

Seminário Histórias do Teatro Brasileiro - *Performance da Plenitude e Performance da Ausência*: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena teatral e política de Belém

Texto: Michele Campos de Miranda – Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Este texto tem a pretensão de contribuir com o resgate de uma parte dos registros, da história do teatro produzido no Norte do País, mais precisamente no Estado do Pará, em Belém, principalmente no fim da década de setenta, nos anos oitenta e noventa. Com ele compartilho parte de minhas pesquisas acadêmicas realizadas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Como foco principal desta pesquisa, tracei um período importante das mudanças na estrutura e no estilo do teatro feito no Pará nesta época, a partir dos trabalhos do encenador, dramaturgo, diretor, artista plástico, jornalista e articulador da cena cultural e política desta cidade, Luís Otávio Barata, junto ao seu grupo Teatro Cena Aberta. Arrisco dizer que ele, com apoio de outros artistas, foi o grande precursor do início de um teatro experimental, contemporâneo, questionador, corajoso e político, comprometido com a cidade e sua margem.

Infelizmente, como bem sabemos, o que parece ser um caso comum em algumas regiões do Brasil que não fazem parte do centro do país, existe uma falha bem significativa em relação a este registro da história cultural, por parte dos pesquisadores, e de suas publicações consideradas relevantes para os estudos feitos nas academias de artes, onde os alunos e artistas acabam tendo pouco conhecimento sobre uma criação pulsante e viva feita na Amazônia. Como pesquisadora e artista paraense, estudando no sudeste do país já há alguns anos, tive a confirmação da grande ausência na documentação, arquivos e conhecimentos sobre os movimentos, companhias, espetáculos e artistas dessa região ainda tão isolada geograficamente do resto dos estados, e com um “custo amazônico” significativo de seus traslados, e deslocamentos tão caros para um artista local conseguir circular com sua obra e equipe.

É com tristeza que constatamos que nos livros de referência como em Décio de Almeida Prado, Jacó Guinsburg, entre outros autores importantes não fulgura entre a história cartografada por eles o teatro produzido no Norte. Livros estes quase sempre exigidos nas bibliografias das seleções de graduação e pós-graduação, e até em concursos docentes. Há um vazio grande sobre nossa tão rica produção e participação na história do teatro contemporâneo, bem como nos grandes Festivais Teatrais que circulavam no Recife, Santos, Brasília, Porto Alegre, entre outros locais, que diga-se nada de passagem, várias companhias saíam do Pará naquela época com subsídios para participarem destes Festivais, e na grande maioria das vezes eram convidados para abrir eles, ou voltavam para casa com prêmios significativos, criavam polêmicas e quase sempre deixavam sua marca nesses outros territórios. Mas nada disso parece ter sido registrado nesses livros, em alguns, os pesquisadores

chegam até o Maranhão, citado também com bastante raridade, mas o Pará, quando mencionado, consta apenas um teatro folclórico e regional de Pássaro Junino, Boi Bumba e Paixões de Cristo.

Esse assunto é de grande valia, urgente e muito necessário, não apenas para artistas, historiadores, pesquisadores e curiosos do Norte do Brasil, mas para todo aquele que merece saber dos fatos reais de nossa história e suas mudanças e percursos no tempo, acabando com essa imensa lacuna na memória cultural de um país tão plural como é o Brasil.

É claro que hoje com o crescimento da antiga Escola Técnica de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA, com seus segmentos ampliados, com a graduação e a pós-graduação, começa aos poucos a mudança nesse quadro, com a iniciativa dos pesquisadores explorarem a nossa história, e aumentar assim as publicações e o diálogo com outros territórios. Sabemos que ainda é muito tímida essa produção, mas já há um aumento considerável no acesso de informações através de dissertações, teses e publicações acadêmicas destes novos pesquisadores.

Fazer pesquisa no Brasil se tornou um desafio cada vez maior, pois além de tudo isso, ainda temos que lidar com os entraves na pesquisa dentro de nossa própria região, a dificuldade no acesso, ou questões delicadas como a forma que lidam com o arquivo de nossa memória, algo ainda muito precário e sem importância por parte dos órgãos e espaços públicos e privados. Nossa história é em sua maior parte oral, muito de nossas informações foram jogadas fora como papel sem utilidade, ou faz parte de um arquivo morto sem acesso e considerado lixo. A nossa história está na memória desses que corajosamente fazem o nosso teatro, nossa escola, nossa cena, por isso a importância de mergulhar na vida-obra de artistas que fizeram diferença e foram precursores de uma cena que ainda é tão única e atual até os dias de hoje, uma referência para a cidade, como é o caso de Luís Otávio Barata.

