

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

MICHELE CAMPOS DE MIRANDA

**PERFORMANCE DA PLENITUDE E PERFORMANCE DA AUSÊNCIA:  
VIDA-OBRA DE LUÍS OTÁVIO BARATA NA CENA DE BELÉM**

Mestrado em Artes Cênicas

CLA/UNIRIO

Rio de Janeiro

2010

MICHELE CAMPOS DE MIRANDA

**PERFORMANCE DA PLENITUDE E PERFORMANCE DA AUSÊNCIA:  
VIDA-OBRA DE LUÍS OTÁVIO BARATA NA CENA DE BELÉM**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em **Artes Cênicas**, na linha de pesquisa de Estudos da Performance, Discursos do Corpo e da Imagem, sob a orientação do Prof. Doutor José Luiz Ligiéro Coelho.

Mestrado em Artes Cênicas

CLA/UNIRIO

Rio de Janeiro

2010

Miranda, Michele Campos de.  
M672 Performance da plenitude e performance da ausência : vida-obra de  
Luís Otávio Barata na cena de Belém / Michele Campos de Miranda,  
2010.  
226f.

Orientador: José Luiz Ligiéro Coelho.  
Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Barata, Luís Otávio, 1940-2006. 2. Teatro experimental. 3. Performance (Arte). 4. Teatro político. I. Coelho, José Luiz Ligiéro. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Artes Cênicas. III. Título.

Dissertação apresentada no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, defendida e aprovada pelos professores.

Orientador:

Prof. Dr. José Luiz Ligiéro Coelho – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Membro:

Profª. Dra. Beatriz Vieira de Resende – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Membro:

Profª. Dra. Ana Karine Jansen de Amorim – Universidade Federal do Pará

Suplente:

Profª. Dra. Wladilene de Sousa Lima – Universidade Federal do Pará

Suplente:

Profª. Dra. Maria Cristina Brito – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Por teres existido e ainda existires, por teres sido tão pleno em tua criação e mesmo em tua ausência ainda há a força da criação.

Este trabalho quer ter a força de UM GRITO, quer chegar não apenas nos ouvidos, olhos e mãos paraenses, quer alcançar as margens, o centro, os lados, os cantos, quer soltar memórias aos pés do ouvido e seus escritos e imagens se propagarem no vento e sair do papel, ganhando outras moradas, outros usos, re-leituras, imagens e formas de ser re-encenado. Ele quer sair pelo mundo, ser aumentado, ser copiado, contrariado, quer ter a força de emocionar, irritar e debochar. Ele é mais do que um reparo na história do Teatro Brasileiro, mais do que uma simples homenagem ao Teatro Paraense, ele fala da ausência de um dos vários artistas na história, nos livros, nas academias, nos palcos, nas mesas de debate, nas conversas de corredor, bares, cantinas, da ausência da memória de um lugar, de um nome, de uma vida dedicada ao trabalho e a criação. É um consolo a todos os outros “Baratas” ocultados na história desse país.

Quero agradecer...

**À força energética cósmica** que rege o mundo, o tempo, a vida, e meu corpo. Às imagens de São Jorge, São Benedito e Nossa Senhora que vem me acompanhando e me dando tranquilidade de espírito, e consolo no coração, pela magia, encanto e o perfume de incenso que vocês exalam.

**Aos meus pais Luiz e Mara**, que em silêncio sempre torceram e oraram por mim. Mesmo temendo minha escolha de profissão nunca disseram que não ia dar certo. Mesmo chorando de saudade, pela ausência da filha e amiga, nunca deixaram que eu desistisse do sonho. Pela dignidade, caráter e bondade que está no sangue de uma Campos, mãe. Pela alma de artista, poeta e sonhadora que a família Miranda nos deu, pai.

**Aos queridos pais adotivos**, Albert e Cecy Gabbay, pelo exemplo lindo de pais dedicados, apaixonados, amigos e incentivadores que vocês são a mim e ao Marcelo. Pela ajuda e confiança que nos depositam, sem ela não teríamos essa estrutura que nos possibilita a dedicação exclusiva a pesquisa acadêmica, além da preocupação diária que nos demonstram.

**Aos meus irmãos de sangue**, Daniela, Israel e David, por serem tão diferentes, me dando a oportunidades de conhecer universos tão distintos, pessoas lindas que me ensinaram a música, a dança, o cinema, e a amar. Pela escola que fostes para mim Israel, minha referência de bom gosto, o menino dos olhos verdes-amarelados, amigo e confidente, que me fez amar Chico Buarque, Beatles e Rolling Stones. Por me dar Fellini, Bergman e Almodovar. Me emprestar “On

the Road”, o “Shoá”, e os *best-sellers* de Stephen King. Dani, a irmã médica com alma de dançarina, tão inteligente, bela e elegante, sempre quis ter sua delicadeza e garra. Acho que a fantasia de ser atriz veio um pouco de te admirar, como a irmã mais velha, a mulher, com suas maquiagens, roupas e cores dos anos 80, que desde criança me encantavam em ti desejando ser igual. Obrigada por fazer de sua casa meu abrigo nas idas e vindas a São Paulo durante esta pesquisa. Davizinho, o caçula, único seguidor de minha escolha profissional, para maior preocupação de nosso pai. Grande ator, que me deu o prazer de dividir o palco comigo, dividir as alegrias, aflições e perrengues desta difícil carreira. Menino poeta, performer e criador que já foi tantos nos palcos: Humberto Gessinger, Renato Russo, Rogério Skylab, Bruce Dickinson. E hoje me diverte com seu humor ácido, pesado e ao mesmo tempo tão carinhoso.

