



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p134-149

Em pauta

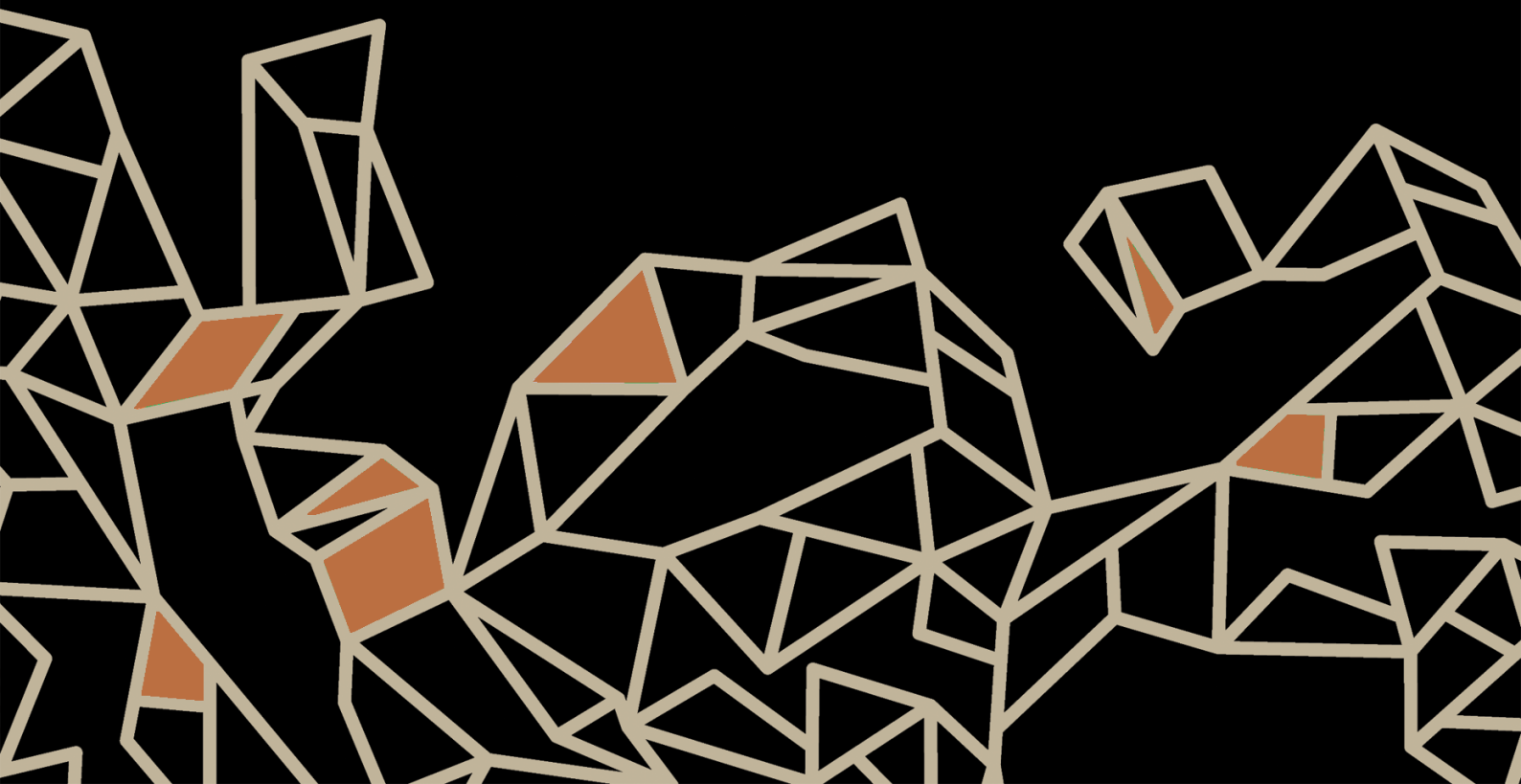
O teatro de guerrilha segundo R. G. Davis

The guerrilla theatre according to R. G. Davis

Maria Lívia Nobre Goes

Maria Lívia Nobre Goes

Mestranda em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo (ECA-USP) com bolsa Capes



Resumo

A expressão “teatro de guerrilha” aparece pela primeira vez em um ensaio de R. G. Davis, então diretor da San Francisco Mime Troupe, publicado na *Tulane Drama Review* em 1966 e rapidamente ganha adesão no ambiente de efervescência política e experimentação contracultural do teatro alternativo nos anos 1960 e 1970. Este artigo analisa o desenvolvimento das formulações de Davis sobre o tema entre 1965 e 1971, com destaque para as experiências da San Francisco Mime Troupe.