Me debruço a falar com paixão, intimidade e propriedade de dentro de minha pesquisa, e de minha cidade, sobre este tema que me levou por uma busca etnográfica num entre: Belém-Rio de Janeiro-São Paulo-Bélgica. Foram entrevistadas aproximadamente 25 pessoas que viveram ou presenciaram esta cena local, muitos arquivos de jornais, arquivos particulares de artistas, e o arquivo morto de teatros e espaços públicos. Graças à política da boa vizinhança que ainda vigora nestas terras, me foram abertas algumas difíceis portas, gavetas e malas. Muita vontade de contar uma história que insiste em ser apagada, seja por toda a dificuldade já apontada, ou pela falta de incentivo, recursos e entendimento da importância que se tem escrever a história cultural de um lugar, de uma época, de um povo.

Como parte ativa da cena cultural desta cidade, eu pesquiso essa história há 17 anos, quando me iniciei na ETDUFPA, e desde 1999 eu escutava falar do nosso teatro “amador”, e do precursor de uma Cena Aberta para todos, de um teatro experimental, contemporâneo, de Luís Otávio Barata, um homem à frente de seu tempo e de seu lugar.

Luís Otávio Barata cresceu em meio ao surgimento do teatro moderno paraense, originado na cidade de Belém com as produções do Norte Teatro Escola do Pará (1958-1962), que vinha do antigo Teatro de Estudantes do Pará (1941-1949), e contava com direção artística de Margarida Schiwazzappa, e do Teatro Universitário do Pará (1950-1955), este com direção de Gelmirez Melo e Silva. Em 1958, o filósofo Benedito Nunes, com sua esposa Maria Sylvia, sua cunhada Angelita Silva, e Margarida Schiwazzappa, fundavam o Norte Teatro, encampado pelo Serviço Nacional de Teatro. Em 1963, o então reitor da Universidade Federal do Pará, o professor José Silveira Neto, fundou o Serviço de Teatro da UFPA, tornando-se depois Escola Técnica de Teatro e Dança da UFPA, sob direção do professor e filósofo Benedito Nunes. O Curso de Formação de Ator, conduzido pela professora Maria Sylvia Nunes, convidou o mineiro Amir Haddad como professor, que nos primeiros anos de sua existência esteve à frente como diretor em pelo menos quinze espetáculos. Neste mesmo ano, em busca de independência financeira, Luís Otávio foi trabalhar como secretário no Serviço de Teatro da UFPA. Por seu rápido engajamento político, sua paixão pela arte, leitura e pintura, além da sede por livros e notícias, envolveu-se logo com cenografia, ganhando reconhecimento e espaço nesta Escola, e até mesmo uma bolsa para estudar cenografia na Escola de Arte Dramática – EAD, em São Paulo.

Assim iniciava um grande período na vida artística desse paraense. Barata, era um homem culto e muito simples, criado pela tia, de família nobre e bastante conhecida na cidade, que teve que lidar com sua homossexualidade, sua fala ácida e provocativa. Foi aluno do conhecido e muito respeitado cenógrafo Flávio Império entre os anos de 1963 a 1966 na EAD. Ao se formar foi para a Checoslováquia, Praga, a convite do cenógrafo Josef Svoboda estudar, convite que lhe levou na verdade para outro destino, a Bélgica, onde ocupou uma vaga no curso de cenografia no INSAS e viajou toda a Europa vendo e estudando teatro. Viveu o período das revoltas estudantis, o maio de 68, ocupando as universidades e aprendendo tudo o que havia ligado à arte da cena no velho mundo naqueles anos, além de aprimorar seu francês, até retornar a Belém do Pará no fim de 1968, e mudar todo o rumo do que se produzia aqui.

Luís Otávio volta ao Brasil no momento em que o governo militar decreta o Ato Institucional número 5 (AI-5), a medida mais radical já tomada pelo Estado contra a liberdade de expressão. A partir de 13 de dezembro de 1968, a cena teatral passaria ao mesmo tempo por uma repressão sem igual, e por um amadurecimento acelerado. No ano anterior, a cena cultural brasileira era agitada pelo surgimento do Tropicalismo. No Pará, o teatro infantil e o teatro popular, marcadamente originário dos Cordões de Pássaros Juninos, Boi, Pastorinhas, e demais formas de adaptação de narrativas folclóricas, ainda predominava na cena, desde a *belle époque* da borracha no final do século XIX, traziam elementos do drama europeu, como o palco italiano, as técnicas de iluminação, a “cena frontal”, dentre

outros. No entanto, a década de 1970, em Belém, marca o surgimento de uma nova geração de grupos amparados pela chancela do teatro amador, “amador” como já me referi, não no sentido de iniciante, mal feito, mas no sentido de um teatro comprometido mais com a arte e a sociedade e menos com o retorno financeiro ou com os padrões estéticos comerciais. É nesta linha experimental que surge o Teatro Cena Aberta a partir de 1976, propondo o teatro como laboratório dramático e veículo de exploração das fronteiras sociais e morais diante das amarras da ditadura militar, colocando-se diante das questões da sexualidade, homossexualidade, do marginalizado, da fala do oprimido, e dos problemas da cultura local.

