet como um evento festivo e de consumo livre de drogas, consta que sobrevoava no céu um barulhento avião de propaganda, indo e voltando, provavelmente tirando fotos, atrapalhando de modo repugnante a acústica e o espetáculo. Após vinte e oito anos de apresentações anuais, esse grandioso espetáculo, apresentado a uma multidão de dezenas de milhares de pessoas, foi extinto, ironicamente tragado pelos mesmos demônios denunciados no espetáculo. Nesse Circo, dedicado a Bertold Brecht e denominado “Portões do Inferno”, homens de negócios, máscaras e figuras vermelhas adentravam o imenso campo gramado, perpetrando a tirania e a opressão que seriam destruídos pelo fogo no final do Pageant. Os “grandes capitães da indústria”, o capitalismo e seus monstros saídos das comportas do inferno, aliados às pessoas que aportavam aos milhares para assistir ao Circo de Ressurreição Doméstica, formando “cenários sociológicos que demandariam Max Weber para destrinchar”¹⁹⁶, levariam à morte dessa forma de espetáculo.

A partir de 1999, a diluição do “grande” Circo de Ressurreição Doméstica em eventos menores – oito Circos semanais, realizados agora para platéias significativamente mais reduzidas, buscou manter as principais estruturas daquele – pequenos espetáculos paralelos (*ding-dongs*) para aglutinar o público antes do espetáculo, circo de bonecos e pageant. A diminuição radical do número de expectadores e de participantes nos espetáculos, respectivamente de dezenas de milhares para algumas centenas na platéia, e de centenas para algumas dezenas de participantes

¹⁹⁶ ESTRIN, Marc, e SIMON, Ronald. *Rehearsing with Gods*. Red River Junction: Chelsea Green, 2004.

no circo de bonecos, e para nenhuma no pageant, trouxe uma série de modificações, mais ou menos drásticas, aos diversos espetáculos que compunham o novo e “pequeno” circo.

O circo de bonecos do Mundo de Pernas para o Ar de 2004 manteve uma escala um pouco menor, comparativamente, e, como observado, reduziu a proporção de bonecos e de animais, dando lugar a personagens representando diretamente homens e mulheres, sem a mediação por metáforas de outrora. Não houve coreografias sofisticadas elaboradas com animais, os quais apareceram relativamente pouco. Além disso, o texto falado - que atipicamente já se insinuara no pageant *Portões do Inferno* do último Circo de Ressurreição¹⁹⁷ - irrompeu largamente nesse circo “de pernas para o ar”, expondo, como de costume, sátiras e críticas de cunho político, econômico e social, porém verbalizadas, e apresentadas de modo mais óbvio e racional.

Já o “novo” pageant sofreu profundas transformações com a diminuição em escala e a mudança de locação e iluminação, em comparação com os pageants apresentados até 1998. As grandes multidões de pessoas atuantes nos pageants dos grandes Circos – em coros e nas danças circulares, em atos de atuação simples que aceitavam participantes de última hora, convidados e ensaiados na manhã ou no dia anterior ao espetáculo – desapareceram no pageant de 2004, e com elas, os bonecos imensos, gigantescos, que se movimentavam por centenas de metros de paisagem, bem como os imensos monstros queimados ou destruídos no final de cada espetáculo. A forte presença e poder exercidos por esses grupos de personagens, quer pela magnitude dos bonecos gigantes solitários, quer pela composição numérica dos grupos de elementos menores, diluiu-se em cenas menores e mais herméticas encenadas na floresta de pinheiros. À morte do gigantesco monstro vil pelo fogo (elemento que passou a existir nos anos de governo Reagan e se estenderam até 1998), outrora identificada na queima deste representante da tirania e da opressão, substituiu-se a representação direta da morte pela guerra, figurada na procissão de mulheres

¹⁹⁷ Na entrevista sobre *Portões do Inferno*, Peter Schumann comenta a dificuldade em se trabalhar com palavras no teatro de bonecos, e sobre o fato de raramente o Bread and Puppet usar textos já elaborados, sobretudo de poesia.

iraquianas e civis refugiados sendo bombardeados na floresta - suprimindo-se a grande brecha alegórica de outrora. Já a “morte” dos homens de negócios que assistem à guerra não é tão clara – eles não são queimados ou extintos, mas evadem-se, restando apenas as metonímias de sua existência na natureza.

Juntamente com o fogo dos “grandes” pageants, desaparecem também os imensos pássaros brancos que vinham voando de longe e o rodeavam no crepúsculo, no final do pageant e do dia – entre a luz e a escuridão, a derrota e a vitória, para tornar invisíveis os mortos e abrir o espaço ao público, pela noite adentro. Em lugar dos pássaros, que desde as paradas de rua em protesto à Guerra do Vietnã simbolizavam a pretendida liberdade, viam-se agora damas cinzentas, vítimas daquela – e dessa mesma – guerra e que agora ressurgiam tocando sua estranha música na procissão de refugiados passando entre bombas pelos burocratas lacônicos.