Palavras-chave: Teatro de guerrilha, San Francisco Mime Troupe, R. G. Davis, Teatro alternativo, História do teatro norte-americano.

Abstract

The term “guerrilla theater” appears for the first time in an essay by R. G. Davis, then director of San Francisco Mime Troupe, published in the *Tulane Drama Review* in 1966 and quickly gains adherence in the environment of political unrest and countercultural experimentation of the 1960s and 1970s alternative theater. This article analyzes the development of Davis’s formulations on the subject between 1965 and 1971, highlighting the experiences of San Francisco Mime Troupe.

Keywords: Guerrilla theater, San Francisco Mime Troupe, R. G. Davis, Alternative theater, History of North American theater.

Em 1964, a Califórnia está em plena ebulição política, sendo palco para o Free Speech Movement, em Berkeley. Em 1965, a San Francisco Mime Troupe recebe uma autorização para 48 apresentações da peça *Il Candelaio* em parques públicos. A atenção que o grupo começara a chamar por seu engajamento antissistema, contudo, vinha tornando progressivamente as relações com a comissão que liberava as apresentações mais tensas e, após a terceira sessão desse espetáculo, a autorização foi revogada. O grupo, então, convoca uma reunião com a comissão, que não volta atrás. No mesmo dia, quando o público está reunido no parque, a polícia também os espera. Para conduzir a situação, R. G. Davis, diretor da trupe, assume o papel de Brighella, normalmente representado por Luis Valdez¹, que abria o espetáculo. Depois

¹ Fundador de El Teatro Campesino, Luis Valdez, ingressou na San Francisco Mime Troupe



de explicar ao público a situação de interdição em que se encontravam, envolvendo todos numa discussão acalorada, ele entra na área cênica, cumprimenta a multidão e anuncia o que seria o início do espetáculo:

Signor, Signora, Signorini
Madame, Monsieur, Mademoiselle,
Senhoooras e Senhores,
Il Troupe di Mimo di San Francisco apresenta para seu divertimento esta tarde...
UMA PRISÃO!!!
(DAVIS, 1975, p. 67, tradução nossa)²

No momento em que conclui a frase, um policial o detém. A confusão que se instaura com a intervenção do público acaba na detenção de mais dois membros da trupe. Eles respondem e são condenados por acusações como “estacionar na grama.” O grupo passa os meses seguintes organizando ações para o financiamento das despesas legais³ (Ibid., p. 66-69).

Após o episódio, Davis escreve um ensaio reavaliando a produção da companhia até aquele momento e estabelecendo parâmetros para sua atuação dali em diante. Ao mostrá-lo ao grupo, Peter Berg, um dos dramaturgos, nomeia a prática (e o texto, que seria publicado no ano seguinte na *Tulane Drama Review*): “teatro de guerrilha” (Ibid., p. 70). Berg dirá que ele cunhou a expressão no momento da prisão de Davis (MASON, 2005, p. 12).

em 1965, atraído pelo teatro engajado. No mesmo ano, eclodem as greves de trabalhadores rurais em Delano e ele deixa o grupo para apoiar com agitação teatral o movimento da National Farm Workers Association de Cesar Chavez. É o começo de El Teatro, o primeiro grupo de teatro *chicano* dos Estados Unidos (SHANK, 2002, p. 74).

2 Todas as traduções, do inglês e do alemão, são de nossa autoria.

3 Foram realizadas ao todo três ações, *Appeals*, entre novembro de 1965 e janeiro de 1966, reunindo artistas como Allen Ginsberg, The Fugs, Jefferson Airplane e Grateful Dead em torno da pauta da censura. Bill Graham, então produtor da Mime Troupe, foi o idealizador desses eventos, que cresceram exponencialmente em apelo público e arrecadação. Em fevereiro de 1966, Graham deixa o grupo após eles decidirem em votação que não queriam se tornar produtores musicais.



