

## **Cruzamentos, Rotatórias e Pontes: Fazendo conexões históricas entre práticas de teatro de rua<sup>1</sup>**

PETERSON, Grant  
Brunel University London

A professora Larissa de Oliveira Neves e eu temos um projeto de pesquisa conjunto que iniciamos esse ano, cujo título é “Popular, musical e político: inovação no entendimento e na historiografia do teatro no Brasil e no Reino Unido” (Fapesp / Brunel).

A despeito do meu mau Português, estou animado em iniciar o projeto em visita a Unicamp e começando a construir uma ponte entre os estudos de teatro em Campinas e em minha instituição, a Universidade Brunel de Londres.

Minha universidade na Inglaterra recebeu seu nome em homenagem a um engenheiro da época da Revolução Industrial chamado Isambard Kingdom Brunel. Ele foi pioneiro nos avanços de construção da época. Projetou estradas de ferro, pontes e os primeiros navios a vapor que cruzaram o Oceano Atlântico.

É talvez oportuno que nosso projeto, que visa a explorar melhores formas de se pesquisar a história do teatro e de se pensar sobre as formas de encenação que fogem ao que costumeiramente é considerado o teatro dito respeitável, tenha uma intenção também transatlântica, hoje de parceria entre duas instituições de pesquisa em teatro.



Fig. 1 Estátua na Universidade Brunel de Londres

Esta imagem representa uma estátua do engenheiro Brunel que fica no campus da universidade e ao lado da qual os estudantes em geral posam no dia da formatura para tirar fotos com família e amigos.

---

<sup>1</sup> Tradução para o português de Larissa de Oliveira Neves. O texto consiste na tradução da conferência ministrada por Grant Peterson durante o II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato.



Fig. 2. David Ferguson - estátua viva.

Já essa imagem é do performer de rua David Ferguson, que é um profissional em atuar como estátua-viva. Ele atrai os estudantes para as fotos da mesma maneira que a estátua do campus, ou até mais. Esse ritual, curto, mas significativo, com Ferguson representando a estátua de Brunel se tornou comum na formatura de todos os cursos de graduação de Brunel. No entanto, o legado e a história do teatro em espaços públicos e de práticas de cena de rua não fazem parte do repertório desses mesmos alunos.

Como historiador de teatro, eu sempre me pergunto como a minha insistência em valorizar a importância dos precedentes históricos é bem ou mal recebida pelos espectadores. A consequência assumida de se pensar historicamente consiste em que o espectador vai contaminar sua mente com fatos que não estão diretamente relacionados com o momento vivo da performance. Isso coloca a história como sendo um exercício intelectual e uma responsabilidade que de certa maneira mais perturba do que facilita a recepção da cena.

Consequentemente, os historiadores de teatro, e particularmente os historiadores de uma prática de teatro marginalizada pelos estudos canônicos, defrontam com uma série de desafios complexos. Não apenas muitas vezes o assunto de nossos estudos recebe pouquíssima atenção da academia – no meu caso, o teatro na rua – como o público do nosso objeto de estudo às vezes resiste ou até mesmo rejeita a ideia de uma consideração intelectual sobre a história dessa cena, que possa agregar conhecimento sobre os espetáculos que eles estão assistindo.

Além do mais, o espectro das performances de rua abrange uma enorme quantidade de gêneros não normatizados que incluem desde artistas independentes como o Sr. Ferguson, que trabalha como estátua-viva, até protestos de massas em eventos como a Extinction Rebellion em Londres, ou a Revolução dos Guardas-Chuvas em Hong Kong,

ou os protestos que aconteceram essa semana<sup>2</sup> em Beirute, no Líbano.

A despeito desse desafio, eu examino variados tipos de de ações cênicas que podem ser considerados integrantes da categoria mais ampla que nomeio performance em espaço público. Para isso, eu me baseio numa estrutura transdisciplinar que considera como as práticas cênicas se interligam com movimentos sociais, levantando uma série de questões teóricas.

Como uma gama tão variada de práticas em espaço público conversam umas com as outras, ou umas contra as outras? Como a coexistência de vários gêneros configuram uma constelação nacional, ou internacional, de se fazer teatro em espaço público?

Nessa fala, vou apresentar alguns dos trabalhos da macro ou da micro- história que tenho desenvolvido em torno do teatro alternativo inglês e da tradição da performance em espaço público. Vamos observar como as práticas de rua dos anos 1960 transformaram as práticas teatrais britânicas e vice-versa pela interpelação entre a rua e o palco.