**Aos meus irmãos de alma**, meus amores, meus meninos dos olhos, atuantes e não atuantes das “Madalenas”, Léo, Rodrigo, Flávio, Saulo, Henrique e Márcio. E essa Companhia, minha casa, lugar sagrado de onde conto minha história de atriz, minhas história de vida, de amor, meus prazeres e felicidades. Ao lado de vocês sou forte, bela, tenho voz, tenho corpo, tenho garra para nunca desistir. Obrigada pelas aventuras e viagens compartilhadas, por ouvirem, acreditarem e produzirem meus sonhos. Tudo que fizemos juntos foi tão marcante em mim, está tatuado na minha pele, não sai nunca mais. “Tanta saudade, é pra matar, eu fiquei até doente... saudade mata a gente... saudade engole a gente... ai, saudade, inda sou moço, aquele poço não tem fundo, é um mundo e dentro um mundo e dentro é um mundo que me leva”. Me aguardem eu ainda vou voltar!

**Claro que eu** não poderia deixar de fora as “Madalenas”: Dina e Tainah, e as “Madalenas Arrependidas” (não pude resistir!): Marta, Patrícia, Vandi e Lilica. Todas lindas, amigas generosas, atrizes talentosas, sou fã de vocês. Estão registradas no meu livro da vida.

**Às amigas Patrícia Pinheiro, Lilian Pinheiro e Kalyana Ribeiro**, tão distantes e tão presentes ao mesmo tempo, como foram atenciosas virtualmente, e fizeram tanta falta na hora do consolo e da folga. Patrícia, por tua alegria de palhaça que me encanta e me faz ser criança ao teu lado; Lilian, pela fiel amizade na ajuda da coleta de informações materiais e junto ao arquivo do TP; Kalyana, pela cumplicidade e exploração da memória do teu pai Expedito, jornalista apaixonado

pela arte, que teve o prazer de conhecer o Luís, e que eu tenho o prazer de ouvir e rir de suas intermináveis perguntas sem respostas: “Mas por que o teatro?”.

**Aos amigos** Jair, Isaac e em memória de Ana Amélia. Só por existirem em mim e porque um dia sonhamos juntos. E isso não esquecerei!

**Às primeiras amigas “cariocas”** (isto é, feitas no Rio, porque a maioria é maranhense), companheiras das aulas como “alunas especiais”, quando o sonho ou pesadelo ainda não havia se realizado. As “luluzinhas” do Nepaa, que tornaram-se verdadeiras amigas nessa nova e grande cidade: Cássia, Ana, Juliana e Aressa (as duas últimas, pacientes companheiras das aventuras colombianas e caribenhas, foi o máximo tê-las ao meu lado!).

**Às amigas** mais ausentes do mundo, mas que já trocaram muitas alegrias, apoios e cervejadas. As “carmelitas” (em sua homenagem Carmem), turma oficial do Mestrado 2008/2: Carmem, Bárbara, Jaqueline, Cássia e as Anas: Wiltigem e Calvente. Não nos perderemos, aí vem o doutorado, os pós, os congressos e as esquinas da vida.

**À Susana Rossberg**, ex-parceira de Luís Otávio Barata. Por sua amizade, confiança e ajuda. É indescritível a importância que você teve nessa pesquisa. Agradeço todos os dias pela existência do Google, que te fez me encontrar através da busca por pistas do Luís. Por encontrares meu blog ([www.opalhacodedeus.wordpress.com](http://www.opalhacodedeus.wordpress.com)) na rede, e não desistires de saber sobre ele, por tua insistência maravilhosa e encorajadora, que me impulsionou, abrindo um leque de informações e preenchendo uma centena de buracos na escrita da vida do Luís. Por seres uma mulher sabia e forte, que amou e foi amada por ele. Obrigada pela doação dos desenhos, cartas, imagens e da intimidades de vocês.

**Augusto Barata**, irmão e amigo do objeto desta pesquisa. Homem sensível, corajoso, digno, e de uma semelhança com o irmão que me deixa emocionada. No início evitei o encontro, tive receios, confesso. Mas tua generosidade, tua vontade de ajudar – talvez assim pudesses reparar de alguma forma tua ausência na vida escolhida por Luís – permitiram que tu me recebesse com a fragilidade do menino, do irmão caçula, como se o tempo tivesse voltado atrás, abriste tua casa para mim, sem mesmo me conhecer, acompanhando cada passo meu, respondendo a dois, três, emails diários, bagunçando toda a família, revivendo toda a história adormecida. Você é uma

criatura linda! Te conhecer fez com que, de alguma forma, o destino reparasse o desencontro da vida, de não ter me dado o prazer de conhecer o Luís pessoalmente.

**À Tereza Cristina Barata**, irmã que tanto amou Luís e por sua maneira maternal de lhe ajudar até o fim. Te agradeço pela confiança em me permitires ter acesso a “*Pasta de lembranças do Luís*”. Imagino como deve ser doloroso entrarem depois de anos na sua vida e começarem a remexer momentos felizes e dolorosos. Tenho o maior respeito por sua atitude e escolhas. Obrigada.