Figura 1 – Prisão de R. G. Davis, 7 de agosto de 1965

Foto: Erik Weber

San Francisco Mime Troupe

A San Francisco Mime Troupe é um dos mais antigos grupos de teatro engajado ainda em atividade (SHANK, 2002, p. 59). Fundada em 1959 por R. G. Davis, que voltava para a Califórnia após uma temporada estudando mímica com Etienne Decroux em Paris, começou como R. G. Davis Mime Troupe, totalmente voltada para a mímica. Suas apresentações eram chamadas *Events* – espécie de *happenings* feitos de improvisação acompanhada de sons e música.



Figura 2 – R. G. Davis Mime Troupe, *Event I* (1961)

Foto: Nata Piaskowski



Em 1962 começam a improvisar com diálogos e no mesmo ano a montagem de *The Dowry*, uma mistura de Molière e Goldoni, foi pioneira nas experimentações com a *commedia dell'arte* e na apresentação ao ar livre (MASON, 2005, p. 10-18). Ela deu o tom da produção dali em diante: adaptações de textos clássicos à maneira da *commedia* apresentados em parques públicos acolhendo as contingências da situação de rua e combinando à cultura popular a política contemporânea⁴. Pouco a pouco o público que os assistia se ampliou, passando a contar não só com jovens intelectualizados de classe média, mas também com trabalhadores (SHANK, 2002, p. 60). *L'Amant militaire* (1967), o espetáculo que teve mais sucesso seguindo o modelo forjado em 1962, foi uma adaptação de Joan Holden da peça antimilitarista de Goldoni. O texto original trata da intervenção espanhola numa guerra civil na Itália. A San Francisco Mime Troupe (que recebeu seu nome definitivo em 1963) garantiu que o público entendesse que sua versão era sobre a Guerra do Vietnã acrescentando o boneco Punch, que comentava as cenas, fazia paralelos e animava o público para integrar o coro "Hell no, we won't go". O sucesso, que tratava de religião, capitalismo e prática política, foi reconhecido e a trupe recebeu seu primeiro *Obie*, a maior premiação do teatro off-Broadway norte-americano, em maio de 1968 (MASON, Op. cit., p. 18).

Nesses primeiros anos traçou-se a linha mestra que tornou a produção da Mime Troupe conhecida. Discussões sobre horizontalizar a produção e sobre público-alvo levaram à saída de Davis, em 1970, quando o grupo se transformou num coletivo

Em parte por ideologia: os membros do grupo que estavam lendo Marx e Mao argumentaram que os trabalhadores deveriam controlar os meios de produção; e em parte por ausência: ninguém seria capaz de assumir o lugar de R. G. Davis. (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1999, p. 25)

A partir de então, a trupe abandonou as adaptações de textos clássicos para dedicar-se a produções coletivas em torno de temas contemporâneos de interesse social. As apresentações continuaram sendo realizadas em espaços públicos e a teatralidade popular segue presente, mas a *commedia*

4 No programa de *L'Amant militaire* (1967), a trupe definia o que significava para eles adaptação de textos: "explorar [o original] usando o que serve e descartando o resto, escrevendo novas cenas e personagens, para não falar de novas ênfases" (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1967 apud MASON, 2005, p. 18).

abriu espaço para o melodrama, uma referência mais norte-americana que também faz uso de tipos (SHANK, 2002, p. 62).



Figura 3 – San Francisco Mime Troupe, *L'Amant militaire* (1967)

Foto: Gerhard E. Gscheidle

Abordagens sobre teatro de guerrilha

No início da década de 1970, John Weisman atravessa os Estados Unidos acompanhando apresentações de teatro de guerrilha, anotando suas impressões e recolhendo textos dos grupos, que foram publicados no livro *Guerrilla theater: scenarios for revolution* (1973). Ali, ele enxerga o fenômeno em plena ascensão. Por suas contas, os cerca de 50 grupos existentes em 1968 teriam se multiplicado para pelo menos 500 entre 1971 e 1972. O teatro que ele observa é ao mesmo tempo “de guerrilha, radical, alternativo, de rua, ou teatro do povo”⁵. É ainda

⁵ “De guerrilha porque existe para travar batalhas com o sistema, e recuar para a invisibilidade da comunidade [...]. Radical no verdadeiro sentido da palavra – raiz, base. [...] alternativo porque oferece talvez a única alternativa artística à bagunça cultural que vivemos hoje. [...]