A alusão à guerra em curso no Iraque, ostentada no final do pageant de 2004, deu-se também na peça *Mundo em Chamas*, espetáculo suplementar ao Circo desse ano. Essa peça, concebida para palco fechado, poderia em princípio lembrar *Fogo e Cantata da Dama Cinzenta II*, as duas peças mudas sobre a Guerra no Vietnã anteriormente analisadas. Todas elas foram concebidas para palco interno, divididas em atos curtos e pontuais, e todas abordavam a guerra em curso no país. Todavia, os quase trinta anos que separam as duas guerras influenciam suas formas distintas. Em 2004, já não basta “mostrar” a guerra e sua devastação em quadros vivos. O estranho monstro demoníaco de outrora, meio dragão, meio cachorro, torna-se mais óbvio na representação por homens de negócios. Às silenciosas bonecas vietnamitas e seus sinos e baldes sobrepõem-se clowns histriônicos e ruidosos, e à narrativa linear composta pela sucessão de quadros, sobrepõe-se a narrativa verbalizada pelos clowns. E à consistência entre as primeiras personagens, substituem-se núcleos distintos de personagens, incomunicáveis e ininteligíveis em sua fragmentação. Em tempos de Mal sem rosto, de imagens espetaculares, torna-se necessário

gritar em voz alta, e bradar, com todas as letras. E questionar diretamente, como na cantastoria, quem é o Senhor Morte. E recuperar na história o hino à utopia, e à luta, por um mundo melhor.

E assim o Bread and Puppet permanece, em pleno 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. Para isso, defende uma insurreição no campo cultural, uma devolvendo à Arte sua função crítica:

A arte não tem uma função real na sociedade de consumo. Não tem função nenhuma. (...) Acho que essa é a nossa tarefa. Criar insurreição cultural. Revolução contra essa cultura partindo de dentro dela. Corromper a cultura o mais profundamente possível com o seu oposto. E com tanta oposição a ela quanto for possível¹⁹⁸

Fredric Jameson aponta que jamais existiu uma forma coesa de sociedade humana que não fosse baseada em alguma forma de transcendência ou religião. *Sem a força bruta, que invariavelmente não é senão uma solução momentânea, não é possível solicitar às pessoas que vivam comunitariamente e renunciem aos desejos vorazes do id sem algum apelo à crença religiosa ou a valores transcendentais (...).*¹⁹⁹ Nesse sentido, o Bread and Puppet continua buscando sua transcendência no teatro, através da celebração da natureza, das formas simples de vida e da solidariedade voltada ao bem comum, partindo da conscientização sobre os horrores do mundo regido pelo homem e da luta contra tudo o que considerar injusto ou indigno. Em uma “insurreição do coração contra os negócios como sempre, e a insurreição da mente contra a supremacia do dinheiro e a insurreição de toda a alma do teatro de bonecos contra a estupidez do maravilhamento pós-moderno”²⁰⁰.

Ernst Bloch denomina “Esperança” (“*Hope*”) a tensão permanente da realidade humana rumo a uma transformação radical de si mesma de tudo a seu redor, rumo a uma transfiguração

¹⁹⁸ Entrevista com Peter Schumann em julho de 2004.

¹⁹⁹ JAMESON, F. *Cognitive Mapping*, p.285.

²⁰⁰ Apud ESTRIN, marc e SIMON, Ronald T. Op. cit., p. 222

utópica de sua própria existência e de seu contexto social.²⁰¹ Se o futuro está *estruturalmente* inerente no presente, como afirmam os marxistas, queremos acreditar que possamos ao menos manter viva a Utopia de imaginar um outro sistema, um outro mundo, melhor. 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 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.

²⁰¹ Citado em JAMESON, F. *To Reconsider the Relationship of Marxism and Utopian Thought*, pp.366.

BIBLIOGRAFIA COMPLETA

1. Bread & Puppet Theater: Bibliografia Específica

BELL, John. **The End of Our Domestic Resurrection Circus – Bread & Puppet Theater and Counterculture Performance in the 1990s.** *The Drama Review* 43 (3(163)): 62-80 1999 Fall. New York, NY.
 ----- **Landscape and Desire.** Glover, VT: Bread & Puppet Press, 1997.
 ----- (ed.) **Puppets, Masks and Performing Objects.** Cambridge MA: MIT Press, 2001.
 ----- **Strings Hands Shadows and Modern Puppet History.** Detroit: The Detroit Institute of Arts, 2000.

BRECHT, Stefan. **Bread & Puppet Theatre,** volumes 1 e 2. Londres: Methuen, 1985.

CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clelia. “Peter Schumann e o Bread & Puppet Theater” in **Teatro de Rua.** São Paulo: Editora Hucitec, 1999. Trad. Roberta Baarni.

DENNISON, George. **An Existing Better World. Notes on the Bread & Puppet Theater.** New York: Autonomedia, 2000.

DUPAVILLON, Christian. **Bread & Puppet Theatre: Spectacles en Noir et Blanc.** Paris: Le Loges, 1978.

LIMA, Mariângela Alves de. **Espetáculo Canoniza Chico Mendes.** O Estado de São Paulo.

PORTER, Burt, e SCHUMANN, Peter. **Passion of Chico Mendes.** Glover, VT: Bread & Puppet Press, 1989.

SCHUMANN, Elka (ed.) . **Caboodle Newsletter.** Summer 1999. Glover, VT, Bread and Puppet Press, 2000.
 ----- . **The Bread and Puppet Sov-Gazette - A Collaborative Chronicle of Our 1st Tour to the USSR in October 1988.** Bread and Puppet Press, Glover, VT, 1989.