Luís Otávio trazia a moderna dramaturgia para Belém, a estética política daquela época de chumbo, a voz de resistência do teatro, do homem. Como uma “esponja” de tendências, trazia todo conjunto de referências, cenários, montagens, propostas estéticas e políticas, coletados nas aulas e nas práticas da EAD e do INSAS, nas observações das ruas, das cenas, e dos movimentos políticos, como o maio de 1968. Um novo teatro se configuraria na cidade, agora comprometido com um movimento de ruptura. “Eu creio que a primeira função do teatro seja dividir. E se ele, teatro, consegue dividir, nasce daí o entusiasmo que, por sua vez, gera a militância e o compromisso – tanto para quem faz, como para quem o assiste” (BARATA, Luís, 1990).

Recontar a história deste homem é assumir o interesse público pelo seu pensamento, sua obra e seu olhar sobre a cidade de Belém e o teatro experimental que inaugurava. Contar sua trajetória articula formas de percepção social no tempo e espaço, num diálogo com o presente, contar essa história é refletir sobre o teatro de um lugar e seus desdobramentos sociais na história de Belém, uma vez que a obra desse homem e seu grupo é múltipla em significados.

O Teatro Cena Aberta protagonizou um novo movimento experimental e politizado na cena paraense em toda sua trajetória de vida, sua fala política e filosófica, principalmente em seus últimos trabalhos, “Theastai Theatron” (1983) e a trilogia “marginal” como chamo, as montagens de: “Genet: o palhaço de Deus” (1987), “Posição Pela Carne” (1989) e “Em Nome do Amor” (1990), que vinham romper o próprio tipo de cena que ele estava a descobrir desde sua primeira montagem em 1976, com “Quarto de Empregada” no clássico Teatro Da Paz¹.

¹ Neste primeiro espetáculo, o grupo subvertia o formalismo previsível e surpreendia a cidade. Barata construiu dentro do palco do Teatro da Paz um cenário que propunha um formato inovador de plateia. A plateia ficava sentada dentro do palco, rompendo com o modelo italiano. Começava a superar os paradigmas do teatro clássico, não podendo arcar com os valores muito altos cobrados pela direção daquela espaço (que atualmente cobra 5.000 mil Reais a diária), ele subverteu a entrada do público pela porta principal, eliminou o uso do anexo da bilheteria da casa, e criou nos fundos do TP, na entrada da técnica, uma bilheteria improvisada, cobrando um valor simbólico pelo ingresso, e fazendo com que o espectador entrasse no templo teatral pelos bastidores, passando pelas coxias, cabos e maquinarias do teatro, e se acomodasse ali mesmo no palco, num único espaço, aglutinando público e cena, e ignorando a arquitetura neoclássica de 1.100 assentos da plateia original, além de ser uma atitude crítica, ele literalmente *deu as costas* para a política cultural da cidade, que não apresentava na época demais opções de espaços para montagens teatrais.

O valor político da existência de Luís Otávio Barata está escancarado nas realizações e rastros que ele deixou, não apenas na sua obra artística, e nas transformações e marcas que construíram nossa história teatral, mas também nos movimentos que encabeçou, e até na sua *busca de si*, seus caminhos pós teatrais, sua escolha de vida longe de Belém, a forma rompente, radical e violenta que seguiu seus últimos anos de vida, onde se percebe que a arte marcou profundamente este artista, que passou a viver como seus personagens, um homem “das margens”.

Entendo este homem político como forma de *plenitude*, ou seja, de atuação plena e concreta, onde os fragmentos de sua vida pessoal se confundem com a construção de uma *cena aberta* para a reflexão e para muitos questionamentos. Portanto, temos duas facetas de um mesmo homem: a *plenitude* e a *ausência* – que se dará durante sua reclusão da cena política de Belém. O elo entre esses dois momentos, revela a passagem do homem público ao anonimato. Por isso a importância em resgatar parte de sua *performance da plenitude*, e citar alguns exemplos como a criação e conquista de um novo espaço que coubesse a demanda que surgia na cidade, mais acessível aos artistas e que não tivesse uma arquitetura clássica, nem fixa, e nem uma pauta abusiva. Foi Barata quem tomou a frente desse movimento, um dos mais demorados de nossa memória teatral, esse espaço que nos é tão importante até hoje. Uma vitória que ficou marcada na história desta cidade. O Teatro Experimental Waldemar Henrique era, muito antes de se pensar em ser o que é, um “elefante branco” do Governo. Emprestado por anos para empresários estrangeiros, foi Museu e Escola de Química Industrial, abandonado quase em ruínas e devolvido sem cuidados ao Estado, ainda foi irregularmente usado como Loja de Penhor da Caixa Econômica Federal, Departamento de Turismo do Governo, e depois Agência privada de Turismo do próprio Governo, a Ciatur, pivô de longas brigas com a classe artística, e de grandes temas de protestos de Luís Otávio Barata com o Teatro Cena Aberta.

