

# mayumi LARI

*Universidade de São Paulo > USP*

## { RUMOS DO TEATRO NORTE-AMERICANO: CONTINUIDADES E CONTRADIÇÕES EM DUAS DE SUAS PRINCIPAIS COMPANHIAS DE TEATRO DE VANGUARDA, NA CENA CONTEMPORÂNEA }

**RESUMO**> O presente trabalho discute os rumos da produção dramática recente de dois dos principais grupos da vanguarda teatral norte-americana nos anos 1960: as companhias San Francisco Mime Troupe e Bread and Puppet Theatre. Criadas em um período de profundas mudanças culturais, trouxeram experimentações radicais à cena norte-americana, desde influências dos teatros expressionista, surrealista e técnicas de agit-prop russo/ europeu, ao teatro épico e dialético e à radicalização de técnicas de animação e improviso. Ativos e atuantes no presente, resistem à contracorrente da lógica da arte-mercadoria, ajudando a compor uma importante tendência no panorama da arte engajada no contexto teatral norte-americano contemporâneo.

**PALAVRAS-CHAVE**> vanguarda teatral; Bread and Puppet Theater; San Francisco Mime Troupe.

{RUMOS DO TEATRO NORTE-AMERICANO:  
CONTINUIDADES E CONTRADIÇÕES EM DUAS DE  
SUAS PRINCIPAIS COMPANHIAS DE TEATRO DE  
VANGUARDA, NA CENA CONTEMPORÂNEA}

Mayumi Denise Senoi ILARI<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo > USP

*Why can't people see the whole picture? We live in the  
Dark Ages.*

*Believing in little pictures. Little fragments, all  
distorted.*

*The little pieces of terror and destruction. Who said  
ignorance is bliss?*

(SFMT, *The Big Picture*, 1976)

1 Professora doutora no Departamento de Letras Modernas (DLM), área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, da Universidade de São Paulo (USP).

E-mail: ilarimayumi@usp.br.

Atuantes e independentes de tutelas governamentais até os dias de hoje, as companhias San Francisco Mime Troupe e Bread and Puppet Theatre subsistem há mais de meio século, realizando sua arte crítica e de contestação no cerne do império mundial da arte comercial e da espetacularização, no contra-fluxo predominante de estéticas hegemônicas e tipicamente alienadas, esvaziadas e elitistas. Suas recentes representações da guerra, do terror, da violência e da ideologia do capital e do consumo, coadunadas à figuração da apatia política e do conformismo frente à coisificação da arte e da cultura, embasadas em recursos formais muito próprios de suas dramaturgias, são aqui discutidas em seus redimensionamentos no cenário contemporâneo, bem como as condições materiais de produção, apresentação e recepção desses coletivos teatrais que navegam em direção contrária à arte comercial degradada, e à produção teatral enquanto apenas (mais) um produto esvaziado para venda no mundo reificado. Suas reinterpretações do mundo e suas novas velhas contradições são aqui brevemente levantadas, bem como mudanças de percurso sofridas em suas próprias estéticas em virtude de transformações históricas, tendo

por base a análise de espetáculos encenados recentemente pelas duas companhias.<sup>2</sup>

Embora muitas vezes aplicado a qualquer tipo de espetáculo que apresente formas não-convencionais, para designar novas tendências ou experimentos artísticos, o termo *vanguarda teatral* não tem de maneira alguma uma conotação neutra, que esse uso simplista poderia aparentemente fazer supor. Tomado de empréstimo da terminologia militar, na qual designa a fração do exército que, em um combate, avança na linha de frente, antecipando-se e defendendo o grupo majoritário de soldados, o termo “vanguarda” foi usado em 1878 por Mikhail Bakunin, na Suíça, para designar o periódico anarquista *L'Avant-Garde*, de que era então editor. Seus seguidores o aplicaram às artes, tendo por intuito revolucionar a estética como meio de prefigurar a revolução social. Caracterizada por sua postura política radical, a *vanguarda* aparece no discurso da crítica de arte em meados do século XIX na França revolucionária, com a vinculação da atividade artística ao ativismo político.