SCHUMANN, Peter. **A Lecture to Art Students @ Suny 1989.** Glover, VT: Bread & Puppet Press, 1994.
 ----- . **Bread and Puppet Comix and Tragix Kasper 1,** Bread and Puppet Press, Glover, VT, 2002.

----- . **Bread and Puppet Comix and Tragix Kasper 2,** Bread and Puppet Press, Glover, VT, 2002.

----- . **Bread and Puppet Comix and Tragix Kasper 7,** Bread and Puppet Press, Glover, VT, 2002.

----- . **Bread and Puppet Museum.** Bread and Puppet Press, Glover, VT, 2002.

----- . **Bread and Puppet 12 Reasons to Visit Grandmas – 2004 Calendar.** St. Johnsbury, VT, Bread and Puppet Press/ Troll Press, 2003. (2250 copies printed)

----- . **Fiddle Sermons from Insurrection Masses with Funeral Marches for Rotten Ideas.** Glover, VT, Bread and Puppet Press, 1999.

----- . **The Old Art of Puppetry in the New World Order - A Lecture with Fiddle by Peter Schumann.** St. Johnsbury, VT, Bread and Puppet Press/ Troll Press, August 2003 (2nd printing, 1000 copies)

----- . **The Radicality of the Puppet Theater.** Glover, VT: Bread & Puppet Press: 1992.

----- . **White Horse Butcher.** St. Johnsbury, VT: Troll Press, 1988.
 Troll Press, 1998 (1000 copies printed)

TYTELL, John. **The Living Theatre – Art, Exile and Outrage.** New York, Grove Press, 1995.

WHITE, David A. (ed.) **The Second Republic – Journal of Vermont Independence.** Montpelier, VT, July 2004. Volume 1, Issue 1: “New Dawn for a Sustainable Future?”

The Principles of the Vermont Republic. The Providence Journal. Rhode Island, August 5, 2003.

2. Bread & Puppet Theater: Outros Materiais

Textos avulsos:

BAILEY, Skyler Baldwin. **A Vermonter's Considerations**. (mimeo)

NAYLOR, Thomas. **The Green Mountain Manifesto – Voice of the Second Vermont Republic**. Issues:

- The Second Vermont Republic – Frequently asked Questions. June 1, 2004.
- Vermont Declaration of Independence. S/d.
- Wall-Mart: Metaphor for America. S/d.

SCHUMANN, Peter. **The Lord of Misrule** (mimeo)

_____. **When the World was on Fire** (transcrição/ gravação do espetáculo)

_____. **Fire Cantastoria** (transcrição/ gravação do espetáculo)

Georgian songs (transcrição/ gravação)

Sacred Harp songs (transcrição/ gravação)

Videos:

FARBER, Jeff. **Brother Bread, Sister Puppet**. 1992, 80 min.

LLOYD, Robin e TOD, Dorothy (eds.) **Gates of Hell**. Burlington, VT, Green Valley Media, 1998. (40 min.)

HALLECK, D.D. e GRIFFIN, George. **Meadows Green**. Plainfield, VT, 1974. (23 min.)

HALLECK, Deedee e SCHUMANN, Tamar. **Ah! The Hopeful Pageantry of Bread and Puppet**. Willow, New York, The Bread and Puppet Film Project, 2002. (85 min.)

_____. **When – 4 short Excerpts from Bread and Puppet, 1990-1998**. Willow, New York, The Bread and Puppet Film Project, s/d.

TREQUER, Michel and LANG, Jack. **Gray Lady Cantata #2, Birdcatcher in Hell**. 1972, 53 min.

CDs:

CAYLEY, D. (writer and producer) **Puppet Uprising**. Canadian Broadcasting Corporation, 2003. (4 audio CDs, approx. 4 hours)

Folhetos:

Bread and Puppet. (shows and events)

Bread & Puppet Museum.

A Day in the Life of Morris Gump. A (theatrical) production written, produced and performed by Northern State Correctional Facility Inmates, with the help of Pati Hernandez – The Usual Suspects Co.

Support Our Troops – Military Families Speak Out. American Friends Service Committee. S/d.

The Why Cheap Art? Manifesto. Bread and Puppet Press, Glover, VT, 1984.

What is a Citizen to do? Peace Vermont Action – event list, July 2004 (weekly compilation)

Ah! or The First Washerwoman Cantata. (presented at Attic Theater, January 15 – February 3, 1980)