**Wlad e Karine**, mestras, amigas, co-orientadoras. Foi por vocês que tive certeza que queria ser atriz, foi também por vocês que quis estudar mais e mais, quis sonhar, quis criar, quis tecer um caminho, assim como um dia vocês foram aprendizes e parceiras do Luís. Foi através de vocês que eu conheci Luís Otávio Barata. Conheci o teatro experimental, o teatro contemporâneo paraense. Conheci o primeiro texto teatral que me levou para o palco, e não por coincidência, mas por destino, era um texto do Luís. Foram vocês que me colocaram na roda-viva da vida. Este trabalho é também dedicado a vocês, que têm a coragem, a insistência, a teimosia de continuar e continuar fazendo arte naquela cidade, para mim, para vocês, para o Luís, para quem queira ver. Vocês que me ensinaram a “ligar o foda-se” e viver da arte teatral em Belém-Pará-Amazônia-Brasil. Essa pesquisa existe porque vocês sempre souberam se impor, lutar, perder e dar a volta por cima, ela existe porque vocês souberam guardar, proteger como um tesouro grande parte da história dessa cidade, da memória física, psíquica e material.

**Aos queridos amigos** que me ajudaram no resgate material desta pesquisa de maneira direta ou indireta, recuperando parte do memorial do Luís, ou permitindo minha entrada em arquivos públicos e privados, e ainda pela enorme contribuição no blog [www.opalhacodedeus.wordpress.com](http://www.opalhacodedeus.wordpress.com) são estes: Lúcia e Luena Chaves, Nani Tavares, Alberto Silva, André Mardock, João Filho, Francisco Chagas (TEWH), Dona Marli (arquivo morto do Centur), Paulo Marat. Além das amigas e protetoras Myriam Bendahan (mãezona) e Ieda Jucá, que na distância me possibilitaram o encontro com alguns dos entrevistados e ainda na carinhosa coleção de recortes de jornais guardados para mim.

**Agradeço** a paciência e generosidades de alguns dos envolvidos com a *Cena Aberta* do Luís Otávio. Por me permitiram interrogá-los por quase três horas cada um dos aqui entrevistados:

Anibal Pacha, Augusto Barata, Aurélio do Ó, Bill Aguiar, Celoy, Cláudio Barros, Clóvis, Emanuel Franco, Fernando Rassy, Janduary Simões, Jeff Cecim, Karine Jansen, Mariléa Aguiar, Marizete Ramos, Marton Maués, Miguel Santa Brígida, Olinda Charone, Paloma Amorim, Paulo Faria, Paulo Ricardo, Susana Rossberg, Walter Bandeira (em memória), Wlad Lima, Zélia Amador de Deus.

**Às queridíssimas** Professoras Beatriz Resende e Maria Cristina Brito, por toda sabedoria compartilhada, pela leitura atenta e dedicada aos meus escritos. Por acreditarem nesta pesquisa, me provocando e instigando minhas possibilidades e leituras. Pela paixão em educar e pela ajuda preciosa dada em minha Qualificação. Obrigada professora Beatriz por fazer eu retomar os empoeirados livros da comunicação há muito tempo abandonados na estante, e olhá-los de forma nova e muito mais proveitosa. Obrigada professora Cristina, você trouxe toda a crueldade e poesia de Antonin Artaud para minha vida, arte e escritos, me fazendo compreender melhor Luís Otávio Barata.

**À CAPES**, pela Bolsa de Incentivo à Pesquisa, pois sem esta ajuda, seria impossível a dedicação e o mergulho nesse resgate cultural e histórico. Assim como a possibilidade da escolha etnográfica, dando a chance destas tantas idas e vindas entre Rio de Janeiro, Belém, e São Paulo. Agradeço a atenção da coordenação do PPGAC/Unirio, que durante meus dois anos de pesquisa foram atentos às solicitações de viagens a congressos, ajuda de custo, diárias, e outros processos burocráticos, possibilitando a divulgação do nosso saber e a troca necessária com outros pesquisadores.

**Ao meu amigo**, professor e orientador Zeca Ligiéro. As coisas não são à toa, elas tem propósitos, tem razões de ser. E você foi a sorte feliz que a mudança de vida e de cidade me trouxe. Tenho milhares de motivos para te agradecer, aos ensinamentos, aos livros, aos conselhos, as dicas que estão todas aí nessa escrita, uma a uma, todas preciosas. Por você ter me aproximado de minhas crenças e raízes indígenas e africanas. Por você ter a sabedoria e humildade dos antigos mestres. Por passar um pouquinho do teu conhecimento para nós, teus discípulos. Tuas aulas são inesquecíveis, a reunião circular no Nepaa, em meio a cafés, biscoitos, e tuas histórias pessoais, que são verdadeiras aulas de vida. Tenho certeza que são as que mais sentirei falta dentro daquela imensa paisagem natural da Unirio. Te agradeço pelas aulas de extensão, as aulas pós-Unirio, nas

viagens tão prazerosas em tua companhia, Colômbia, Belém, Ilha do Marajó, divertidos trabalhos, experiências e aventuras. Tenho um carinho muito grande por sua amizade, obrigada por todo acolhimento. Que venham outras parcerias e aventuras.

À **ti** que és minha fortaleza, minha direção, minha manhã e minha noite, o que tenho de mais precioso. Pelas inúmeras madrugadas que passastes ao meu lado lendo, escrevendo, revisando, brigando e morrendo de rir. Pela abertura e disponibilidade que tua alma estupidamente generosa tem, em deixar tuas prioridades de lado para mergulhar junto comigo nessa aventura, fazendo com que teus belos sonhos tomassem-se aos poucos temidos pesadelos, iguais aos meus, as inúmeras visitas do Luís, misturadas ao emaranhado de informações, papéis, cafés, fotos, desenhos, espetáculos e cartas, entrando nas nossas cabeças, em nossas conversas, no nosso dia-a-dia. Marcelo, sem tua orientação eu não daria conta de transformar 66 anos de uma vida em 200 páginas. Te admiro mais a cada dia, tua sabedoria, humildade e curiosidade me dão a certeza de uma parceria bastante sólida. Saímos dessa transformados, maiores, cheios de *plenitude* e *ausências*. Mas afinal, não é esse o verdadeiro poder do teatro? Como acreditava o próprio Luís, ser transformado por ele. Amo você!