Em sua análise das aporias da vanguarda, Hans Magnus Enzensberger aponta as contradições espaço-temporais inscritas no próprio termo: espacialmente, almejando um “avançar” que deseja antecipar-se ao curso da história, realizando simultaneamente o futuro no presente, a obra de vanguarda, precedida pelo projeto, é uma contradição, na medida em que só pode realizar-se no futuro. No aspecto temporal, seu avanço rapidamente esvaziou-se na apropriação neutralizadora da indústria cultural nas sociedades capitalistas, o que redundaria, progressivamente (sobretudo a partir dos anos 1940-1950), na experimentação estética como um fim em si mesmo. Concomitantemente, o termo *garde* pode designar ainda a tropa de elite de um exército, ou o grupo seletivo que compõe a guarda pessoal real – uma tropa de elite disciplinada e organizada, que heroicamente toma a frente nos riscos, sem mediações, em nome de um esforço coletivo. Todavia, observa Enzensberger, embora todos os grupos protestem contra a ordem estabelecida e a postulem em seus programas, como promessa de liberdade, não há referência à ideia de revolução na metáfora da vanguarda (ENZENBERGER,

2 O trabalho aqui exposto é fruto de um projeto de pesquisa docente financiado pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo, iniciado em 2011 e dedicado ao estudo das companhias *Living Theatre*, *Bread and Puppet Theater* e *San Francisco Mime Troupe* no período da contracultura – e sua resistência possível, mesmo no contexto alienante e avassalador da atual sociedade de consumo.

1971, p.101) – a vanguarda estabelece, de forma doutrinária, a liberdade nas artes aliada a uma ideia nebulosa, extremamente vaga e indefinida dessa revolução.

Georg Lukács viu na vanguarda um sinônimo de decadência, um sintoma cultural da realidade enferma criada pela sociedade burguesa, e não, como o queriam seus apologistas, o fator imperativo que definiria toda uma novíssima arte na modernidade. Theodor Adorno veria no “novo” da arte moderna a hostilidade contra a tradição da sociedade burguesa e, na obra de vanguarda, a “expressão necessária da alienação na sociedade capitalista avançada” (BÜRGER, 1993, p. 146).

Ansiando por um futuro revolucionário, a vanguarda mostrou-se hostil à tradição artística e à civilização contemporânea. Observada em conjunto, como um todo, parece caracterizar-se por aquilo a que se opõe: a rejeição às instituições sociais e às convenções artísticas estabelecidas, em prol da revolução rumo à liberdade. No entanto, pulverizada nas propriedades exclusivas de subgrupos isolados e aparentemente antagônicos entre si, institucionalizada e absorvida pela indústria da cultura, a vanguarda estabelecida poderia fazer supor a representação da arte moderna como uma complexidade amorfa, fragmentada e sectária de manifestos da sociedade pós-industrial, em um sem número de movimentos dinâmicos porém instáveis, focados em abstrações filosóficas dispersas em seus inúmeros “ismos”.

Em *Ideologia e Linguagem*, Edoardo Sanguineti distingue dois momentos da vanguarda: um primeiro, “heróico e patético” – em que o produto artístico busca ou finge escapar ao jogo do mercado; e o segundo, “cínico”, em que assume claramente sua condição de mercadoria. Embora questione a neutralização mercantil, a vanguarda nega, em ambos os casos, voluntariamente ou, heróica ou cinicamente, as genuínas intenções vanguardistas.

Enzensberger, avaliando que o movimento das vanguardas do início do século não sobreviveu às condições históricas que

tornaram possível o seu surgimento, viu nas vanguardas dos anos 1950-1960 uma movimentação de repetição e embuste:

A acusação que se deve fazer à vanguarda de hoje é, não a de ir longe demais, porém de manter as portas abertas atrás dela, (...) de não ser consciente de suas próprias aporias, desde há muito resolvidas pela história. Ela faz comércio de um futuro que não lhe pertence. Seu movimento não é senão regressão. A vanguarda se transformou no seu oposto, ela se tornou anacronismo. O risco pouco visível, mas infinito, em que vive o futuro das artes, ela recusa assumir (ENZENSBERGER, 1971, p. 112).