A cidade não apresentava nenhum espaço para os artistas, o único espaço existente na época era o clássico Theatro Da Paz, que entrava por longo período de reforma. Iniciava com isso, em 1978, uma longa jornada pela implantação de um teatro experimental. A reforma do Da Paz mobilizou toda a classe, que redigiu um manifesto em repúdio ao fechamento desta casa de espetáculos e a falta de outra opção para a prática teatral. No manifesto a classe exigia um espaço substituto que fosse compatível com a prática. A Secretaria de Cultura em resposta ofereceu algumas opções que não eram apropriadas para tal função, e não foram aceitas pelos artistas, fazendo com que a classe elencasse alguns espaços do Governo que poderiam ser adaptados para uso dos grupos locais, e um deles era justamente ao lado do Theatro Da Paz, na Praça da República, no coração da cidade, o tal prédio polêmico do Governo, agora então cedido para o próprio Governo usar como empresa privada, a agência de turismo Ciatur.

Esse impasse permaneceu por longas datas, o que levou o Teatro Cena Aberta, de Luís Otávio, apresentar no período de 1977 a 1980, os espetáculos “Angélica” (1977); “Torturas de um Coração”

(1977); o “Festival de Comédias” com “O Inglês Maquinista” e “O Novo Otelo” (1977); “A Lenda do Vale da Lua” (1978); “Jorge Dandin” (1978); “A Paixão de Ajuricaba” (1978-79); “A Vingança do Carapanã Atômico” (1979); e “A Incrível História do Sapo Tarô-Bequê” (1980), na rua, no anfiteatro da Praça da República e em espaços alternativos, como quadras de escolas de samba, igrejas e em bairros periféricos da cidade. Nascia então, uma prática por longos anos, uma contingência ou coerência com o manifesto feito e assinado pela categoria, e que o TCA estava à frente, isso simbolizava uma atitude política e não uma opção.

Com muita pressão por parte dos artistas o espaço foi cedido, mas entre muita luta e forte burocracia é inaugurado com o atraso de um ano e meio, e entregue a classe inacabado, o então Teatro que se tenta manter vivo e funcional até os dias de hoje, o Teatro Experimental Waldemar Henrique, foi o primeiro espaço experimental do Brasil, com plateia e palco móveis, num projeto audacioso feito pelo arquiteto carioca Carlos Ripper. Conquista dada pelas batalhas de Luís Otávio Barata, junto ao grupo Cena Aberta e outros seguidores de seu movimento. Mas não foi tão fácil como parece, a classe teve que dividir o espaço conquistado com a agência Ciatur que lá permaneceu por longos 13 anos.

Esse episódio teve seu fim com o conhecido e vergonhoso caso da “derrubada do muro”, evento intitulado nos jornais como “O Muro da Vergonha” ou “Parede da Discórdia”. Muro de tijolos levantado pela Ciatur, sorrateiramente, indevidamente e perversamente em meio a madrugada, modificando e abalando as estruturas de um prédio tombado e histórico. Essa ação criminosa, pretendia impedir os artistas a entrarem naquele espaço para ensaiar, eles, esses “marginais” - os da margem, preferidos como atores na cena de Luís – eram temidos pelos empresários e funcionários, apontados como “loucos que andavam nus” ou “despudorados”, então não se era possível conviver entre eles. Na manhã do dia seguinte que foi erguido o muro, quando os atores lá chegaram depararam-se com aquela situação absurda, que rendeu alguns dias de espera e nem uma medida tomada. Rapidamente um show de protesto, um varal poético e uma feira de artesanato, como enterro simbólico da Ciatur, foi organizado em frente ao Teatro, mas no decorrer da noite o evento foi inflamado por parte de alguns presentes, e uma resposta mais eficaz foi providenciada. Munidos de picaretas, martelos, e pedaços de paus, derrubaram o muro aos gritos por seus direitos, pela desapropriação do prédio e uso exclusivo para a função de teatro. Esse ato não teve o apoio de Luís Otávio que estava fazendo mediações políticas através de diálogos com o Governo e a Imprensa local, ele alegava ser imprudente a ação e reforçar o discurso da Ciatur de artistas vândalos ocuparem aquele espaço, isso fazia a Agência ganhar razões legais. Uma ditadura que já não cabia mais se anunciava a olhos nus.