**Por fim** deixo registrado aqui, o nome de todos aqueles que fizeram a história do Teatro Cena Aberta (diretores, atores, técnicos, produtores, músicos e fotógrafos), deixo meu mais profundo obrigada à: Ademir Silva, Afonso Klautau, Agenor Garcia, Agostinho Conduru, Ailson Braga, Alam Cardoso, Alberto Bandeira, Alex Rodrigues, Alexandro Caetano, Ana Maria Affonso, Andrade, Ana Maria Rodrigues, André Carvalho, André Genú, Anibal Pacha, Antônio Natsuo, Arlindo Castro, Astréa Lucena, Aurino Lima, Beth Lucena, Betto Paiva, Bill Aguiar, B. J. Brito, Cacá Henriques, Calazans, Carlos Amaral, Carlos Aparecido, Carlos Barros, Cassandra Paoelli, Cássio Lobato, Cecília Ribeiro, César Nunes, Cezar Machado, Cezar Oliveira, Chico Parati, Cláudia Mello, Cláudia Messeder, Cláudia Villar, Cláudio Barradas, Cláudio Barros, Cláudio Lobato, Cláudio Márcio Nascimento, Cleide Lopes, Cleodon Gondim, Cosme Boneco, Cunha Júnior, Denner Rodrigues, Deolinda Ferreira Santana, Dina Oliveira, Djalma, Ed Victor, Edgar Castro, Edilson Moreira, Edir Gaya, Ednaldo Barroso, Edson Barbosa, Edu Assis, Eduardo Falesi, Eduardo Henrique, Eduardo Kalif, Eduardo Silva, Eliana Bertolucci, Elizabeth Mendes, Eloi Iglesias, Emanuel Centeno Neves, Emanuel Ferreira, Emmanuel Franco, Enid Almeida, Ernani Chaves, Eth Amoras, Eusébio Pessoa, Eusébio Ribeiro, Everaldo Pinheiro, Fafá Amador,

Fafá Pinheiro, Fátima Mattos, Ferdinando, Fernando Nahmias, Fernando Pina, Fernando Rassy, Francisco Vasconcelos, Francisco Weyl, Geraldinho Cabeleleiro, Gileno Chaves, Hamilton Bandeira, Heliana Martins, Heloisa Marques, Help Luna, Henrique Da Paz, Hildernando Seabra, Humberto Miranda, Iara Brasil, Igino Paoelli, Ione Mattos, Isaias Portela, Ivan Mendonça, Iza Felipe, Jandira Chalu Pacheco, Janduary Simões, Joana Corrêa, João Alves, João Anacleto, João Cavalcante, João Filho, João Mercês, João Simões, José Maria Barbosa, Juary Cavalcante, Júlio Pedro da Silva, Karine Jansen, Kennedy Lima, Lázaro Edvirges, Léa Salles, Lena Vilma Affonso, Lia Almeida, Lia Barbosa, Lu Miranda, Luís Carlos França, Luís Pinto, Luizinho Pardal, Lugo Martins, Manoel Henriques, Marcelo Lima, Márcia Jares Chaves, Márcia Macedo, Márcio Flexa, Márcio Raioh Gomes, Marco Leão, Marcos Duarte, Marco Maranhão, Marcos Ramos, Margaret Resfskalefsky, Maria Cecilia, Mariléa Aguiar, Mario Pureza, Marizeth Ramos, Marton Maués, Miguel Chikaoka, Miguel Santa Brígida, Moá, Munhoz do Repique, Nazaré Oliveira (Pitó), Nego Nelson, Nelma Oliveira, Nelson Zulman, Nilson Chaves, Nilson Reis, Olinda Charone, Oscar Reis, Osvaldo Figueiredo, Osvaldo Freitas, Paulo Marat, Paulo Maurício, Paulo Ricardo Nascimento, Paulo Santos, Plínio Palha, Raymundo Fernandes, Regina Sadalla, Reginaldo Nantes, Reinaldo da Silva, Renato Nunes, Ricardo Cirilo, Ricardo Nunes, Ricardo Sirilo, Rivaldo Rosa, Rodolfo Evangelista, Roger Paes, Ronaldo Fayal, Rosa da Paz, Rose Abensur, Rudy Star, Rui Seixas, Sávio Chaul, Sebastião Godinho, Sérgio Bastos, Sérgio Henriques, Sidney Pinõn, Sidney Ribeiro, Sili Marques, Silvia Botelho, Silvio Albuquerque, Sonia Galba Amaral, Suely Barbosa, Surama Chaul, Tadeu Schumann, Tathagato, Teka Sallé, Théo Jordy, Thomas Lee Mahon, Tony Silva, Uriel de Melo, Vera Matos, Wagner Bill, Walmir Botelho, Walter Bandeira, Walter Machado, Wanda Bandeira, Wanda Cabral, Wanderley Costa, William Furtado, Wilma de Souza, Wlad Lima, Zé Macedo, Zélia Amador de Deus, Zezé Rocha.

Luís, estamos contaminados de ti por todos os lados, nas estantes, nas paredes, nos armários, na memória, na arte e no corpo. É essa a tua força, tua violência, incomodar.