3. Bibliografia Geral

- ADORNO, T. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo, Paz e Terra, 2002.
 _____ et ali. **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002 (6ª ed.).
- AMARAL, Ana Maria. **O Ator e seus Duplos. Máscaras, Bonecos, Objetos**. São Paulo: Editora SENAC S. Paulo/ Editora Universidade de São Paulo, 2002.
 _____ **Teatro de Animação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
 _____ **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. S.Paulo, Hucitec, 2002
- BANES, Sally. **Greenwich Village 1963. Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente**. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema de Objetos**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2002.
- BELL, John. "Theater of the twentieth century as theater of the performing objects". In FISHER, James (ed.). **Puppetry Yearbook, Vol 1**. New York, Edwin Mellen Press, 1995.
- BETTI, Maria Sílvia. **Texto e Cena. Uma Introdução à Análise do Texto Teatral**. Núcleo de estudos Teatrais Décio de Almeida Prado (Centro Angel Rama). FFLCH- USP. 1º semestre de 2002 (3ª. ed.).
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. R.Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- BORNHEIM, Gerd. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
 _____ **Brecht. A Estética do Teatro**. São Paulo, Graal, 1992.
- BRECHT, Bertold. WILLET, John.(trad.) **Brecht on Theatre**. New York: Hill and Wang, 1982.
- CHOMSKY, Noam. **11 de Setembro**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.
- COSTA, Felisberto S. **A Poética do Ser e Não-Ser. Procedimentos Dramatúrgicos no Teatro de Animação**. (Tese de Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, USP. São Paulo, 2000.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
 _____ **Panorama do Rio Vermelho: Ensaios sobre o Teatro Americano Moderno**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2002 (3ª ed.)
- DELGADO, Maria M. e SVICH, Caridad (eds.) **Theatre in Crisis? Performance Manifestos for the New Century**. Manchester, Manchester University press, 2002.
- DENNING, Michael. **The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century**. New York: Verso, 2000.
- EAGLETON, Terry. "De onde vêm os pós-modernistas?" in WOOD, E.M. e FOSTER, J.B. (orgs) **Em Defesa da História: Marxismo e Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- FISHER, James (Ed.) **The Puppetry Yearbook. V.3**. New York, Edwin Mellen Press, 1997.
- GALEANO, Eduardo. **De Pernas pro Ar – A Escola do Mundo ao Avesso**. Porto Alegre, L&PM, 1999.
- GUINSBURG, Jacó. **Da Cena em Cena**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- HARDT, Michael e WEEKS, Kathi (eds.) **The Jameson Reader**. Oxford, Blackwell, 2000.

HEATH, Joseph e POTTER, Andrew. **Nation of Rebels. Why Counterculture Became Consumer Culture.** New York, Harper Business, 2005.

HILL, Christopher. **Upside Down World. Radical Ideas During the English Revolution.** New York, Penguin, 1991.

JAMESON, Frederic. **A Cultura do Dinheiro. Ensaio sobre a Globalização.** Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

_____. **O Método Brecht.** Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

_____. **Post-Modernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism.** N. York, Verso, 1995.

_____. **The Ideologies of Theory, Essays 1971-1986, V. 2, The Syntax of History.** Chicago: University of Minnesota Press, 1986.

JURKOWSKI, Henryk. **Aspects of Puppet Theatre. A Collection of Essays.** London, Puppet Centre Trust, 1988.

KAPLAN, E. Ann. **O Mal-Estar no Pós-Modernismo: Teorias, Práticas.** R. Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

LÖWY, Michael e BENSAID, Daniel. **Marxismo, Modernidade e Utopia.** São Paulo, Xamã, 2000.

PÁDUA, Vilani M. *O Carnaval e os Bonecos Gigantes de Olinda e seus Ancestrais em Gargântua e Pantagruel, de Rabelais.* Site alunos de Letras- USP. (www.fflch.usp.br/dlcv/alunosletras)

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos.** São Paulo, Perspectiva, 2003.

_____. **Dicionário de Teatro.** Editora Perspectiva.

PRADO, Décio de Almeida. **A Personagem de Ficção.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

_____. **História da Literatura e do Teatro Alemães.** S.Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **O Teatro Épico.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

RUSSEL, Bertrand. **Crimes de Guerra no Vietnã.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

SARANE, Alexandre. "L'objet. Sa psychologie et sa classification: de l'Objet trouvé à l'Être-Objet." in **L'Art Surrealiste.** Paris, F. Hazan, 1975.

SCHWARZ, Roberto. **O Pai de Família e Outros Estudos.** São Paulo, Paz e Terra, 1992 (2ª ed.).

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950].** São Paulo: Editora Cosac e Naify, 2001.

TESSARI, Roberto. **La Commedia dell'Arte nel Seicento: Industria e Arte Giocosa della Civiltà Barocca.** Firenze: L.S. Oeschki, 1969.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Editora Paz e Terra.

_____. **Drama in Performance.** Aylesbery, Pelican, 1972.

Sala Preta. Revista do Departamento de Artes Cênicas - Escola de Comunicação e Artes - USP. Revista nº 1, 2001, Ano 1, e Revista nº 2, 2002, Ano 2.