Ao final das contas, o prédio não foi desapropriado, fechou suas portas para uma longa reforma e a Ciatur permaneceu onde estava, em funcionamento, erguendo um novo muro, dessa vez reforçado com uma placa de aço por dentro do concreto, num ato de violação espúria do patrimônio

arquitetônico e de afirmação de poder por parte de quem estava por trás da Agência e do próprio Governo. Diante do acontecido, Barata, mesmo desaprovando a atitude precipitada dos colegas, decidiu se manifestar pelo teatro, em dois dias montou o espetáculo “Um Baile em Hiroshima logo após a Bomba”, em todas as cenas havia um elemento em comum, um muro. Essa montagem ainda participou do III Festival Nacional de Teatro Amador, realizado pela Confenata, em Ouro Preto (MG) como espetáculo de abertura do evento, o único representante do Pará.

Barata esteve incansavelmente à frente da bateria de atos públicos e reuniões entre Fesat (Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos do Teatro, conquista também que teve ele como grande articulador, em 1979) e Secdet (Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Estado do Pará), para pressionar a reabertura do Waldemar Henrique, que entrava por meados de 1987 ainda em reformas. O espaço foi reaberto, e a Agência entrou em “acordo” com a classe artística, a Ciatur teve de aceitar contra gosto a ocupação dos grupos, principalmente do TCA, que teve aquele espaço como morada de suas últimas criações, a trilogia (nos anos 1988, 1989, 1990). Logo depois, o espaço voltou a passar por uma série de reformas e mudanças ligadas à nova liderança política que passaria a comandar a cidade por anos. Um período difícil de muitas mudanças no cenário artístico se enraizava, fazendo com que Luís Otávio encenasse, junto ao TCA, pela última vez no início dos anos 90. A força, a luta, a militância no papel tão importante de articulador cultural e político começava a enfraquecer diante de tantas irregularidades e resistências.

Em 21 de janeiro de 1997 - época que grande parte dos grupos da cidade já tinham se desfeito (inclusive o TCA), ou já ocupavam outros espaços independente, ou porões de casas antigas como sede e lugar de criação -, a Secult (Secretaria de Cultura do Pará), tendo finalmente desapropriado a Ciatur naquela altura, que “aceitou” sair do local sem qualquer ônus para o Estado, promoveu um “*happening*” para marcar o início de mais uma temporada de obras de reforma no TEWH. O tal “*happening*” tinha como atração principal a derrubada “oficial” do muro de aço levantado pela Agência, e com a participação de um punhado de artistas que ainda frequentavam aquela casa. Uma tentativa frustrada de reaproximar aqueles que, há quase vinte anos antes, haviam ocupado aquele espaço numa tonalidade política verdadeiramente orgânica, como Luís Otávio Barata, que, nesse momento, ocupava outras militâncias.

A ocupação do Teatro Waldemar Henrique pelo atual Governo, deixaria a marca onde não caberia mais o tipo de teatro experimental que fazia o TCA. As novas políticas culturais, agora abertamente engajadas entre o classicismo e o folclorismo, lançam uma leitura engessada da experimentação. A nova reforma surgiu então em tom de “justiça artística”, mesmo tendo eliminado um dos espaços pivô das maiores reivindicações da classe, a sala de ensaios. Uma sala foi construída no térreo para servir de base ao Projeto Centro Amazônico de Experimentação Teatral - CAETÉ, que,

na sua pretensão de “estimular a produção artística experimental” e “reestruturar, sistematicamente, as atividades teatrais” por meio de oficinas, iria supostamente “capacitar” os artistas de uma cidade, onde há vinte anos, ebulia um experimentalismo estético e político tão particular, especialmente emanado da atividade criativa do TCA e de Luís Otávio Barata.

Lamentavelmente os assuntos de cultura em nossa terra são tratados, por vezes, de maneira tão obscura e escandalosa. E estes descasos com os artistas e a política cultural no Pará foram os maiores fatores que propiciaram protestos, debates, manifestos, pancadarias e o afastamento da cidade de vários envolvidos com a causa cultural. Desde a inauguração do TEWH até os dias de hoje (2016), a classe ainda luta pelo uso dos espaços públicos, que como a exemplo maior do próprio Teatro Waldemar Henrique, encontra-se ainda sucateado, com o ar-condicionado em mal funcionamento, sem equipamentos técnicos necessários, como o som e sua iluminação, que diga-se de passagem teve um investimento super faturado e ainda assim vários espetáculos não podem ser apresentados lá, ou precisam passar por uma adaptação porque seus recursos são insuficientes para um trabalho um pouco mais elaborado, e hoje o Teatro ainda cobra uma pauta bem alta para a realidade dos artistas locais. É curioso que no livro publicado pela Secult em 1997, em edição de luxo, sobre a história deste Teatro, não conste em nenhuma linha o nome de Luís Otávio Barata, e toda sua luta por aquele lugar.