É ao período do final dos anos 1950/ início de 1960 que nos reportaremos a seguir, no âmbito do teatro de vanguarda que se criou nos Estados Unidos no contexto histórico-social da contracultura, dos movimentos pelos direitos civis e das reações à guerra no Vietnã, entre outros – buscaremos verificar em que medida o teatro de dois importantes coletivos teatrais do período, o San Francisco Mime Troupe e o Bread and Puppet Theater, uniram estéticas radicais aos anseios genuínos da vanguarda, e de que maneira resistiram e sobreviveram à institucionalização e à mercantilização até os dias de hoje, fiéis aos seus ideais revolucionários e na contramão da sociedade de consumo.

## **O TEATRO DE VANGUARDA**

A despeito da ampla heterogeneidade de iniciativas vanguardistas no panorama do teatro moderno, Christopher Innes defende a existência de características e princípios comuns que as unem. Sob a diversidade que separa os muitos movimentos (simbolismo, futurismo, expressionismo, formalismo, surrealismo), existe, pelo menos no caso específico do teatro, uma unidade claramente identificável de propósito e interesses, uma tendência coerente que norteia e une, por exemplo, trabalhos de Antonin Artaud na década de 1930 e de Jerzy Grotowski na década de 1960 – muito embora este último nada conhecesse sobre o “teatro da crueldade” quando escreveu seu “teatro pobre” (INNES, 1993). Pode-se mapear, no panorama do teatro moderno, toda uma rede

e ramificação de trocas, influências, intercomunicações, trabalho colaborativo e recriações entre autores e grupos, que se observam desde a influência de um precursor (como Alfred Jarry ou August Strindberg) até o uso comum dos mesmos termos teatrais (como, por exemplo, o uso de expressões como “teatro laboratório”).

O que obscurece a identidade de vários movimentos, nos anos 1920 ou mesmo 1960, sugere Innes, é muitas vezes a retórica de manifestos que defendiam, face ao movimento geral, sua especificidade e singularidade ímpares. No entanto, uma resposta comum à ética de todo um período pode ser observada no movimento de vanguarda teatral como um todo, resposta essa que de modo algum retoma ideias popularmente aceitas ou ideologicamente predominantes. Paradoxalmente, e tanto mais se pensarmos na concepção geral de vanguarda artística discutida anteriormente – o que define o teatro de vanguarda, afirma Innes, não são inspirações e anseios propriamente modernos, mas o primitivismo – a exploração de estados oníricos ou de níveis instintivos e subscientes da psique. E um foco quase religioso no mítico e no mágico, que no teatro levaram ao experimento ritualístico – um retorno anti-discursivo e não racionalizante às raízes humanas, quer psíquicas ou históricas, pré-civilizatórias. Em termos teatrais, significou um retorno às suas formas originais, como rituais dionisíacos da Grécia antiga, atuações xamanísticas e a dança teatro balinesa, por exemplo. Mais que um culto superficial ao exótico e bárbaro, ao lado de políticas revolucionárias e anti-materialistas, o teatro de vanguarda buscava uma transcendência espiritual num sentido mais amplo, que vinha a questionar, através da experimentação estética, a própria natureza do teatro e do espetáculo: O que é, afinal, o teatro? O que é uma peça? Um ator? O espectador? Qual a relação entre todos eles?