Sem sentido e desnecessário fazer uma análise profunda dos teatros de guerrilha. Eles estão por natureza em um constante fluxo. As transformações são o que os mantém próximo do povo e da revolução. [...] Eles não existem para ser estudados, existem para ser vistos e ouvidos. (WEISMAN, 1973, p. 5)

A crítica não se interessa por eles ou não sabe analisá-los⁶, e seu sucesso é medido pelo surgimento de uma nova consciência sociopolítica no público, pelo dinheiro recebido no chapéu ao final da apresentação, ou por ambos.

Tomada distância histórica, contudo, o menosprezo da crítica e a marginalidade em relação ao sistema produtivo repercutiram na narrativa que se criou. Os livros de história do teatro norte-americano publicados a partir da década de 1980 dedicam pouco mais que um parágrafo ao tema. Quando mencionado, o teatro de guerrilha é incluído sob a rubrica do teatro alternativo.

Apesar de experiências anteriores espelhadas no conceito moderno de teatro alternativo forjado na Europa em fins do século XIX⁷, quando se fala em teatro alternativo nos Estados Unidos, a referência é a produção que se delineou entre as décadas de 1960 e 1980, cuja preocupação central não era com o produto de entretenimento, mas com a experiência comunitária que o teatro propicia (SHANK, 2002, p. 2-4). Ecoando as experiências existenciais e políticas da contracultura e da New Left que se organizavam na mesma época, esse teatro combinou engajamento social com experimentação artística em diferentes graus. Houve grupos que privilegiaram o olhar para fora, compreendendo o ser humano em sociedade, engajado em questões políticas e na transformação social, modelo que predominou entre as décadas de 1960 e 1970, e aqueles que se voltaram para a autopercepção do ser humano, a

de rua porque, em geral, nenhum teatro intelectual de classe média que se preze deixaria um punhado de revolucionários artistas em suas portas [...] [e] porque a rua é onde você encontra pessoas. [...] do povo porque existe para todos que estão dispostos a assistir, mas principalmente porque *pertence* às pessoas – seu público – em vez de às fundações, ao governo ou a qualquer conselho de administração” (WEISMAN, 1973, p. 2-3, grifo do autor).

6 Uma crítica sobre a San Francisco Mime Troupe durante a turnê de 1967 os descreveu como “irreverentes, sacrílegos, libidinosos, provocadores, profanos, vulgares, grosseiros, e totalmente indecentes” (WEISMAN, Op. cit., p. 118).

7 Caracterizado pela reunião de amadores e profissionais em pequenas estruturas produtivas paralelas ao teatro comercial para escapar da censura e explorar novas formas, experiência que contou com os maiores dramaturgos da época, como Ibsen, Shaw, Strindberg e Tchekhov, e movimentos experimentais como o Simbolismo, o Futurismo e o Expressionismo (CARLSON, 2006, p. 249-250).

natureza da consciência e o *self* na arte, o que ganhou mais espaço após algum sucesso dos movimentos de direitos civis e o fim da Guerra do Vietnã, a partir da década de 1980 (Ibid., p. 5).

Mesmo a bibliografia dedicada especialmente ao teatro alternativo, entretanto, não desenvolve o tema do teatro de guerrilha. Ela narra a história de grupos como a San Francisco Mime Troupe, que se envolveram na prática do teatro de guerrilha e na elaboração de seu conceito, mas a reconstituição não considera o teatro de guerrilha para compreender a produção da trupe. O único livro encontrado que propõe um amplo estudo da prática e sua conceituação é o alemão *Guerrilla Theater: Theorie und Praxis des Politischen Strassentheater in den USA (1965-1970)*, de Martin Maria Kohtes⁸.

Kohtes (1990) reconhece três autores como responsáveis pela elaboração do que se compreendeu como teatro de guerrilha: R. G. Davis, Richard Schechner e Marc Estrin. Todos dedicaram-se a alguma formulação teórica, mas estavam engajados na prática artística, embora com orientações estéticas e implicações políticas bastante diferentes. O que se pode extrair de comum entre eles é que o teatro de guerrilha era definido “formal e organizativamente como teatro de rua, tematicamente como teatro político e geograficamente como norte-americano” (KOHTES, 1990, p. 23-24). Além disso, sua produção estaria temporalmente limitada ao período de 1965 a 1970, após o qual o termo teatro de guerrilha perderia seu sentido e justificação, por estar intimamente ligado à ascensão e queda da New Left e da contracultura, percepção diferente daquela de Weisman, mas coincidente com a de R. G. Davis.