Anexos

A- Quadro Cronológico de Orientação sobre o Percurso do Bread and Puppet²⁰²

Espetáculos mencionados no texto

Ano	Histórico Bread and Puppet Espetáculos (nome e local) e Datas importantes
1934	Nascimento de Peter Schumann, Silésia.
1937	Nascimento de Elka Schumann, Rússia.
1941	Família de Elka foge da invasão alemã, rumo aos EUA.
1944	Família de Peter foge de bombardeios durante a guerra, rumo ao norte da Alemanha.
1960	<i>Das Ballett</i> – espetáculo de dança. Munique, Alemanha (maio).
1961	Peter e Elka Schumann, casados e com 2 filhos, mudam-se para os Estados Unidos.
1962	<i>Totentanz</i> – espetáculo de dança. Igreja Judson, NYC (maio), Escola Putney, em Putney, VT (setembro), Circle in the Square (novembro), Woodstock, NY (agosto - ?) <i>Burning Towns</i> – Woodstock, NY (agosto), Igreja Judson, NYC (agosto/ setembro), Living Theatre (novembro) <i>Fire</i> – Escola Putney, Putney, VT (outono)
1962	Os Schumann mudam-se da cidade de Nova Iorque para o campo, em Vermont.
1963	Criação do Bread and Puppet Theater. Rua Delancey, NYC.
1964 - 1965	<i>The Birdcatcher in Hell</i> . Rua Delancey, NYC (outubro – janeiro)
1966	<i>Fire</i> – Rua Delancey, NYC (janeiro a junho)
1967- 1968	<i>Fire</i> – Igreja Metodista Washington Square, NYC (novembro a abril, às 2as-feiras)
1969	<i>The Cry of the People for Meat</i> – The Old Courthouse (espetáculos abertos, março). The Ark, Boston, MA (abril). Igreja de São Pedro (Dezembro)
1970	<i>1º Circo de Ressurreição Doméstica</i> . Fazenda Cate, Plainfield, VT (setembro, 1 apresentação). Tour Ohio-California, diversos locais (setembro a novembro)
1970 - 1971	<i>Grey Lady Cantata #2</i> . Universidade de Connecticut, Storrs, Ct (agosto 70). Celeiro da Fazenda Cate (setembro 70 a fevereiro 71). Spaulding High School, Barre, VT (fevereiro 71). Prédio Festival de Shakespeare (fevereiro – março) Providence, R.I., Cambridge, MA, Universidade Kent State, Ohio (março-maio 71)
1971	<i>The Birdcatcher in Hell</i> (2ª versão). Fazenda Cate (junho), Faculdade Marlboro, Plainfield, Brattleboro, VT (junho). Sheep Meadow, Central Park (junho-julho). The Old Boston Theatre, Coney Island, etc. (julho) <i>The Whitewashing of the Dirty Sheets of Attica</i> . Faculdade Godard, Plainfield, VT (setembro) Diversos campi universitários no estado de NY (outubro).
1974	O Bread and Puppet muda-se da Fazenda Cate (Plainfield, VT) e instala-se na Fazenda Dopp em Glover, VT (que se tornaria a Fazenda Bread and Puppet), onde está até hoje.
1975	Fundação do Museu Bread and Puppet, no antigo celeiro da fazenda. <i>Circo de Ressurreição Doméstica</i> – o primeiro na Fazenda Dopp, em Glover.
1998	<i>Último Circo de Ressurreição Doméstica</i> .
Pós- 1998	“Pequenos” Circos, semanais.
2004	<i>Upside Down World - Circo de Insurreição do Primeiro Mundo</i> . <i>When the World was on Fire</i> (indoor show)

²⁰² Fonte principal: BRECHT, Stefan, *The Bread and Puppet Theatre*, vol.2. London, Methuen 1994. Constam apenas os espetáculos mencionados no presente texto.

Anexos

B - Descrição do Curso/ Verão 2004

(extraído de: <http://www.theaterofmemory.com/art/bread/interns.html>)

BREAD & PUPPET THEATER'S 2004 Apprentice Program In Glover, Vermont

The Bread and Puppet Theater is now accepting applications for two sessions of summer apprentice programs that provide students, truck drivers, housewives, farmers, musicians, activists, anyone, with an opportunity to actively participate in Bread & Puppet style show making. Bread & Puppet Theater is one of the oldest noncommercial, self-supporting theaters in the country. Based since 1970 in rural northern Vermont, the theater continues to create shows around political and social themes, and is committed to community engagement, often involving large groups of volunteers in its productions.

At present, our shows are strongly antiwar, anti-Capitalism, anti-Globalization, and pro-the Great Beauty of the Universe.

The Bread and Puppet summer apprenticeship is an intense four week living and working experience on a farm in Vermont's Northeast Kingdom. Whether the emphasis is on family shows, like the circuses, or serious political shows, like the Friday night indoor shows, activities are geared to the production of shows.

Please note that the focus of a particular session is specific to the shows being made and not a particular syllabus; we are not a school. We do not conduct classes in different styles of puppetry and puppet building. Apprentices learn by being engaged in different aspects of Bread and Puppet show production, which may include text research, movement experimentation, mask and puppet manipulation, vocal and instrumental music or organized noise making, printmaking, singing, paper maché, and stilt dancing. The materials (instruments, talents, articles, books, poems, etc.) and interests that apprentices bring are an important part of our show creating process.

Each Sunday, our circus takes place in a former gravel quarry, now a grassy amphitheater, and our pageants play in a hilly hayfield or pine forest. Our Friday evening shows take place in our indoor theater. We are also a lively presence in many local summer parades. Apprentices will contribute to the creation of our summer season, with performances every weekend throughout July and August

The first session is June 24 to July 26, and the second session July 28 to August 23. There is a fee of \$650 for either month long session (this fee includes food for the month). Please indicate which session you are applying for.

Accommodations are very simple, even rugged, and most apprentices live in tents. There are a limited number of indoor sleeping spaces, with rooms for 2 to 6 people. In addition to show making, apprentices are asked to take an active role in every day tasks, including cooking, cleaning, gardening, firewood stacking, recycling, animal husbandry, and trips to the garbage dump. We use outhouses, conserve water, compost leftovers and generally try to be thrifty.