A vanguarda teatral não se identifica, pois, por qualidades estilísticas comuns (embora essas tenham obviamente existido, em inúmeros casos). Ao contrário, seus integrantes se unem por uma reação específica e hostil à sociedade ocidental, uma abordagem estética específica, e o desejo de transformar a natureza do teatro, aliado a uma política radical. A rejeição da organização social e

das convenções artísticas, dos valores estéticos e materialistas, da estrutura lógica e tudo que fosse relacionado à burguesia levaram a um retorno e idealização do primitivo no teatro, propondo formas artísticas que personificaram o anárquico e o grotesco, energias inerentemente revolucionárias opostas aos estereótipos estéticos reduzidos dos tempos modernos. Mais que uma busca pelo novo, buscou-se um retorno às raízes e uma reinvenção do próprio teatro – do fazer teatral, sua dramaturgia, objetivos, organização e produção.

Em que medida e com que variações esse “novo” teatro no decorrer da história recrudescer e de algum modo institucionalizou-se, perdendo seu caráter contestador e revolucionário, e foi incorporado ao oxímoro da “tradição vanguardista”, repetido, esvaziado, neutralizado e devorado pela reprodução e circulação mercadológicas ou mesmo pelo academicismo alienantes, é assunto que extrapola o escopo deste trabalho. Mas temos de nos deter brevemente no caso de dois coletivos teatrais surgidos no período da “segunda vanguarda” americana – em sua atuação no “momento cínico” nos anos 1960, como o definiu Sanguineti, em que o produto artístico perdia seu caráter de novidade e era neutralizado em concorrência com outras mercadorias – e na sequência, no momento não menos cínico, mas decerto mais assumida e triunfalmente capitalista, dos dias atuais.

### **CONTESTAÇÃO, TEATRO E VANGUARDA – SAN FRANCISCO MIMETROUPE E BREAD AND PUPPET THEATER: DOIS COLETIVOS NORTE-AMERICANOS**

A história da formação do teatro norte-americano moderno remonta à presença de um importante teatro radical e político nos Estados Unidos nas décadas de 1920 - 1930. Esse teatro “alternativo” (não comercial e não canônico) abriria caminho para uma série de experiências teatrais que seriam retomadas algumas décadas mais tarde, nos anos da contracultura. Formados por imigrantes nos anos 1920, incluiu por exemplo o grupo Prolet Bühne (que se apresentava em alemão), o Arbeiter Theater Farband (um grupo ativista judeu),

o teatro de agitação e propaganda do Workers Laboratory Theatre (o primeiro grupo ativista a se apresentar em língua inglesa, nos Estados Unidos), e as múltiplas experiências, nos anos 1930, do Federal Theatre Project, projeto de subvenção governamental ao teatro e aos trabalhadores do meio, desenvolvido durante o New Deal de Roosevelt, que levou o teatro a cerca de 25 milhões de pessoas, com a formação de um teatro popular gigantesco, até o seu encerramento, em 1939, devido ao desenvolvimento de suas práticas radicais de esquerda.

Segundo Michael Denning, no início da década de 1930, uma nova cultura radical começou a se moldar nos Estados Unidos, uma “frente popular” formada por uma nova geração de artistas e intelectuais que haviam crescido nos bairros operários das metrópoles modernas, ao lado de artistas e intelectuais exilados de Hitler ou governos fascistas, como Bertolt Brecht, Kurt Weil, Hanns Eisler, Diego Rivera, entre muitos outros: “all these groups came together in the cultural front, the extraordinary flowering of arts, entertainment and thought based on the broad social movement that came to be known as the popular front” (DENNING, 2000, p. xvi). Fortemente sufocado nas décadas seguintes pelo macartismo, somente nos anos 1960 o teatro político incendiário iniciado nos anos 1920-1930 conseguiria ressurgir no palco americano, agora na atuação de grupos alternativos como El Teatro Campesino, o San Francisco Mime Troupe e o Bread and Puppet Theater. Numa versão frontalmente contestadora porém mais obviamente ritualística, grupos como o Living Theatre de Julian Beck e Judith Malina fomentariam um forte experimentalismo, partindo do teatro da crueldade de Artaud e destruindo as fronteiras entre palco e platéia.