As formulações desse teatrólogo são fundamentais. Ele foi o primeiro a usar o termo e conceituá-lo, e voltou ao tema diversas vezes fazendo balanços sobre a produção da San Francisco Mime Troupe e dos demais grupos que se assumiram como praticantes do teatro de guerrilha. Além disso, ele situa suas diferenças com relação aos citados Schechner e Estrin.

⁸ O mencionado livro de Weisman e o de Henry Lesnick, *Guerrilla street theatre*, são antologias com breves comentários, compilados no calor da hora – o que certamente tem seu interesse e subsidia reflexões como a de Kohtes.



O conceito de teatro de guerrilha por R. G. Davis a partir da prática da San Francisco Mime Troupe (1965-1971)

Em 1963, a San Francisco Mime Troupe monta *Ubu Rei*, de Alfred Jarry. No programa, um poema de Milt Savage menciona “teatro é guerra de guerrilha”. Sem maiores formulações teóricas, o mesmo programa exprime um posicionamento político incisivo do grupo com relação à sociedade norte-americana e provoca os espectadores: “um estado de sítio existe. [...] Você está do lado de quem?” (DAVIS, 1975, p. 26).

A evolução do pensamento de R. G. Davis sobre o teatro de guerrilha está documentada em uma série de escritos teóricos elaborados em diálogo com a prática da San Francisco Mime Troupe. Publicada pela companhia em 1970, a brochura *Guerrilla theatre essays I* compila três ensaios, dois deles com o mesmo nome: “Guerrilla theatre”, de 1965, “Guerrilla Theatre”, de 1967, e “Cultural revolution USA”, de 1968. Em 1971, depois de sua saída da Mime Troupe, Davis escreve um derradeiro artigo, “Rethinking guerrilla theatre”⁹, onde faz um balanço da produção que se autodenominou teatro de guerrilha. Acompanharemos sua reflexão para compreender a trajetória do conceito e seu embate com a prática.

O primeiro ensaio sobre o tema, “Guerrilla theatre”, de 1965, surge da análise que Davis faz da prática da San Francisco Mime Troupe após a repressão mais dura sofrida pelo grupo até então. Foi publicado originalmente na *Tulane Drama Review* no verão de 1966, numa edição que contava com vários textos debatendo o papel político do teatro¹⁰. Nele, Davis parte de duas citações: uma de Freud e outra de Guevara. O primeiro é usado para definir o lugar do teatro nos Estados Unidos e o segundo, o que fazer. Numa sociedade perdida em valores superficiais e sem nenhum senso de humanidade, o teatro contribuía para a manutenção do *status quo* pela alienação em performances inofensivas. Em oposição, o que ele deveria fazer era: ensinar, dirigir para a

9 As versões dos textos adotadas neste trabalho são as publicadas no livro de R. G. Davis, *The San Francisco Mime Troupe: the first ten years* (1975).

10 Entre eles, uma peça curta de Robert Head, *Kill Viet Cong*, que revelava o quanto a crescente inquietação com a Guerra do Vietnã poderia tornar-se um importante estímulo para o teatro engajado, uma reportagem abreviada sobre uma conferência teatral que repisou o tema e um texto de Saul Gottlieb sobre o Living Theatre no exílio que comentava a relação de uma cena de *Mysteries and smaller pieces* com *slogans* revolucionários.

mudança e ser um exemplo de mudança (Ibid., p. 149). Permanecem duas questões, cujos debates, como vimos, levarão Davis a deixar o grupo: ensinar para quem e como dar o exemplo.

Apesar de posteriormente o autor dizer que seu ensaio de 1965 “era uma descrição da prática da San Francisco Mime Troupe, [...] não uma definição simbólica nem um manifesto” (Ibid., p. 165), o texto assume um tom prescritivo definindo as linhas gerais de atuação de um teatro de guerrilha. Com relação à estética, prevê que se o conteúdo da peça for muito circunstanciado, torna-se muito datado; se for muito simbólico ou acadêmico, o público irá rejeitá-lo. E que os espetáculos devem ser melhores do que o teatro comercial, para compensar a falta de publicidade e equipamentos, e atrair um público que tem interesse, mas não por caridade. Com relação ao risco político, o teatro de guerrilha deve aliar-se ao povo, escolher suas pautas, não se deixar atrair por batalhas erradas e desenvolver estratégias formais e legais para escapar da repressão (Ibid., p. 150). A parte final do ensaio, intitulada “Manual”, descreve os detalhes para uma montagem de guerrilha, seguindo os moldes da Mime Troupe: desde o formato e peso de palco e adereços, até estilos como a *commedia dell'arte*, os menestréis ou opções como bandas de rock, *vaudeville*, sugestões para atualizar uma peça, para organizar os ensaios e para a produção executiva (Ibid., p. 151-153).