O nome Luís Otávio Barata, em Belém, aponta para a ideia de uma ação política. Este nome não designa apenas a identidade civil daquele homem, mas exerce uma função, instaura um novo discurso na cidade. Por isso, junto a toda complexidade que houve em torno da criação e luta por espaços teatrais, vieram outras conquistas obtidas por Barata importantes de serem apontadas, como é o caso do surgimento do Anfiteatro já existente nesta mesma Praça central, onde se localizava o TP e o TEWH. Este Anfiteatro, até então, nunca tinha sido usado como deveria, pela primeira vez fez uso com seus devidos fins, como lugar de comunicação e arte de rua, trocando com quem quisesse ouvir ou participar. Ele foi ocupado pelo grupo Teatro Cena Aberta, por várias montagens lá apresentadas, por falta de um espaço para o fazer teatral na época, como já foi dito, mas a partir daí ganhou uso contínuo até os dias de hoje pelas companhias existentes na cidade. Foi igualmente Luís o articulador de igual importância, da criação em 1979 da Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos do Teatro – FESAT, na época muito importante, com novas políticas culturais, mas que há muitos anos já não representa mais a classe.

Hoje o cenário é outro, não há mais representações ou articuladores que tomem frentes de grandes mobilizações por um querer único de todos, as lutas são mais individuais, são pela sobrevivência de si.

Olhando em retrocesso, é possível vislumbrar no período de quinze anos (1976-1990) em que Barata permaneceu à frente do TCA um processo de transformação que, a grosso modo, poderia se

dividir em duas fases; é claro que entre uma e outra existe toda uma fluidez, porém, pode-se pensar que o período que coincide com a ditadura militar e a longa rusga em torno do TEWH, é marcado por uma produção a partir de textos teatrais nacionais eminentemente políticos, o que é possível constatar no fato do TCA – que ainda se auto proclamava um grupo amador – ter realizado uma série de remontagens de Roberto Freire, Lygia Bojunga, Ariano Suassuna, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, João Cabral de Melo Neto, Jorge Andrade, dentre outros; e pode-se pensar que o período que se segue ao fim da ditadura, e ao surgimento de outras questões sócio-políticas, é marcado por realizações de caráter mais performático e experimental, como é o caso de “Theastai Theatron” (1983), inaugurando a abertura para novas experimentações estéticas, e um trabalho bem mais autoral, o início de obras mais contaminadas pelos elementos da performance, a *trilogia marginal* (1987-1990). A arquitetura, o cheiro e o ambiente dos becos, suas gírias, aquilo que é impróprio de se falar ou mostrar publicamente, seria exacerbado no espaço fechado. É a partir daí que surge a necessidade de trabalhar ainda mais com não atores, com qualquer um que quisesse partilhar da experimentação desse homem; Uma fase que estabelece novos questionamentos em cena, através da trajetória construída sob princípios éticos e estéticos da marginalidade e seus preconceitos. Trechos, rasgos, fragmentos do pensamento filosófico são colocados nas bocas dos atores do Cena Aberta, onde a grande maioria nem mesmo entende o que está falando, mas, em cena, os atores são todos contaminados de uma verdade, o que é possível pela forma como Barata articulava um diálogo direto entre o texto filosófico e a vida cotidiana dessas pessoas. Este processo, podia não resultar numa cena tecnicamente perfeita, mas, como acreditava o próprio Luís Otávio, transformava pelo menos aquele que faz, ajudando a enfrentar seus próprios preconceitos. E quanto ao público, que saísse do teatro ao menos com a questão entalada para ser ingerida aos poucos.

Diante da queixa apontada no início deste texto, devido a grande lacuna que há na história e nos registros dos livros que abordam os Festivais de Teatro, e a ativa participação do Norte, valho-me deste espaço para dividir a crítica feita em jornal sobre a participação de “Genet: o palhaço de deus”, primeiro espetáculo da trilogia de Luís, que foi vencedor da IX Mostra de Teatro Amador da Fesat, viajando para o Festival Brasileiro de Teatro Amador – FBTA – de 1988, sediado em Brasília, que reunia cerca de quinhentos artistas, incluindo espetáculos de todos os Estados brasileiros e de outros países da América Latina. “Genet” foi o único representante do Pará no evento, durante a IX Mostra recebeu nota máxima dos jurados, dentre eles, o ex-secretário de cultura Acyr Castro, que comentou em jornal da época:

[A peça] tece uma teia de vida e de morte, a partir de uma estética provocadoramente forte, despida de vergonha, a crivar de punhais, conforme queria o poeta, a noite longa e insistente a que os preconceitos submetem a discussão sexual. Não se é o mesmo depois de ver este espetáculo. Fazê-lo deve ter sido renovação da mente e do coração para quem o fez (CASTRO *apud* GUSMÃO, 3 abr. 1988).