Criado na Califórnia em 1959 por Ron G. Davis, o San Francisco Mime Troupe foi, nos anos 1960, o principal grupo teatral na cidade que foi um dos grandes centros irradiadores do movimento da contacultura. A companhia se apresenta desde 1962 na região da baía de São Francisco, em espetáculos montados em parques ao ar livre assistidos por plateias de até 3 mil pessoas. Com forte apelo político e temáticas de cunho social, e célebres embates com as autoridades policiais, a trupe, que se auto-intitula “o mais estabelecido grupo de teatro anti-establishment”, baseou-se inicialmente nos recursos da *commedia dell'arte* para realizar fortes críticas ao militarismo e à repressão política e ao ativismo pelos direitos civis nos anos 1960. Em meados da década, aos recursos da *commedia* substituiu-se um estilo mais satírico, e uma banda de jazz foi por um longo período integrada à trupe, que nunca perdeu seu viés central de contestação

política. Na década de 1970, devido à crescente ideologia marxista entre seus membros, o grupo torna-se um coletivo teatral, forma de organização mantida até os dias de hoje, e passa a dirigir-se a uma classe trabalhadora multiétnica. A companhia passa a realizar suas sátiras políticas subvertendo o melodrama, geralmente desembocando em comédias musicadas. Em 1987, recebe um prêmio Tony por seu *teatro de guerrilha* inspirado no teatro épico de Bertolt Brecht. Trocas de papéis, cartazes, títulos, canções e interpelação direta à plateia são elementos presentes em todos os espetáculos (MASON, 2008). Nos últimos anos, os efeitos da globalização, as políticas governamentais, a propaganda de guerra, a ideologia do lucro, o “fundamentalismo democrático” e questões ecológicas e ambientais diversas alternam-se nos temas anuais dos espetáculos, apresentados gratuitamente a multidões que contribuem livremente ao chapéu que é passado ao cabo de cada apresentação, no qual cada um contribui com o que desejar.

Em 2013, o espetáculo anual montado intitulou-se *Oil and Water*. O coletivo, que tem sede própria, funciona até hoje exclusivamente devido ao trabalho voluntário e não remunerado de seus membros, que incluem de participantes de muitos anos a jovens novatos e recém-participantes. Os temas e *sketches* são pensados coletivamente, em reuniões abertas aos interessados, onde assuntos do dia, de ordem política nacional e internacional, como o papel da tecnologia (sobretudo das atuais APPs) nos novos relacionamentos sociais em curso, a atuação da mídia e do governo americano na economia nacional e suas relações de poder, influência e atuação em âmbito internacional, e questões ecológicas relativas aos recursos hídricos e poluentes são largamente discutidas. Um dos participantes, responsável pela dramaturgia em curso, redige, com apoio das discussões conjuntas, o texto do novo espetáculo, cujas ideias surgem coletivamente – a escrita coletiva remonta no grupo à década de 1970. Embora a direção seja empreendida por um diretor, as concepções estéticas são escritas coletivamente, e o processo de reescrita se mantém até o final dos espetáculos. Devido às restrições financeiras, que se fazem sentir de modo crescente a

cada ano, segundo a diretora de produção,<sup>3</sup> o espetáculo conta em 2013 com um número mais restrito de atores, contratados para interpretar, no período que se restringe à temporada, os diversos papéis no espetáculo em composição. A trupe vem gradativamente “encolhendo” em termos de recursos – o acesso cada vez mais concorrido ao possível uso de verbas culturais públicas para projetos sazonais em São Francisco, das quais o grupo esporadicamente se beneficiava, com maior possibilidades em anos anteriores, aliado aos altos custos de apresentação na baía e seus arredores, quase impossibilitou a temporada de *Oil and Water*<sup>4</sup> na 54ª montagem anual do grupo, neste verão de 2013. No entanto, surpreendentemente, como informou o site da companhia, os pedidos de doação foram amplamente atendidos pelo público local, e, em um mês, a temporada pode ser garantida.<sup>5</sup>

Observa-se, por esse breve exemplo, que nos dias atuais, o San Francisco Mime Troupe é uma companhia teatral já fortemente “consagrada” na região, cuja comunidade e plateia “cativas”, na baía de São Francisco, a apoiam na manutenção da “tradição” cultural de sátira política dos espetáculos anuais. Nesse sentido, enquanto vanguarda artística tradicionalmente consolidada, e na medida em que tem um repertório formal amplo, porém consolidado, que retorna ano após ano, pouco teria do apelo radical à estética do “novo” tão caro aos movimentos vanguardistas previamente mencionados.