Na minha pesquisa, estou desenvolvendo ideias por meio de metáforas ligadas às formas das ruas. Longe de sugerir que a história é apenas linear ou bidimensional, eu uso a metáfora de um cruzamento de ruas, onde dois vetores diferentes se encontram e se relacionam um com o outro, para demonstrar a interconectividade entre a rua e as práticas teatrais.

Finalmente, vou terminar apresentando um caso de estudo de micro-história de um grupo de teatro de rua britânico que existe há 49 anos chamado Natural Theatre Company (Companhia de Teatro Natural). Eu desenhei a estrutura circular de uma rotatória para sugerir que é por meio de performances realizadas constantemente em uma comunidade que a companhia conseguiu se espalhar culturalmente, isto é, produzir muitos braços que saem da rotatória, incluindo ter inspirado o aclamado artista Banksy.

No final dos anos 60 houve uma diferença palpável no modo como a sociedade enxergava o espaço da rua como sendo um lugar para a ação pública, a representação e o engajamento cívico. Ao comentar sobre o surgimento de protestos públicos sobre os direitos civis na primavera de 1968, Richard Schener, importante teatrólogo e acadêmico radicado em Nova Iorque, escreveu: “A consequência estética foi que as ruas não eram mais apenas um lugar para se deslocar de um ponto a outro. Se tornaram arenas públicas, campo de testes, palcos para peças sobre moralidade”

Muitas historiografias focam no ano de 1968 como sendo uma chave paradigmática para explicar a mudança na rua e nas práticas teatrais. Isso ocorreu por causa do impacto proporcionado pelas revoltas de Maio de 1968 em Paris e pelos levantes que ocorreram pelo mundo na época em países como o Brasil, o México e os Estados Unidos. Mas o meu trabalho se opõe à periodização de 1968. Eu observo o começo dos anos 1960 para localizar importantes precursores da integração entre o teatro e as estratégias da rua.

Em uma versão mais longa do presente trabalho, incluo a análise do desenvolvimento importante que ocorreu nas práticas de protesto sobre o movimento em prol dos Direitos Cívicos dos Americanos, traçando uma linha direta entre as atividades antinucleares do ativista afro-americano Bayard Rustin, que ocorreram na Inglaterra em 1958, até o divisor de águas que foi a organização do discurso “Eu tenho um sonho” e da a marcha em Washington em 1963. Mas para esse momento selecionei duas intersecções entre protesto e teatro que se ergueram a partir da oposição à Guerra do Vietnã.

---

<sup>2</sup> Durante o II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato que aconteceu entre 22 e 25 de outubro de 2019.

Em 1965, o envolvimento militar Americano no Vietnam aumentou com a mobilização de um adicional de 200 mil tropas em apenas um ano. Em resposta, militantes contrários à guerra foram para as ruas dos Estados Unidos e da Inglaterra com formas de protesto cada vez mais teatrais. Ao separar os protestos anti-guerra do Vietnam em dois modelos de protesto, que estou chamando de Poder da Flor e Protesto Pedagogia, esse trabalho observa o aumento da dimensão e do impacto das formas de protesto dos anos 60.

O fenômeno que descrevo como sendo Poder da Flor inspirou seu nome e sua filosofia do trabalho do poeta Allen Ginsberg. No seu ensaio de 1965, “Demonstração ou Espetáculo como exemplo, como comunicação ou como fazer uma Marcha/Espetáculo”, Ginsberg promove uma forma passiva de resistência caracterizada pelo uso de símbolos visuais positivos como flores ou cores claras acompanhados de trocas amigáveis.

Ginsberg argumentou que para promover paz em uma sociedade inclinada para a violência, eventos deveriam performar de maneira a “mudar a psicologia e ultrapassar o hábito-imagem-reação de medo/violência”. O modelo de Ginsberg lembra a famosa frase de Gandhi, “seja a mudança que você gostaria de ver no mundo”, mas ele vai além ao traduzir essa filosofia para servir a um contexto hiper-mediatizado.

A imagem icônica da Marcha do Poder da Flor no Pentágono, de Bernie Boston, é um ótimo exemplo do enfoque Ginsberg. Numa multidão de milhares, o jovem de dezoito anos George Harris coloca flores no cano de rifles que estão mirando diretamente os seus amigos.



Fig. 3. Flower Power March on the Pentagon. Copyright ©1967 Bernie Boston. warphotographsblogspot.com.

Ginsberg recomendava o uso de músicas, esquetes e intervenções para os participantes performarem com técnicas de protesto contra-estratégicas. Por exemplo, se participantes encontravam resistência violenta vinda de policiais ou de militantes em prol da guerra, Ginsberg receitava cantar como sendo um método de empoderamento.