TO APPLY:

Send a letter of interest that includes your background and age, and explains why you want to work with Bread and Puppet. Theater/art training is not required. Please let us know if you play an instrument and be sure to indicate your preference of sessions and your availability. If you are accepted, a \$50 deposit is due. The remainder of the fee is payable on arrival. Neither deposits nor fees are refundable. If you have any questions call us at (802) 525 3031.

Letters of interest must be received by March 15. Deposits must be received by June 1.

Letters should be mailed to:

Bread and Puppet Theater
Apprentice Program (specify session)
753 Heights Rd.
Glover, VT
05839

Questions? Call 802 525 3031, or e-mail breadpup@together.net

<http://www.theaterofmemory.com/art/bread/interns.html>

last updated 18/11/03

Anexos

C - Espetáculo em Nova Iorque, dezembro de 2004.

Bread and Puppet Theatre Presents Upsidedown World Circus Tickets

Bread & Puppet Theatre Presents Upside Down World Circus	Theater for the New City 155 First Avenue New York, NY 10003 Tickets: 212-350-3101 Info: 212-254-1109 Groups: 212-475-0108	Bread & Puppet Theatre Presents Upside Down World Circus Ticket Prices \$5.00-\$10.00 > check for discounts	
			
	Schedule: Saturday 3:00pm / Sunday 3:00pm Running Time: 1 hr. 15 min.	Opening Date: December 4, 2004 Closing Date: December 19, 2004	
	About Show	Location Info	All New York Listings

Bread & Puppet Theatre Presents Upside Down World Circus

Politicize your kiddies with the *Upside Down World Circus*! Featuring upside-down stitlers, a group of First World representatives trained by a lion, Thomas Jefferson and his patriotic cheerleaders, Gerrard Winstanley and his band of Diggers, the Rotten Idea Theater's distillation of political issues and much more, all accompanied by the Bread & Puppet Circus Band! Inspired by ancient folk traditions, as well as classical artists such as Goya, Massacio and Michelangelo, Bread & Puppet Theatre is renowned for its 40 year tradition of staging ambitious public events on a variety of social, political and environmental themes. Peter Schumann directs.

Appropriate for ages 5 and up.

★ TM INSIDERS: YOU RATE IT! ★

Click to rate Bread & Puppet Theatre Presents Upside Down World Circus:



HATED IT! LOVED IT!

Extraído de:

<http://www.theatermania.com/content/show.cfm/show/107776>

Anexos

D - David Dellinger, of Chicago Seven

(died at 88 in May 2004, Vermont)

Commitment to nonviolent direct action against the federal government; forefront of American radical pacifism in 20th century courtroom in Chicago: leading defendant in the raucous political conspiracy trial of the Chicago Seven.

Emerged in the sixties as the leading organizer of huge anti-war demonstrations, including the encirclement of the Pentagon that was immortalized in Norman Mailer's account "Armies of the Night". At the same time, making use of his close contacts with the North Vietnamese, he organized the release of several American airmen held as prisoners and the escort of them back from Hanoi.

In the often turbulent world of the American left, he belonged to no party, and insisted that American capitalism provoked racism, imperial adventures and wars, and should be resisted.

David Dellinger was the single most important leader of national antiwar movement, from 1967 to the early 1970s.

In the eyes of judge Hoffman, Mr. Dellinger had been the most guilty. The jury had acquitted all seven on conspiracy but found all but Mr. Weiner and Mr. Froines guilty of inciting a riot – of the convicted, Mr. Dellinger was given the harshest penalty: 5 years in jail and a \$5000 fine. He was also sentenced to 2 years 5 months on the basis of 32 citations of criminal contempt for comments he made during the 5 month trial, which ended in February 1970. Two years later, with all the defendants free on bail, an appellate court, citing prejudicial conduct by Judge Hoffman, voided the convictions for inciting to riot. The next year another court upheld Mr. Dellinger's contempt conviction, but declined to impose sentence.

Mr. Dellinger was more radical than many of his like-minded compatriots, a figure who often found the strategies and tactics of close colleagues like Martin L. King Jr. and Mr. Muste (his mentor in radical pacifism) too conciliatory.

When a young man, he had ridden boxcars with hobos during the Depression. Soon after, he drove an ambulance behind Loyalist lines in the Spanish Civil War and traveled through Germany to witness the rise of Nazi power. (...)

In the 70s, he and his family moved to Vermont, where he taught in the adult education program at Vermont College in Burlington. In addition to his autobiography, he wrote "Revolutionary Nonviolence" (Anchor Books, 1971), "More Power than we Know" (Anchor Books, 1975), and "Vietnam Revisited" (South End Press, 1986).

Texto exposto na entrada do Museu Bread and Puppet, temporada de verão 2004.