É interessante observar que o autor tem o cuidado de situar-se geograficamente: trata-se de uma discussão sobre a produção teatral nos Estados Unidos e sobre o que pode ser feito lá naquele momento. Sobre as duas grandes referências no teatro alternativo, Bertolt Brecht e Antonin Artaud, ele se aproxima mais do primeiro por reconhecer no segundo uma desculpa frequente para o drama psicológico e a tendência à selva americana da “improvisação instantânea, criação instantânea e café instantâneo: todos meio aguados”. Isso, contudo, não significa uma negação absoluta: o que servir para abalar o *American way of life* é bem-vindo e a ressalva aplica-se aos dois autores: são europeus, e é importante focar na especificidade americana; “talvez o beisebol seja a melhor inspiração” (Ibid., p. 151)¹¹.

11 Esse interesse numa reflexão e no desenvolvimento de práticas relacionadas à realidade específica dos Estados Unidos repercute na inversão de polos de influência geográfica que Carlson (2006) identifica no teatro alternativo a partir de 1960. O conceito de teatro de guerrilha atravessa o oceano, tendo Fernando Arrabal, fundador do movimento Panique com Alejandro Jodorowski, numa entrevista de 1972, chamado suas experiências mais recentes de *théâtre de guerrilla* ao invés de *théâtre panique* (CARLSON, 1997, p. 456).

O segundo texto da série, escrito em 1967, leva o mesmo nome do primeiro. É o mais conciso de todos e assume um caráter de divulgação, o que se confirma por sua publicação em diversos jornais como o *Underground Avatar*, em que primeiro apareceu, em contraste com a publicação do anterior na *Tulane Drama Review*, que reunia os principais debates estéticos do teatro à época.

Ele se concentra na relação entre o teatro de guerrilha e a comunidade em que se insere. Sua ideia central é que não só as crenças de cada um moldam sua produção, mas também sua inserção numa comunidade e o modo de produção que com ela se constitui: o teatro deve partir da e retornar para a comunidade, expressar as questões que são latentes nela. Isso implica que os membros do grupo devem pertencer à mesma classe social que querem transformar, assim como o programa de suas peças deve ter relação com suas experiências vividas, o lugar escolhido para a encenação molda o espetáculo e o público deve ser composto por aqueles com quem é possível estabelecer uma relação de identificação com a companhia (DAVIS, 1975, p. 154-155).

Em certo sentido, Davis responde à questão: o teatro de guerrilha deve ensinar para quem? Na sua concepção, para seus semelhantes, o que equivalia, no caso da San Francisco Mime Troupe, a jovens intelectuais de classe média, nos quais ele via um potencial revolucionário. Outros membros do grupo achavam que o caminho deveria ser em direção aos trabalhadores.

O último texto da série publicada pela San Francisco Mime Troupe sobre o tema, “Cultural revolution USA” é uma produção de mais fôlego, escrito em 1968 e publicado originalmente no livro *Counterculture*, organizado por Joseph Berke em 1969. Ele revê a repercussão do conceito teatro de guerrilha, que aparecia aplicado a todos os grupos não profissionais e de maneira presunçosa se comparado às evidências históricas. Coloca, pois, a questão: “o termo teatro de guerrilha, que descreve a atividade no *front* cultural nos Estados Unidos pode realmente se aproximar da atividade de um foco armado revolucionário?” (Ibid., p. 156). Para isso, no seu entendimento, é necessário especificar o que deve ser a revolução cultural, usando como parâmetros as ações revolucionárias armadas e uma compreensão dialética da realidade dos Estados Unidos.

A partir do exemplo da luta revolucionária, especialmente cubana, mas com olhos abertos à vida cultural norte-americana, Davis estabelece os objetivos das guerrilhas culturais: tomar o poder e eliminar a mentalidade burguesa

(Ibid., p. 158). Essa última é a pedra angular que equilibra todo o edifício da cultura norte-americana. Ainda, o próprio modo de ação da guerrilha cultural deve ser desalienador, no sentido de que a ação e o trabalho sejam realizados junto àqueles que se quer ajudar, estabelecendo um suporte mútuo: “nós os ajudamos para nos ajudarmos” (Ibid., p. 159), o que implica não trabalhar para autopromoção, ou seja, ficar fora do circuito comercial da cultura (Hollywood, Broadway, *Harper's*, *Life*, CBS, NBC etc.).