Já no último espetáculo da trilogia, “Em nome do amor” (1990), Luís Otávio Barata vinha num contínuo de vitórias nas Mostras Estaduais de Teatro Amador, que acabavam levando os espetáculos para representar o Pará no Festival Brasileiro de Teatro que, nesta edição aconteceria em Piracicaba, no Estado de São Paulo. O teatro de Barata seguia seu impulso na busca de uma cena mais orgânica e carnal. A liderança e força de Barata no que alguns teóricos políticos classificariam como “organização da cultura” foi, ao mesmo tempo, seu maior legado público e seu declínio pessoal. A injunção de diversos fatores políticos e pessoais levaram Barata a deixar não só a cidade, mas sua própria identidade, passando a viver, de 1998 a 2006, quando faleceu, como um performer de si mesmo, anônimo na cidade de São Paulo.

A convivência com pessoas tão distantes de sua vida política e artística provocava, como ele próprio sublinhou, uma “alienação provisória” e o temor de uma transformação perene, “o que é fácil de acontecer”. Era preciso suspender o vigor das convicções ideológicas que movimentaram, durante tanto tempo, sua prática em Belém. Uma atração pelo convívio com pessoas simples, demarca uma linha, por mais tênue e frágil que possa se tornar, entre o cotidiano e a sua posição enquanto observador, experimentador, e performer.

De todo modo, a vida anônima em São Paulo trazia certa paz, na ausência das cobranças da vida política de Belém, absorvente e exaustiva. Em Belém, não havia mais tempo e espaço para observar a cidade, explorar outros contextos, para a experimentação no cotidiano. A cidade estava muito concentrada num estreito espaço central, entre o Teatro Waldemar Henrique, o apartamento que morou boa parte de sua vida em Belém, o conhecido 809 do Edifício Manoel Pinto Da Silva e o Bar do Parque onde se reunia com a classe artística, tudo isso dentro da grande Praça da República, um único quadrado que havia se tornado pequeno, esgotado. Na *performance da ausência* em São Paulo, os novos encontros e experiências faziam bem a ele. “Me sinto tranquilo, apaziguado comigo mesmo, como há muito não me sentia”, afirma. “E toda essa paz se deve, suponho, sobretudo a cidade onde estou vivendo, louca de várias loucuras, agressiva e cruel, mas gravemente generosa”.

Luís Otávio Barata, morreu de parada cardíaca, no fim de uma tarde de julho de 2006, na cidade de São Paulo, durante o longo mergulho de oito anos neste processo de experimentação orgânico e individual que vivia entre as ruas, abrigos e pensões. Deixou poucos bens, um amontoado de livros, alguns cadernos de pinturas e poucos nomes de contatos numa velha agenda na estante do pequeno quarto em uma pensão. Não caberia aqui retomar todo legado que deixou e a importância que teve para a cena paraense e para o teatro contemporâneo brasileiro. Seu trabalho orgânico, engajado e pleno, nas artes cênicas, plásticas, literárias, e na militância que articulou tanto entre políticas públicas, associação de classe, e um teatro experimental. Só a nós é permitido olhar em retrocesso a trajetória

artística deste homem, e afirmar que ele delineou, por fim, um fazer teatral próprio, que inclui uma forma de discurso, uma estética, uma dramaturgia a ser desvendada em um mergulho mais profundo, um desafio e uma missão que cabem, certamente, ao trabalho de pesquisa.

A ausência de Luís Otávio ficou não só na cidade, não apenas no vácuo deixado na briga política, que hoje se encontra fragmentada em lutas individuais pela falta do articulador orgânico, e do abandono em que se encontra o Teatro Waldemar Henrique, mas na história do teatro brasileiro, e também nas casas e nas falas das pessoas que o conheceram. A tomada de consciência da ausência para alguns amigos só veio na entrada do apartamento vazio de sua última morada, na Rua dos Mundurucus, em Belém, no caos do amontoado de livros que deixou, alguns objetos, restos, e a panela do café sobre o fogão, que foi guardada como lembrança por uma amiga, sentida no par de sapatos herdado por um parceiro de trabalho, ou em alguma dedicatória de livro deixada a tantos conhecidos, nos perfumes guardados com a sobrinha de um amigo muito especial, nos corredores do edifício Manoel Pinto da Silva, ou nos desenhos enquadrados nas paredes de tanta gente.