Eu vim falar para todos e para ninguém. O meu "para todos" quer dizer: para todo homem enquanto homem, para qualquer um em toda circunstancia e na medida em que o homem se torna, digno de ser pensado. Quanto o "para ninguém" significa que eu vim falar para alguém entre os curiosos, pessoas que se embriagam simplesmente com pedaços isolados ou frases esparsas e que são tomadas de vertigem diante de minha língua meio sonora e meio estridente, porque aquele que ensina deve até mesmo gritar, mesmo ao ensinar uma coisa tão silenciosa como é o pensamento. De um lado, é preciso gritar para que os homens despertem. De outro, não é gritando que o pensamento pode viver o que ele pensa. Assim sendo, eu tenho saboreado todo sofrimento de ser obrigado a gritar.

(Adaptação de Luís Otávio Barata da obra de Nietzsche "Assim Falou Zaratustra" para o espetáculo "Em Nome do Amor", 1990)

## RESUMO

MIRANDA, Michele Campos de. **Performance da Plenitude e Performance da Ausência:** vida-obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém. Orientador: José Luiz Ligiéro Coelho. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Esta pesquisa recupera a vida-obra do artista paraense Luís Otávio Barata a partir de duas perspectivas: a *performance da plenitude* compreende o surgimento do teatro experimental na cidade de Belém, Pará, no período de 1970 a 1990, tendo como ponto de partida os trabalhos de Barata à frente do grupo Teatro Cena Aberta, em torno da fundação do Teatro Experimental Waldemar Henrique, e de outros grupos com que trabalhou, bem como os movimentos políticos que propiciaram o surgimento da Federação Estadual dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro, a Fesat, em 1979, e de novas políticas culturais no Pará. A *performance da ausência* compreende os últimos anos de vida de Barata, o que observamos como seu trabalho tardio e mais maduro; sua ruptura com a cidade de Belém e reclusão em São Paulo onde, durante oito anos, vive uma experiência performática cotidiana que só terá fim com o seu próprio falecimento, em 2006. Como método desta pesquisa nos valem de intenso trabalho etnográfico com diversas idas a campo e a coleta de depoimentos de artistas, amigos, familiares e testemunhas desta cena, bem como vasto material histórico e biográfico, como agendas, textos, anotações pessoais, fotografias, vídeos, dentre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Luís Otávio Barata; teatro experimental; teatro político; performance; Belém.

## ABSTRACT

MIRANDA, Michele Campos de. **Performance da Plenitude e Performance da Ausência: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém.** Orientador: José Luiz Ligiéro Coelho. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

This research recovers the life-work of the Pará artist Luís Otávio Barata, among two perspectives: the *performance of plenitude* includes the birth of the experimental theater in Belém city, Pará State, throughout 1970 to 1990, having as start points the Barata's work as the front man of the group Teatro Cena Aberta, the foundation of the Experimental Theater Waldemar Henrique, his work in other groups, and the political movements that propitiated the birth of the State Union of Actors, Authors and Theater Technicians, Fesat, in 1979, and new cultural politics in Pará State. The *performance of absence* includes Barata's last years, which we observe as his late and most mature work; his break up with Belém and reclusion in São Paulo, where, along eight years, he lived a performative and everyday experience, that will end only by his own death, in 2006. As methods, we engaged a deep ethnographic job with many travels to the field work, and the collection of testimonies of artists, friends, family, and other witnesses of this scenario, such as a huge historical e biographical material, such as diaries, texts, personal notes, photographs, videos, and many others.

KEY-WORDS: Luís Otávio Barata; experimental theater; political theater; performance; Belém.

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIÇÕES

ACP	Associação Comercial do Pará
AI-5	Ato Institucional número 5
AIDS/HIV	Síndrome da Imunodeficiência Adquirida
CAETÉ	Projeto Centro Amazônico de Experimentação Teatral, do Governo do Estado do Pará
CAL	Casa de Artes de Laranjeiras, Rio de Janeiro
CCC	Comando de Caça aos Comunistas
CEDENPA	Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará
CENTUR	Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves
CEPC	Colégio Estadual Paes de Carvalho
CLIMA	Associação de Músicos, Letristas e Intérpretes do Pará
COAS	Centro de Orientação e Apoio Sorológico
COHAB	Companhia Metropolitana de Habitação
CONFENATA	Confederação Nacional de Teatro Amador
EAD	Escola de Arte Dramática de São Paulo
EPA	Estúdio de Pesquisa Artística
ETDUFPA	Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará
FBTA	Festival Brasileiro de Teatro Amador
FESAT	Federação Estadual dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro
FETAPA	Federação de Teatro Amador do Pará
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes, do Ministério da Cultura
INSAS	Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (Bélgica)
LBA	Legião Brasileira de Assistência
NEPAA	Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias
PARAVIDA	Grupo de Valorização, Integração e Dignificação do Doente de Aids
PPGAC	Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio
SAI	Sociedade Artística Internacional (Belém)
SBPC	Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência
SECDET	Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Estado do Pará