Anexos

E - Roteiro para o espetáculo Mundo em Chamas

Luz Reluzente em Glover

WORLD ON FIRE (escrito em um pedaço de papelão)

1. Cantastoria
2. Sketches followed by dumb shows (timed by instrument)
 - a. The media reported the fire (*Rose at the stake*)
But the world didn't know it was on fire
- sleeper sleeping
 - b. Science verified the fire
- chalkboard, draw world (elaborate drawing procedures) & X out.
And the world got alarmed.
-sleeper extends out of stage
 - c. The defense issued an emergency alert.
-rock 'n roll scene with fence
And the hands of the world protested.
- hands
 - d. Congress allocated funds for research into basic fire responses.
- simultaneous talking (?)
And the feet of the world ran away..
 - e. The President ordered an investigation.
- feet
- count out; wimpy clown gets put in shoes. Suddenly stares. Steps on others who revere him.
And the clouds of the world fell out of the sky.
- clouds (face and hands) drop hard clouds; fall
 - f. Industry developed state-of-the-art fire fighting technology. Wall Street invested in individualized fire problem solving modes. Consumer advocacy groups warned against the ill effects of these products.
-3 part: poop, TP, warning "Hey!" cudgel
And the sleepers of the world united.
Bed rocking, singing Internationale.

Anexos

F - Cartaz do Espetáculo

Anexos

F - Cartaz do Espetáculo de 2004



Anexos

G – Shape-note music

Anexos

G – Cartaz do Grupo de Canto – Shape-note music



Northeast Kingdom
SHAPE NOTE SINGS

FALL-WINTER ²⁰⁰⁴/₂₀₀₅ SCHEDULE

the **FIRST THURSDAY** of the month
at **7:00 PM** Oct. 7, Nov. 4, Dec. 2... Feb, etc.
on the Bread & Puppet Farm, Rt. 122 in Glover

and Sunday, Nov. _____ at 3 pm at the Unitarian Church
w/ potluck in Derby Lirie

(there will be a break in January, then the same schedule will resume)
for INFORMATION: 525-6972/586-9698

SHAPENOTE MUSIC is mostly early American 4-part hymns in the
traditional FA-SO-LA style, easy to learn & all are welcome!

Anexos

I - Partitura

Anexos

I - Partitura - Canção da Geórgia

Mival Guriashi

Megrelia, Georgia as sung by the Kolkhet Trio

Wo rai-do-da Mi-val gu-ri - a-shi ma-ro sul-ma ts'in ts'in ga-i-pa-ra.

mi-vdi-e da ar da-brun-da. We! wa ra i da rai da o rai da

mi-vdi-e da ar da-brun-da, ase mi - i - gho k'it'a-mad p'a-ra o - rai da

o rai da o rai da wa-ra-i-da rai da. Er-n che-mi

o rai da o rai da wa-ra-i-da rai da. Wo rai do da. Er-ti che-mi

sa-kva-re-li am kve-ga-nas meche-bi ma-ra, a-dri-a-nad ge-akh le-bi

sa-kva-re-li am kve-ga-nas meche-bi ma-ra, a-dri-a-nad ge-akh le-bi

ar-da g'to-veb a-ra a-ra, o rai da o rai da We! wa ra i da rai da.

ar-da g'to-veb a-ra a-ra o rai da o rai da o rai da wa ra i da rai da

Anexos

I -(cont.)

Anexos

I - Partitura - Canção da Geórgia (cont.)

O! O rai da o rai da o rai da wa-ra-i-da rai da
 O! Wo rai do da. O rai da o rai da o rai da wa-ra-i-da rai da

Wo! o rai da Wo! wa-ra-i-da rai da O!
 o rai da o rai da o rai da wa-ra-i-da rai da O!

transcribed, Stuart Gelzer 1993

I am going to Guria, but my spirit is passing me by.
 I chased after, but it never turned back. It could not even be bribed to stop.
 My only love in this world, in this life I stay here,
 but I will visit you. I cannot leave you alone.

Anexos

J – Manifesto

Anexos

J – Manifesto pela Independência do Estado de Vermont

The Green Mountain Manifesto

Voice of the Second Vermont Republic

Thomas H. Naylor
Telephone (802) 425-4133

202 Stockbridge Road
Charlotte, VT 05445

VERMONT DECLARATION OF INDEPENDENCE

"Whenever any form of government becomes destructive, it is the right of the people to alter or abolish it, and to institute new government," said Thomas Jefferson in the American Declaration of Independence. Just as a group has a right to form, so too does it have a right to disband, to subdivide itself, or withdraw from a larger unit.

Vermont is small, rural, democratic, peaceful, communitarian, egalitarian, and independent. Like other states, it has recently experienced increasing difficulty in protecting itself from the debilitating effects of big business, big government, big agriculture, big technology, and big markets.

Since Vermont became the fourteenth state of the Union, the United States government has become too big, too centralized, too powerful, too intrusive, too materialistic, too impersonal, too globalized, too militarized, too imperialistic, too violent, too undemocratic, too corrupt, and too unresponsive to the needs of individual citizens and small communities. National and Congressional elections are bought and sold to the highest bidder. State and local governments assume too little responsibility for the well-being of their citizens – too often abdicating their responsibilities to Washington.

Fundamental to what it means to be a free citizen is the right of self-preservation including the right to protect oneself from the oppressive policies of the federal government.

First, the United States is no longer a sustainable nation-state – politically, economically, agriculturally, socially, morally, culturally, or environmentally.

Second, Vermont has been dragged into the quagmire of affluenza, technomania, megalomania, globalization, and imperialism by the U.S. government in collaboration with Corporate America.

Third, the U.S. government provides Vermont with little protection from the negative side effects of globalization including economic uncertainty, unemployment, environmental degradation, and the loss of sovereignty, political will, and cultural identity.

Fourth, the government's war on terrorism is being used to undermine Constitutionally guaranteed civil liberties.