Se a vanguarda teatral se caracteriza, como afirmou Innes, pelo retorno às raízes e ao primitivo, o San Francisco Mime Troupe retoma, e muitas vezes subverte, com ênfase na sátira e no protesto, formas populares como o teatro de bonecos, a pantomima, o circo, o agit-prop, o vaudeville e o *minstrel show*, além da *commedia dell'arte*, em seu teatro jocoso e político. Fortemente apoiada por uma população local fiel ao seu trabalho artístico e a ideais progressistas de esquerda advindos e cultivados desde o período da contracultura, a companhia retoma as formas populares, na clara intenção de questionar o *establishment* e de desafiar social e politicamente as mazelas ideológicas e contradições da atualidade; se busca raízes

|| 3 Entrevista realizada na sede da companhia em janeiro de 2013.

|| 4 Custos de transporte, alojamento, produção e vencimentos e taxas referentes ao trabalho dos atores, entre outros – os quais teriam dificultado ou inviabilizado a própria locomoção da trupe em turnês extra-estaduais, o que encarece os custos sobretudo trabalhistas, segundo informado pela trupe.

|| 5 Em 10 de maio de 2013, a companhia orgulhosamente anunciou em seu site o volume de cerca de 42 mil dólares, em doações da população local, conseguidas em um mês para a viabilização do espetáculo. Em <https://us-mg4.mail.yahoo.com/neo/launch?.rand=ap7k6nj4u9au6>

em formas arcaicas, num retorno ao primitivo, como postula Innes, não as subverte estética e formalmente, enquanto novidades. No entanto, conserva ainda fortemente as raízes, genuinamente vanguardistas, da subversão da ordem estabelecida – não apenas no que tange aos assuntos polêmicos tratados e sua crítica, como também na medida em que caminham na contramão da sociedade de consumo e do modo de funcionamento capitalista – com base no trabalho artístico político, coletivo e voluntário, desinteressado, no sentido individual e material – sem subvenções fixas ou apoios de qualquer espécie, que não o desejo coletivo de realizar e manter viva uma tradição teatral contestadora e crítica da realidade do mundo a sua volta – o que, apesar de “velho” em uma trupe que ruma ao 55º aniversário, não deixa de ser, paradoxalmente, recorrentemente “novo” no contexto maior da sociedade individualista e alienada de que faz parte na atualidade.

Como o San Francisco Mime Troupe, o Bread & Puppet Theater pertence a uma geração teatral nascida e gerada no espírito rebelde da contracultura, que criou, dessa vez na costa leste, um teatro descentralizado e anti-establishment, para plateias populares em locações alternativas, inspirado em uma nova consciência socio-política. Conhecida internacionalmente como uma das principais companhias da vanguarda teatral ocidental, a companhia foi fundada em 1963, em Nova Iorque, onde principiou atuando em espetáculos de protesto. Em agosto de 1964, com o início dos bombardeios no Vietnã, a companhia iniciaria sua infindável batalha contra os genocídios, as guerras e destruições e devastações em nome do patriotismo, da democracia ou do imperialismo. Desde então, suas máscaras e bonecos gigantes tornaram-se parte integrante e facilmente reconhecível em todas as grandes manifestações contra a guerra do Vietnã. Segundo David CAYLEY (na gravação *Puppet Uprising*, 2003), Schumann ajudou a criar uma nova linguagem política nos Estados Unidos, não mais com cartazes ou palavras, mas com canções e bonecos, imagens grandiosas e terríveis, móveis e silenciosas movendo-se nas barulhentas paisagens urbanas. Nos anos 1980, a companhia protestou contra a escalada nuclear, e,

nos anos seguintes, tematizou diversos conflitos políticos locais e internacionais da ordem do dia, inclusive na América Central e no Brasil, acerca do caso Chico Mendes. Na última década, entre diversos outros assuntos novos e antigos, tratou da situação na Palestina, das guerras ao terror e do Iraque, dos prisioneiros em Guantánamo, da espionagem e perseguição ideológica e da atuação dos governos Bush e Obama.