O espetáculo de protesto do Poder da Flor foi, assim, algo que ocorreu não apenas em sua própria dimensão, mas sim como um conjunto de estratégias de ações pacifistas que ofuscavam gestos de violência e de divisão. A tática dramática de Ginsberg encenou conflito e resolução junto a manifestantes e excluídos. O primeiro “teach-in” aconteceu na Escola de Economia de Londres. Um artigo no jornal Guardian, intitulado “Teach-in, Estilo US, chega à Inglaterra”, noticiou como o evento prometia “lidar com os aspectos históricos, econômicos, estratégicos e políticos da luta no Vietnam” ao promover

um fórum de debate entre os palestrantes convidados e conferencistas universitários.

Apenas um mês antes o jornal tinha anunciado o Nascimento do “teach-in” americano na Universidade de Michigan, em um artigo intitulado “Radicalismo no Campus (Radicalismo)”. A importação tão rápida do “teach-in” americano conversa com o apelo imediato que teve como forma de engajamento público e de performance de oposição.

Pela combinação de debates acadêmicos de seriedade com o entusiasmo e a expressão de formas de música folclóricas conhecidas, desfiles, demonstrações em público, e a possibilidade de violência, o “teach-in” atraiu a atenção da mídia. A novidade representada pelo “teach-in” estava no desafio que representava para a tradição estabelecida na universidade em como prover e legitimar o palco para as proposições anti-guerra. Nos dois meses que se seguiram, “teach-ins” foram com presteza organizados em várias universidades dos Estados Unidos e do Reino Unido.

Em dois anos, a estratégia pedagógica controversa dos “teach-ins” foi transposta para vários eventos não-universitários organizados por artistas. Angry Arts (Artes Bravas) nos Estados Unidos e no Reino Unido são exemplos dos elementos pedagógicos dos “teach-ins” que se transformaram em performances nas ruas.

Esses eventos mantinham a orientação pedagógica dos “teach-ins” mas acrescentavam elementos visuais e performativos mais fortes para alavancar a propaganda anti-guerra. O calendário de eventos para a primeira semana do “Angry Arts” nos Estados Unidos em 1967 ressaltou como a “Dissidência” era um movimento coletivo se erguendo a partir de vários segmentos do mundo das artes: “Dissidentes da Broadway”; “Dissidentes Off-Broadway”; “Dissidentes Bailarinos”; “Dissidentes do Folk-Rock”; entre vários outros.

Conforme estes eventos cresciam, também crescia o envolvimento das companhias de teatro. Depois do evento em San Francisco, diversas companhias decidiram se unir em uma conferência que aconteceu em setembro de 1968 e foi chamada de “O teatro radical e o ponto de vista radical”. Companhias como Bread and Puppet (Pão e Marionete), El Teatro Campesino, e San Francisco Mime Troupe (Troupe San Francisco de Mímica) aproveitaram a conferência para repensar seu trabalho e trocar ideias.

Podemos então ver aqui intersecções micro e macro históricas entre teatro e protesto pré-1968, apresentando dois modelos diferentes de estética de protesto que podem ajudar a entender o que levou aos eventos de 1968 e também às performances de protesto que se seguiram.

### **Natural Theatre Company**

Agora vou abordar um estudo de caso de micro história: a Natural Theatre Company. Fundada em 1970 na cidade de Bath, que fica no sudoeste da Inglaterra, a Natural Theatre Company nasceu de um grupo misto de jovens artistas visuais da classe trabalhadora e agentes comunitários.

O termo “natural” no nome da companhia é uma derivação da cidra “Natch”, uma bebida alcoólica que os trabalhadores bebiam em um pub local depois do trabalho. Mas na verdade o termo Natural representa o estilo de trabalho “natural”, isto é, em espaço aberto – em oposição aos teatros fechados convencionais. Como um dos seus primeiros cartazes afirmava, a companhia se apresentava em ruas, praças, teatros e... banheiros, quebrando barreiras no que seria uma cidade conservadora.

A companhia tinha um compromisso de levar teatro de graça para as massas, acreditando que a arte deve servir ao público. Eles usavam teatro e eventos sociais para melhorar o bem-estar da comunidade que talvez não tivessem acesso ou interesse na

oferta tradicional do Royal Theatre (Teatro Real) de Bath. O trabalho do grupo ia desde encenar nova dramaturgia até percorrer os eventos de caridade para idosos; desde fazer pequenas performances na rua e grandes festivais que duravam uma semana até administrar um Parque de Aventura para as crianças racial e socialmente marginalizadas.