Em termos práticos, eliminar a mentalidade burguesa trabalhando em comunidade com aqueles que se quer ajudar significa construir consciência revolucionária a partir de pequenas práticas de transformação que permitam àqueles totalmente integrados na lógica exploratória do *American way of life* vislumbrar outro modo de vida possível. Era isso que a Mime Troupe buscava fazer nos espetáculos que ensinavam ao público alguma estratégia de subversão do sistema em benefício da comunidade, como *Meter maid*, que ensinava a usar anéis de lata para impedir a cobrança de parquímetros.

Mais tarde, Davis dirá que sua preocupação nesse texto era que a Mime Troupe não desenvolvesse uma retórica pseudorrevolucionária (Ibid., p. 165), a qual ele aqui identifica com as experiências contraculturais que se afastaram da luta social, seja por sua integração à sociedade de consumo – como no caso dos hippies e dos músicos milionários de canções revolucionárias¹² –, seja por seu completo alheamento (“ácido sozinho não garante consciência revolucionária” (Ibid., p. 162).

O último texto de Davis sobre o teatro de guerrilha, “Rethinking guerrilla theatre”, foi escrito em 1971, quando ele já tinha deixado a trupe, e publicado na revista *Performance*. Ele converte o questionamento apresentado no artigo anterior quanto à adequação do teatro de guerrilha existente aos princípios revolucionários numa dura crítica da sua transformação num mero paralelo (ao invés de alternativa) ao teatro burguês, “usado por egocêntricos e filhinhos de papai indignados”. A via para retomar a perspectiva política radical de um teatro que viveria fora da cultura opressiva do capitalismo seria uma produção mais dialética e menos didática, já em outros moldes (Ibid., p. 165).

12 Vários desses músicos – como aqueles que participaram dos *Appeals* para custear as despesas legais das prisões dos integrantes da Mime Troupe – começaram sua carreira próximos da trupe, mas acabaram por abandonar o engajamento e se integrarem na indústria cultural. É provavelmente a eles que se dirige mais diretamente Davis.



Esse artigo é, portanto, uma análise das dificuldades que colocaram em xeque a prática do teatro de guerrilha. Primeiro, Davis estabelece sua diferença com relação ao *agitprop*, “propaganda de agitação” na forma de esquetes realizadas por pessoas de um mesmo grupo que seu público, todas diretamente envolvidas com um problema objetivo a que se busca dar algum encaminhamento. Por exemplo, os *Actos* do Teatro Campesino informando os trabalhadores rurais sobre o andamento da greve e negociações do sindicato. O *agitprop* não se caracterizaria como arte revolucionária por ser mais voltado ao apoio de ações do que à análise das situações. Ele não constrói conhecimento de maneira dialética, mas serve para exposições de maneira didática, geralmente subordinadas a partidos ou sindicatos que não enxergam a relação entre transformação política e hegemonia cultural (Ibid., p. 166). Nesse contexto, Davis menciona esquetes da San Francisco Mime Troupe como *Telephone*, que ensinava a fazer ligações de telefones públicos direcionando a cobrança para grandes empresas – mesma estratégia de *Meter maid* – como mais próximas do *agitprop* do que do teatro de guerrilha, recuando na abordagem anterior, que as via como exemplo de prática de transformação que permitiria vislumbrar outro modo de vida possível.

Em sentido oposto, Weisman (1973, p. 117) entende que a Mime Troupe se radicalizou quando produziu tais esquetes. Essa diferença de concepção é o que permite a ele enxergar o teatro de guerrilha como vivo num momento em que para Davis ele já encerrou sua trajetória¹³.