Após os primeiros anos de apresentações na cidade grande, com o arrefecimento da contracultura, o grupo mudou-se para o estado rural de Vermont, onde daria continuidade ao seu teatro e alguns anos mais tarde instalaria sua sede própria. Utilizando inicialmente técnicas surrealistas, o Bread and Puppet adotaria recursos do teatro de agit-prop, do teatro épico, do teatro de rua, do *pageant* regional e da música popular arcaica da região da nova Inglaterra, aliadas à pintura e esculturas de autoria do diretor Peter Schumann, criando uma linguagem visual e teatral muito próprias. Fazendo uso de materiais simples e papel maché, o grupo desenvolveria as premissas para sua “arte barata”, avessa ao mundo do consumo, à elitização e racionalização materialista do mundo do capital. Durante cerca de trinta anos, o grupo criou e estabeleceu uma forma muito própria, o Nosso Circo de Ressurreição Doméstica, que aliava teatro de animação, circo e *pageant*, reformulando essas formas tradicionais de cultura popular. A ressurreição em questão era a do espírito humano contra a opressão (BELL, 1997, p. 5), e o aspecto ritual e mítico desse teatro se observava na presença de cantos, corais, danças, representações de entidades divinas cristãs e pagãs e cenas coletivas cuja ausência de especificidade ou de enredos totalmente lógicos e explícitos remontavam a um entendimento não racionalizado ou “pronto” como o tipicamente “consumido” na cultura capitalista óbvia e simplista. O sequestro pela cultura de massas a que chegou o último grande Circo, em 1998, juntando multidões de mais de 50 mil pessoas, aliado ao desejo de um simulacro nostálgico da contracultura, trouxe a necessidades de mudanças na estrutura do espetáculo, que foi drasticamente reduzido em escala pela companhia. Desde então, o grupo vem

reinventando suas formas artísticas, em virtude das transformações e imposições históricas das próprias condições de seus espetáculos e respectivas plateias.

Primitivo, não apenas no sentido do retorno e busca por rituais míticos, na aplicação de formas circenses e de pantomima etc., como também do uso de materiais simples e arcaicos, como o papel maché e tecidos de estopa, por exemplo, o Bread and Puppet segue na contramão dos espetáculos movidos a gás e crescente uso de recursos tecnológicos. Como parte da vanguarda teatral caracteristicamente definida por Innes, desenvolve um teatro que, a despeito de ser fortemente político e sustentado por técnicas e expedientes do teatro épico de Brecht, portanto claramente críticos ao *establishment*, não é, ao mesmo tempo, totalmente lógico, na medida em que, além de outros recursos, recusa em grandes doses a palavra no espetáculo, sobretudo em seus *pageants*, substituindo-a por composições de cores, música, canções, movimentos, profundidade, volume e variações imensas de escala em número de atores e personagens.

*“Does the idea of doing with art more than art still exist? Are the arts interested in more than themselves? Can puppet theatre be more than puppet theatre by giving purpose and aggressivity back to the arts and make the gods’ voices yell as loud as they should yell?”*

(B&PT. Peter Schumann, 1990)

Segundo Fredric Jameson (1986, 1995), o alto modernismo e a cultura de massas desenvolveram-se em uma inter-relação e oposição dialéticas entre si. Feia, dissonante e agressiva, a arte moderna, através das vanguardas, criticava a ordem do mundo, almejando revolucionar-se a si mesma e ao mundo tornado mercadoria. Em seu momento cínico, como o denomina Sanguineti, as neovanguardas das décadas de 1950 e 1960, através da instauração da “tradição do novo” e da mercantilização assumida, já não atingem o mesmo efeito de choque e protesto das vanguardas históricas. Esvaziada das premissas antitéticas de um modernismo contestador, a arte que se

seguiu teve suprimido o seu potencial revolucionário e utópico.