Os anos 1970 foram uma década marcada por recorrentes performances políticas da Natural Theatre Company, incluindo protestos em Bath contra uma proposta de se construir um túnel subterrâneo, e personagens que circulavam e satirizavam membros conservadores do governo de Tory – por exemplo: apresentar um candidato político “Esperto” para o governo local. Pelos anos 1980 e 1990 a Natural Theatre Company ganhou significativo prestígio e status como uma companhia internacional ao levar várias de suas cenas mais cômicas criadas em Bath por cerca de 70 países.

Uma das performances da Natural Theatre que se destaca é “Policiais se beijando” ou “Policiais se beijando muito”. Caminhando pelas calçadas da principal rua de Bath, dois atores vestidos com uniforme tradicional de policiais (chamados de “constables” no Reino Unido) chama a atenção dos transeuntes. No entanto, tem algo diferentes nesses dois policiais... eles estão de mãos dadas. Um casal hetero de policiais alegremente enamorados um com o outro e balançando os braços para frente e para trás enquanto caminham. Eles parecem não se importar com os pedestres que estão em torno deles, eles não estão patrulhando criminosos, na verdade, não tem nada de autoritário neles. De repente eles se viram um para o outro e começam a se beijar apaixonadamente, quase perdem o equilíbrio. Num momento seguinte, eles param de se beijar e voltam a caminhar pela rua, como se nada tivesse acontecido. Os transeuntes surpreendidos são deixados para trás curiosos, sem qualquer explicação do acontecido.

Os “Policiais se beijando” se tornou uma performance popular, sempre reapresentada em Bath e nas excursões da companhia, por vezes evoluindo para os policiais pulando para lugares escondidos para continuar sua luxúria carnal. Um guia turístico importante de Bath avisava os turistas: “Fique de olho nos policiais “constables” de Bath, alguns deles podem de repente começar a se beijar apaixonadamente – ou até pular furtivamente para uma moita juntos”.

As performances dos “Policiais se beijando” foram desenvolvidas nos anos 1990 em Bath, mas continuaram em versões recentes apresentadas em 2018 no Festival de Glastonbury, onde foram transformadas em “Guardas felizes”.

Durante as décadas que a Natural Theatre Company se apresentou em Bath, eles influenciaram muitos artistas. Voltando à metáfora da rotatória, um dos braços da rotatória inclui um hit da banda Tears for Fears cujos membros dão crédito às atividades da Natural Theatre Company’s como sendo a inspiração direta do que buscavam com sua música.

O artista gráfico anônimo internacionalmente renomado conhecido como Banksy ainda não reconheceu as diversas influências de seu trabalho, no entanto eu gostaria de realizar um conexão entre seu trabalho e outra saída artística que vem da rotatória da Natural Theatre Company.

Particularmente os “Policiais se beijando” de Banksy carrega uma estranha semelhança com a performance dos policiais da Natural Theatre Company, não só o tema do grafite e o potencial político subversivo, mas também a localização da sua recepção. Eu faço essa conexão não só pela semelhança entre os trabalhos, mas também por causa do pouco que conhecemos sobre a infância de Banksy.

Já foi revelado que Banksy nasceu no sudoeste da Inglaterra, perto de Bath e de Bristol. Assim, Banksy teria conhecido e teria caminhado pelas mesmas estradas onde a companhia da Natural Theatre Company se apresentava, fazendo depois das ruas suas telas. De fato, Jim Paine, que comprou as tintas para Banksy pintar seus primeiros

trabalhos, era dono de uma loja em Bath que ficava nos mesmos quarteirões em que a Natural Theatre Company se apresentava.

Sob o risco de estar especulando, acredito que desenhar a genealogia desde as repetitivas e geralmente subversivas encenações da Natural Theatre Company até algumas obras de Banksy ajuda a expandir produtivamente o entendimento sobre o desenvolvimento das formas de intervenção urbana com consciência política no sudoeste da Inglaterra.

Comecei minha fala sugerindo que traçar a história da performance de rua pode muitas vezes ser difícil de navegar, por ser uma categoria ampla de gêneros muitas vezes marginalizados. Ao traçar algumas interseções amplas sobre performances em espaço aberto e demonstrações políticas, bem como sobre exemplos menores e mais localizados de influência, tenho como objetivo procurar ilustrar como os comportamentos culturais em espaços cívicos são ligados de maneira importante a essas trocas grandes e pequenas entre artistas e público.