Anexos

J – (cont.)

Anexos

J – Manifesto pela Independência do Estado de Vermont (cont.)

Fifth, the government's unprovoked, unilateral, pre-emptive attacks on small nations with which we disagree such as Afghanistan, Grenada, Guatemala, Iraq, Nicaragua, Panama, and Serbia are not only immoral and unconstitutional, but are also in violation of the United Nations Charter and International Law.

Sixth, Vermont has no military bases, no strategic resources, few defense contractors, and no big cities, and is a threat to no one. However, as long as it remains in the Union it runs the risk of terrorist attack, military conscription of its youth, and complicity in violations of international law.

There is a moral, legal, and categorical imperative for an independent-minded state such as Vermont to revert back to its rightful status as the independent republic it was between 1777 and 1791. This is a call for Vermont to reclaim its soul and in so doing provide an alternative to a nation obsessed with money, power, size, speed, greed, and fear of terrorism.

Our founders Thomas Jefferson and James Madison held that the U.S. Constitution was a compact of sovereign states which had delegated very specific powers but not sovereignty to a central government – powers which could be recalled at anytime. By international law sovereignty cannot be surrendered by implication, only by an express act. Nowhere in the U.S. Constitution is there any express renunciation of sovereignty by the states.

According to the tenth amendment, "The powers not delegated to the United States by the Constitution, nor prohibited by it to the states, are reserved to the States respectively, or to the people." That which is not expressly prohibited by the Constitution is allowed. All states have a Constitutional right to leave the Union.

Therefore, we the sovereign people of the state of Vermont, while affirming our allegiance to the principles expressed in the U.S. Constitution, do hereby declare our independence from the United States of America, and call upon the Vermont Legislature to authorize a convention of the people to vote on rescinding the petition for statehood approved by the Vermont Assembly in January 1791 and ratified by the Congress on March 4, 1791.

Anexos

K – Segunda República de Vermont

Anexos

K – Segunda República de Vermont

The Providence Journal

Rhode Island

TUESDAY, AUGUST 5, 2003

The principles of the Vermont Republic

THOMAS NAYLOR

CHARLOTTE, Vt.

THE SECOND Vermont Republic is a peaceful democratic, grass-roots political movement committed to the return of Vermont to its rightful status as an independent republic, as it was in 1777-1791, and to the support of Vermont's future development as a separate, sustainable nation/state. Members of the Second Vermont Republic subscribe to the following principles:

- **Political Independence.** Our primary objective is to extricate Vermont peacefully from the United States as soon as possible.

- **Direct Democracy.** Vermont's strong democratic tradition is grounded in its legendary town meetings, which have served as the state's political mainstay for over two centuries. We favor the devolution of power from the federal and state governments back to local communities.

- **Sustainability.** We celebrate and support Vermont's small, clean, green, sustainable, socially responsible towns, farms, businesses, schools and churches. We encourage family-owned farms and businesses to produce innovative, premium-quality, high-value-added, healthy products that can be sold to upscale, out-of-state customers whose demand is not influenced by the ebb and flow of the global economy. We also believe that energy independence is a laudable goal toward which to strive.

- **Economic Independence.** We encourage Vermonters to buy locally produced products from small local merchants rather than from giant, out-

of-state megastores. We support trade with nearby states and provinces.

- **Quality Education.** We would return to local Vermont communities the control and financing of small local schools.

- **Wellness.** We encourage the type of locally controlled health-care systems of Switzerland, in which patients, physicians, clinics, hospitals and insurance providers are all in community with one another.

- **Nonviolence.** Consistent with Vermont's long history of nonviolence, we do not condone state-sponsored violence inflicted by either the military or law-enforcement officials. However, we do support a voluntary citizens' militia, on the Swiss model, to restore order in the event of political unrest or natural disasters. We unconditionally oppose any form of military conscription.

- **Foreign Policy.** Once Vermont has achieved political independence from the United States, negotiations might be initiated with Maine, New Hampshire, and the four Atlantic provinces of Canada possibly to create a New Atlantic Confederacy — a nation with about the population of Denmark. We favor similar negotiations with Quebec, as well as membership in the U.N.

- **Membership.** Second Vermont Republic membership is open to any Vermonter who subscribes to these principles, regardless of race, religion, gender or sexual orientation.

Thomas Naylor, of Charlotte, Vt., is a retired professor of economics at Dube University, who started the Second Vermont Republic movement.

Anexos

L – Ilustrações

Legendas das Figuras:

1. Espetáculo paralelo (*sideshow*), 2002.
2. Lavadeiras. Circo 2002.
3. Bonecas do espetáculo *Fogo* (1965). Museu Bread and Puppet, 2004.
4. Damas Brancas (ref. Guerra do Vietnã). Museu Bread and Puppet, 2004.
5. *Mundo em Chamas*, 2004. Presos assimétricos da guerra apagam o fogo.
6. *Mundo em Chamas*, 2004. “E as nuvens do mundo caíram do céu.”
7. Concentração antes do Pageant, 2004. Coro.
8. Ensaios para o Pageant, 2004. Homens de negócios à mesa.
9. Floresta de pinheiros, 2004.
10. Pageant, 2004. Iraquianas enterrando sementes nos sapatos. À direita, mulher dos grãos.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.