SECULT	Secretaria Executiva de Estado de Cultura do Pará
SEMEC	Secretaria Municipal de Educação e Cultura, de Belém
SENAI	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
SESC	Serviço Social do Comércio
SESMA	Secretaria Municipal de Saúde e Meio Ambiente
SNT	Serviço Nacional de Teatro
SPDDH	Sociedade Paraense de Defesa dos Direitos Humanos
TCA	Teatro Cena Aberta
TEP	Teatro de Estudantes do Pará
TEWH	Teatro Experimental Waldemar Henrique
TP	Theatro da Paz
UFPA	Universidade Federal do Pará
UNIPOP	Instituto Universidade Popular
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO (O INÍCIO DA HISTÓRIA)</b>	<b>19</b>
1.1 DIÁRIO DE BORDO	21
<b>2 VIDA: RECONTAR A HISTÓRIA</b>	<b>25</b>
2.1 O HOMEM QUE FOI AO/UM CAMPO DE BATALHA	32
<b>3 PERFORMANCE DA PLENITUDE</b>	<b>43</b>
3.1 A BELÉM DE BARATA (UM POUCO DE POLÍTICA)	46
3.2 UMA VIDA RECONTADA A PARTIR DE UM TEATRO: OU OS BASTIDORES DO WALDEMAR HENRIQUE E O “MURO DA VERGONHA”	53
3.3 O TEATRO CENA ABERTA – TCA	78
3.3.1 A Trilogia: o camelo, o leão e a criança que brinca	103
a O grotesco em Cena Aberta	131
b Corpo e sexualidade em Cena Aberta	137
<b>4 ABRINDO UMA JANELA: O DESENHO COMO UM DUPLO DE BARATA</b>	<b>145</b>
<b>5 A PERFORMANCE DA AUSÊNCIA</b>	<b>157</b>
5.1 A SÃO PAULO DE BARATA: O ROMPIMENTO COMO ESTILO TARDIO	172
5.2 “SEU LUÍS”...	186
<b>A CONCLUSÃO: “NADA. APRÉS, RIEN”</b>	<b>193</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>197</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>216</b>

## 1 INTRODUÇÃO (O INÍCIO DA HISTÓRIA)

“Eu sou veado. E a consciência de ser veado destrói em mim a vergonha que eu poderia sentir disso. E me concede um sentimento que pouco se conhece, o orgulho” (Jean Genet)

Um homem perambula pela cidade de São Paulo, ele morre desconhecido em uma pensão numa fria segunda-feira de inverno. “Seu” Luís Barata foi o encenador, diretor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, jornalista e artista plástico paraense, que abalou a cena provinciana da cidade de Belém durante três décadas, 1970 a 1990. Influenciado por distintos artistas, poetas, cenógrafos e filósofos, apropriando-se do trabalho e de escritos de Antonin Artaud, Jean Genet, Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Jean-Paul Sartre, Santo Agostinho, Flávio Império e de textos bíblicos para compor suas cenas, feitas por colagens e imagens caóticas criadas a partir da leitura destes mestres. Arte e vida trazidas para o palco em sua diversidade humana e seus aspectos políticos perseguem a trajetória do artista, que por fim recriou a própria vida morrendo para o mundo artístico de Belém e sobrevivendo como um anônimo personagem perdido na fuligem sampaulina num último ritual de imolação. Só que não foi enterrado em uma cova rasa como seus colegas anônimos de rua, seu corpo foi sepultado e sua verdadeira identidade revelada: Luiz Octávio Castello Branco Barata, RG número 36.293.286-4, 66 anos, solteiro, natural de Belém, pardo, homossexual, nascido a 25 de abril de 1940, morto por parada cardíaca a 24 de julho de 2006, às 20 horas, no Hospital Santa Helena, cidade de São Paulo. Não deixa filhos. Não deixa bens. Não deixa testamento.

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. Portanto, o primeiro passo desta pesquisa será a reconstrução de sua trajetória. Cabe lembrar que toda narrativa, seja ela ficcional, histórica ou biográfica, articula formas de percepção social do tempo e do espaço. Além disso, a pesquisa traz sempre o olhar pessoal de seu autor, seu narrador. Assim, recontar – ou reconstruir – a história de Luís Otávio Barata é refletir sobre o teatro de um lugar, sobre o tempo desse fazer artístico e seus desdobramentos sociais na história de Belém, uma vez que a própria obra de Barata é, ela mesma, múltipla em significados e plena de alusões biográficas. Sua escrita é comovente e, por vezes, uma patética confissão.

Uma literatura de caráter confessional revela memórias, dores, prazeres e percursos de quem se aproxima da morte. Como Barthes revela em seus “Incidentes”, Baudrillard em suas

“Frias Memórias”<sup>1</sup>, ou Artaud nas “Cartas de Rodez”; depoimentos que custam uma vida inteira. Os incidentes, memórias e cartas de Luís Otávio diluem-se entre cidades, amigos, parentes e, juntos, narram suas confissões, formam uma história. Diante da tarefa de garimpagem, ponho-me na posição daquele que realiza uma ação, e não mais daquele que fala sobre alguma coisa: não estudo um produto, endosso uma produção; “suprimo o discurso sobre o discurso; o mundo não me chega mais sob a forma de um desejo, mas de uma escrita, isto é, de uma prática; passo a um outro tipo de saber (o do amador)” (BARTHES, 1988, p. 7), onde tudo é novo! Quando encontro seus pertences, documentos, personagens reais de sua história, e seguindo seus caminhos e moradas, passo a me redescobrir, alterar meu caminho, meu cronograma diário, minhas metas e objetivos também sofrem mudanças, são conduzidos por um novo olhar, que sem que eu me dê conta me levam até um novo universo.