Em seguida, Davis critica os grupos que assumiam sua prática como teatro de guerrilha sem se enquadrar no conceito: os Yippies, que apesar da vocação de esquerda adotavam como meio a mídia oficial, sem compreender que o meio molda a mensagem; os “guerrilheiros” liberais, como Richard Schechner do Performance Group ou Marc Estrin do American Playground,

¹³ Weisman não compartilha da crítica de Davis ao *agitprop*. Os grupos acompanhados por ele se enquadram na definição de Davis sobre a identificação com o público e o envolvimento compartilhado num problema objetivo e ele defende a estética *agitprop* como meio eficaz de comunicação (WEISMAN, 1973, p. 5). Além disso, apesar de não serem diretamente subordinados a partidos ou sindicatos, esses grupos por vezes se veem implicados nessas agremiações. A própria San Francisco Mime Troupe, quando ele a alcança, está engajada junto a outro grupo da Califórnia, o East Bay Sharks – fortemente inspirado na Mime Troupe –, na April Coalition, uma coalizão progressista que nas eleições de 1971 consegue eleger um representante para a Câmara Municipal de Berkeley (Ibid., p. 116).

que viam a política não como conectada à realidade, mas como um teatro, do que resultava a ingenuidade de suas ações; e os *agitpropistas* radicais e instantâneos, que performavam para plateias com as quais compartilhavam as mesmas crenças, apenas garantindo reafirmação, ou produzindo atos simbólicos de apelo momentâneo sem grande significação ou impacto transformador (DAVIS, 1975, p. 167-170).



Figura 4 – San Francisco Mime Troupe, *Telephone* (1970)

Foto: Gerhard E. Gscheidle

Por fim, até mesmo os grupos que ele reconhecia como teatro de guerrilha teriam desandado quando seus integrantes acabaram confundindo palco e rua. Ao se esquecerem que seu objetivo fundamental é a encenação, mesmo que não relacionada estritamente a um texto dramático, e que ações diretas como enfrentar a polícia, jogar uma bomba, pular uma cerca ou mesmo um protesto pacífico não são teatro (Ibid., p. 170-171).



O teatro de guerrilha como reação ao teatro burguês teria produzido um passo na direção correta, mas “seus slogans não foram significativos o suficiente para se enraizarem e a conscientização não mudou nada além dos cortes de cabelo” (Ibid., p. 171). Ele bombardeou seu público com anúncios como se sua mensagem de “verdade” ou “protesto” fosse um produto a ser vendido. O caminho possível, nessa perspectiva, passaria por compreender que a consciência burguesa é algo menos superficial e que “o público não é um grupo de consumidores e os artistas precisam de uma técnica muito melhor do que aquela dos vendedores” (Ibid., p. 171).

É evidente que Davis não pode tutelar o conceito de teatro de guerrilha, mas suas observações são valiosas porque, produzidas no calor da hora, são muito conscientes. Ele aposta numa prática e é capaz de revê-la a partir de seus limites. O principal interesse em sua produção consiste em trabalhar com a ideia de revolução cultural para reconhecer às artes posição ativa na criação de um novo horizonte a partir de suas práticas concretas. Nesse sentido, ele reconhece a derrota do teatro de guerrilha, mas não descarta um momento de vitória na construção de um caminho desviante do teatro burguês, apenas se mantém atento a quanto os impulsos antiburgueses e revolucionários estão vivos.

Referências bibliográficas

- CARLSON, M. Alternative theatre. *In*: WILMETH, D. B.; BIGSBY, C. (ed.). **The Cambridge history of American theatre**: volume three: post-World War II to the 1990s. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 249-293.
- CARLSON, M. O século XX (1965-1980). *In*: CARLSON, M. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997. p. 441-488.
- DAVIS, R. G. **The San Francisco Mime Troupe**: the first ten years. Palo Alto: Ramparts Press, 1975.
- KOHTES, M. M. Was war guerrilla theater? *In*: KOHTES, M. M. **Guerrilla Theater**: Theorie und Praxis des Politischen Strassentheater in den USA (1965-1970). Tübingen: Gunter Narr, 1990. 5 v., p. 13-24.
- MASON, S. V. (ed.). **The San Francisco Mime Troupe reader**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
- SAN FRANCISCO MIME TROUPE. **The first 40 years**. San Francisco: San Francisco Mime Troupe, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/33tV3p6>. Acesso em: 13 abr. 2019.

SAN FRANCISCO MIME TROUPE. **America's theater of political comedy**. San Francisco: San Francisco Mime Troupe, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/1Plm62C>. Acesso em: 13 abr. 2019.

SHANK, T. **Beyond the boundaries**: American alternative theatre. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.

WEISMAN, J. **Guerrilla theater**: scenarios for revolution. New York: Anchor Press, 1973.

Recebido em 15/04/2019

Aprovado em 26/06/2019

Publicado em 30/08/2019