Finalizo este texto deixando para ser refletido em cada um de nós o que Luís, nas cartas que enviou aos poucos amigos de Belém sempre questionava: “Tudo isso valeu a pena?”.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

CHAVES, Gileno. **Cristais Semeados & Cinzas Desfiguradas de Luiz Otávio Barata**. Belém: Elf Galeria, 1996.

CHAVES, Gileno M. e WEYL, Zenito. “Especial Luiz Octávio Barata”. In **Pará Zero Zero**, ano 1, n. -3, p. 13-24, nov./dez. Belém, 2003.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COHEN, Sergio e PIMENTA, Heyk (orgs.). **Maião de 68**. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2008.

COIMBRA, Oswaldo. **Cláudio Barradas: o lado invisível da cultura amazônica**. Belém: UFPA/CNPq, 2004.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998.

COSTA, Cristina. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial / EdUSP, 2006.

DA COSTA, José. **Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2009.

ÉLERES, Paraguassú. **Teatro de vanguarda: o Norte Teatro Escola do Pará e os festivais de teatro de estudantes, Recife, Santos, Brasília, Porto Alegre (1958-1962)**. Belém: Paka-Tatu, 2008.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó e ALVES DE LIMA, Mariangela. **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais anos 70**. Campinas: Unicamp, 2000.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. Lisboa: Ed. Vega, 1992.

_____. **História da sexualidade: a vontade de saber**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

_____. **História da sexualidade: a vontade de saber**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1997.

MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

MATE, Alexandre. "Um olhar sobre a história e o fazer teatral". In: TOZZI, Devanil (org.) **Educação com arte**, n 31. São Paulo: FDE, Diretoria de Projetos Especiais, 2004. Idéias, São Paulo, v. 31, p. 75-104, 2004.

MIRANDA, Michele Campos de; GABBAY, Marcello. **Projeto de valorização do Theatro da Paz através da realização de um evento artístico**. Orientadora: Marise R. Morbach. Monografia (Graduação em Comunicação Social). Belém: Unama, 2001.

_____. **A nudez no teatro contemporâneo**. III Encontro de Comunicação e Marketing da ESPM. São Paulo: ESPM, 2009.

MIRANDA, Michele Campos de. **A cena paraense de Luís Otávio Barata: performance, ritual e cultura popular**. II Encontro de Performance e Política das Américas e VIII Colóquio do Nepaa. Rio de Janeiro: Nepaa/Unirio, 2008.

_____. **Corpo: uma fala em *cena aberta***. II Engrupedança. Rio de Janeiro: Unirio, 2009.

_____. Luís Otávio Barata: por uma *cena aberta* e política no Pará. In: **Revista Ensaio Geral**. n. 2, v. 1, Belém: EDTUFPA, 2009.

_____. **Luís Otávio Barata: uma performance política no Pará**. VI Colóquio Internacional de Etnocologia. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. **Os processos performativos de Luís Otávio Barata e sua política de criação na cena contemporânea de Belém**. V Reunião Científica da Abrace. São Paulo: ECA/USP, 2009.

_____. **Luís Otávio Barata: uma cena de protesto no Pará, Brasil**. VII Encuentro Instituto Hemisferico de Performance y Política. Bogotá: Universidade Nacional da Colômbia, 2009.

_____. **A performance da plenitude e da ausência**. XIII Colóquio do PPGAC. Rio de Janeiro: Unirio, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

O PERCEVEJO. **Estudos da performance**. Rio de Janeiro: PPGAC/Unirio, a. 11, n. 12, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAID, Edward. O papel público dos escritores e intelectuais. In: **Humanismo e crítica democrática**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. **Estilo tardio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultural, 1980.

_____. **Épocas do teatro no Grão-Pará: ou, apresentação do teatro de época**. Belém: Ed. UFPA, 1994.

SCHECHNER, Richard. **El teatro ambientalista**. Cidade de México: Árbol Editorial, 1988.

_____. **Performance Studies**. New York, London: Routledge, 2002.

_____. **O que é performance**. O Percevejo, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SECULT. **Teatro Waldemar Henrique**. Série Restauo. Belém: Secult, 1997.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SESC. **Flávio Império em cena**. São Paulo: Sesc, 1997.

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma oficina de atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: EdUSP, 1989.

_____. (org.). **J. Guinsburg: diálogos sobre teatro**. São Paulo: EdUSP, 1992.

SUSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: uma revolução brasileira**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

Sites consultados:

<http://www.opalhacodedeus.wordpress.com>

http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2690