No âmbito do teatro de vanguarda aqui tratado, no entanto, observamos uma permanência desse potencial, avesso à comercialização da arte e do mundo, quer mantendo, propositalmente, a instituição do uso recorrente de formas “primitivas” e potencialmente contestadoras para criticar “novas” questões históricas muitas vezes “repetidas” nos últimos cinquenta anos (como as inúmeras guerras e conflitos em suas muitas variações, para nos atermos a apenas uma variação de tais repetições), quer repetindo e recriando formas míticas e rituais novas. Invariavelmente aliadas a recursos épicos e formalmente revolucionários, desinteressadas pelo caráter permanente ou estético de suas produções enquanto um fim em si mesmas, as companhias San Francisco Mime Troupe e Bread and Puppet Theater prosseguem fiéis aos ideais revolucionários de mais de meio século.

Em um mundo em que as artes e a iniciativa humana genuína parecem ter-se tornado obsoletas, e a resistência à alienação, impossível, talvez o “novo” configure-se, justamente por oposição, em uma insistência, sempre renovada, em direção à esperança de uma transformação radical, na arte e no contexto à sua volta – rumo à utopia, possível, de um “novo” mundo – melhor.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BELL, John (ed.). *Puppets, masks and performing objects*. Cambridge MA, MIT Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *Landscape and desire*. Glover, VT, Bread & Puppet Press, 1997.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa, Vega, 1993.

CAYLEY, D. *Puppet uprising*. Canadian Broadcasting Corporation, 2003. (4 audio CDs)

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo, Nankin Editorial, 2001.

CRUMB, Robert. Apud. COHN, Sérgio e PIMENTA, Heyk (org.). *Maio de 68*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2008.

DENNING, Michael. *The cultural front. The laboring of American culture in the twentieth century*. New York, Verso, 2000.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. As Aporias da Vanguarda. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, v.26-27, jan-mar 1971, pp.85-112.

INNES, Christopher. *Avant Garde Theatre 1892-1992*. London and New York, Routledge, 1993.

JAMESON, Fredric. Periodizing the sixties. In: *The ideologies of theory, essays 1971-1986*. v. 2. The Syntax of History. Chicago, University of Minnesota Press, 1986.

\_\_\_\_\_. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. New York, Verso, 1995.

\_\_\_\_\_. *O método Brecht*. Petrópolis, Editora Vozes, 1999.

MASON, Susan V (ed.). *The San Francisco Mime Troupe Reader*. University of Michigan Press, 2008.

MORGAN, Edward P. *What really happened to the 1960s: how mass media culture failed American democracy*. Lawrence, University Press of Kansas, 2010.

SANGUINETI, Edoardo. *Ideologia e linguagem*. Porto, Portucalense, 1972.

SCHUMANN, Peter. *Interview*, July 2004.

**ABSTRACT>** We hereby review the recent paths of two of the most prominent American avant-garde theatre companies from the 1960s: the San Francisco Mime Troupe and the Bread and Puppet Theatre. Originated in a period of great cultural changes, both companies brought radical experimentation to the North-American scene, including influence from expressionist theatre, Surrealism and Russian/European agit-prop techniques, to epic and dialectic theatres, radical improvisation techniques and puppetry. Intensively active to the present days, both companies resist the logics of art as commodity, and compose an important tendency of art as resistance in the current North American contemporary theatrical context.

**KEYWORDS>** theater avant-garde; Bread and Puppet Theater; San Francisco Mime Troupe.



Museu Bread and Puppet, Glover, Vermont, 2013. (Foto: Mayumi Ilari).



Museu Bread and Puppet, Glover, Vermont, 2013. (Foto: Mayumi Ilari).



Museu Bread and Puppet, Glover, Vermont, 2013. (Foto: Mayumi Ilari).