Tendo nascido na capital paraense, e me formado no teatro a partir dos textos deixados por Luís Otávio, na escola em que, desde seu fundamento em 1961, ele se fez presente – a Escola de Teatro e Dança da UFPA, ETDUFPA – num processo que resultou na polêmica montagem de “Paixão Barata & Madalenas”; me vi diante do desafio de conhecer este artista que tanto inspirava a mim e aos meus mestres, e que já não habitava mais o universo teatral daquela cidade. A vida de Barata se divide entre sua atuação artística em Belém e seu refúgio pessoal em São Paulo. Então, começo a história deste artista passando por uma breve narração de sua infância, sua adolescência, amigos de colégio, seus primeiros trabalhos como ajudante de cenografia da ETDUFPA, grande parte de sua criação, até o marco que representou sua ruptura com a cidade de Belém, e do imaginário que eu, e tantos outros colegas paraenses, fazíamos dele.

A Belém de Barata compreende sua realização teatral política e experimental na cidade. Fragmentos de sua vida pessoal se confundem com a construção de uma *cena aberta* para a reflexão e para os questionamentos sobre a sociedade, a sexualidade e a cultura; seu papel na formação de toda uma classe teatral que viria a seguir e que, como uma escola, persiste até os dias de hoje.

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, o rompimento, revela a passagem do homem público – termo cunhado a partir de Sennett (1988) – ao anonimato.

---

1 Refiro-me às “Cool Memories” de Jean Baudrillard, publicadas em quatro volumes pela Editora Estação Liberdade, cuja tradução para o português poderia ser “Frias Memórias”.

Este homem, encarnado na pessoa de Barata, foi responsável pela organização da classe teatral em Belém (inaugurando a Federação Estadual dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro, FESAT em 1979) e por embates políticos que culminaram na ocupação do anfiteatro da Praça da República, região central e nobre da cidade, e na fundação e regulamentação do Teatro Experimental Waldemar Henrique, palco de grande parte da realização artística independente local. A liderança orgânica de Barata no que alguns teóricos políticos classificariam como “organização da cultura” foi, ao mesmo tempo, seu maior legado público e seu declínio pessoal.

Ao longo do terceiro capítulo, a obra de Luís Otávio como teatrólogo é analisada a partir de sua formação alastrada pela experiência em Belém, estudos na Bélgica e em São Paulo – onde foi aprendiz do cenógrafo Flávio Império, além de leituras, pesquisas, viagens e atuações como jornalista e artista plástico. Neste esforço analítico, considero também a fundação e atuação do grupo Teatro Cena Aberta – TCA – dirigido por Barata e responsável pela protagonização de um novo movimento experimental e politizado na cena paraense. As técnicas utilizadas pelo Cena Aberta na prática teatral e performática são analisadas com ênfase nos experimentos laboratoriais, na dramaturgia, cenografia, iluminação, som, figurino e adereços, e, por fim, nos desenhos e colagens deixados por Barata como parte indissociável de sua obra.

A aplicação analítica sobre o teatro de Barata se debruça mais sobre sua trilogia: “Genet – o palhaço de Deus”, “Posição Pela Carne” e “Em Nome do Amor”, provavelmente os trabalhos mais ousados do Cena Aberta e com certeza de maior dedicação, entrega e paixão de Luís Otávio, realizados entre 1987 e 1990.

## 1.1. DIÁRIO DE BORDO

Mais do que interpretar as reflexões de Barata sobre Belém, São Paulo, seu povo, sua cultura, seu trabalho e seus problemas sociais; gostaria de apresentar pela escrita, encontros, fragmentos de lugares, cores, cheiros, bilhetes, anotações, desenhos, todo o vasto e rico material coletado desde minha primeira visita de campo, no período de 18 de dezembro de 2008 à 03 de fevereiro de 2009, em Belém, onde muito se concretizou, ganhando adeptos e um coletivo de colaboradores, co-orientadores, afim de embarcarmos junto comigo neste mergulho. Começo pelas

aprendizes e parceiras de Luís Otávio, hoje minhas mestras, Wlad Lima e Karine Jansen<sup>2</sup>, que de uma forma muito humana e paraense abriram suas portas para minha morada por um mês, em que me debrucei sobre uma parte da biblioteca<sup>3</sup> pessoal de Barata, doada aos cuidados de Wlad. Leituras dos mais diversos campos, e nas mais variadas línguas.

No universo de pesquisa de Luís Otávio, deixado com sua marca e rastros de sua leitura, em marcas, grifos e anotações nas bordas, na grande maioria em francês, me delicieei por longas tardes. Durante as manhãs, a dedicação era ao porão onde está guardada boa parte da memória cultural e produção da cidade, de 1970 até hoje. Caixas com agendas e anotações pessoais de Barata e das discípulas Wlad, Karine e Olinda Charone<sup>4</sup>, cartazes dos espetáculos, programas das peças, fotos, textos datilografados por ele, vídeos de algumas das principais montagens do Teatro Cena Aberta, desenhos e planilhas de custos e orçamentos das produções, documentos, cartas, jornais da época. Toda uma vida encaixotada desde sua saída de Belém em 1998 e pronta para ser revisitada, graças ao cuidado de amigos que preservaram estes materiais por tantos anos.

Em contraponto à descoberta inesperada de tão volumoso acervo na casa das amigas, deparei-me com uma enorme ausência de material na Biblioteca Pública Arthur Vianna, no Centur<sup>5</sup>, que para minha decepção, os jornais das décadas de 1970 e 1980 ainda são arquivados em estantes, deteriorados, raros os que estão microfilmados, revelando o descaso do Governo com a memória da cidade, e dificultando a pesquisa de campo.

A ideia primeira era realizar a coleta de entrevistas, registrar depoimentos dos espectadores, atores, técnicos e envolvidos com o Teatro Cena Aberta. Mas logo percebi que o grande material encontrado no porão da professora Wlad, o qual fotografei, digitalizei, fotocopiei, e tomei emprestado para meu estudo, precisava primeiramente ser analisado para que as entrevistas ganhassem mais foco e direção. A partir da leitura crítica das anotações de Barata, sobre as montagens e seus comentários em diários de ensaio, precisava entender a importância de cada pessoa na montagem, e quais eram os espetáculos mais importantes para ele e para a cidade, precisava digerir tudo o que acabara de ser encontrado, para depois ser transformado em questionamentos. Ainda dentro do antigo cronograma criado para a pesquisa de campo, tive o

---

2 Wlad Lima é artista-pesquisadora, diretora e cenógrafa, professora adjunta da Escola de Teatro da UFPA; possui graduação em Ciências Sociais, Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas pela UFPA. Karine Jansen é atriz, diretora e professora adjunta da Escola de Teatro e Dança da UFPA; possui graduação em Ciências Jurídicas pela UFPA, Especialização em arte-educação pela USP, Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas pela UFPA.

3 Luís Otávio era um exímio colecionador de livros, sua vasta biblioteca pessoal incluía títulos em português, francês, espanhol e inglês, abrangendo variados assuntos como filosofia, romance, teatro, religião e política.

4 Olinda Charone foi atriz do Cena Aberta, hoje professora Doutora da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

5 Fundação Tancredo Neves de apoio a cultura, órgão vinculado ao Governo do Estado do Pará.

prazer e a oportunidade única de realizar duas das inúmeras entrevistas agendadas, com Marizete Ramos, grande amiga de Barata e confeccionadora de vários figurinos desenhados por ele; e com o querido amigo e professor da voz, do canto e da vida, o artista Walter Bandeira, parceiro de Luís Otávio por longos anos, sem o qual certamente o trabalho do Cena Aberta não seria o mesmo, e a quem eu dedico toda esta pesquisa em decorrência de sua dolorosa e súbita partida, três meses após o nosso último encontro, em fevereiro de 2009.

A segunda pesquisa de campo aconteceu em duas etapas. A primeira, uma visita a São Paulo no mês de maio com duração de uma semana; a segunda, um retorno em junho, por mais uma semana, para visitar os últimos locais em que morou Luís Otávio, e entrevistar algumas das pessoas que conviveram com ele durante os oito anos em que residiu na metrópole paulistana. Dentre elas, os proprietários das pensões em que viveu, Seu Clóvis, Dona Teresinha, Dona Celoy, e a amiga e atriz Paloma Amorim. Dessa etapa, resultou a criação de *blog* publicado na Internet sob o título “O Palhaço de Deus”<sup>6</sup>, contendo todas as informações obtidas até então e em processo de investigação. O objetivo do *blog* é, além de promover a divulgação da pesquisa, obter o acompanhamento mais dinâmico por parte dos colaboradores potenciais do processo. Sua atenção e contribuição diárias ajudam a escrever em conjunto o resgate desta história. Este recurso foi responsável principalmente pela coleta de informações primárias sobre os espetáculos e processos do Cena Aberta.

A terceira parte da pesquisa de campo em Belém, no período de um mês, em outubro de 2009, teve o objetivo de retomar as entrevistas não realizadas no primeiro momento e acompanhar a luta política e artística registrada no arquivo do Teatro Experimental Waldemar Henrique, durante a década de 1980.

As últimas incursões a campo foram realizadas nos meses de janeiro, fevereiro, abril e agosto de 2010, em Belém, com consulta nos arquivos do Theatro da Paz, entrevistas com tantas pessoas, e no mês de julho em São Paulo. Ao longo de toda pesquisa, conversei com: Zélia Amador de Deus, Bill Aguiar, Aníbal Pacha, Paulo Ricardo Nascimento, Fernando Rassy, Janduari Simões, Marton Maués, Miguel Santa Brígida, Cláudio Barros, Augusto Barata, Aurélio do Ó, Lúcia Chaves, Luena Chaves, João Filho, Marizete Ramos, Emanuel Franco, Paulo Farias, Jeff Cecim, Susana Rossberg, Paloma Amorim, Karine Jansen, Wlad Lima, Walter Bandeira, e Olinda Charone. Além de depoimentos colhidos indiretamente, por meio de e-mails, textos

---

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

jornalísticos e cartas de Cristina Barata, Tia Madre, Astréa Lucena, Kill Abreu, Gileno Chaves, e do próprio Luís Otávio.

Diante de tantas fontes primárias, foi inevitável a adoção de um caráter etnográfico à narrativa desta pesquisa. Caiafa (2007, p. 135-147) traça um histórico da pesquisa etnográfica desde os primeiros relatos de viagens de missionários, passando pelas narrativas de ficção literária, por sua associação à antropologia no final do século XIX e finalmente seu reconhecimento como uma área específica no início do século XX e o surgimento de uma “antropologia dialógica” no final do mesmo século. Para a autora, “o trabalho de campo é um tipo de viagem... a viagem da diferença, não importando a distância percorrida” o que caracteriza a pesquisa etnográfica como a experimentação de um estranhamento que proporcione o atrito necessário à impulsionar o pensamento do pesquisador sem que, no entanto, este acabe caindo no “risco da exotização” do outro (CAIAFA, 2007, p. 148-149); além disso, este método propicia também um maior envolvimento entre o pesquisador e o universo pesquisado.

Como norte teórico para a análise, e orientação de base teórica dos materiais coletados no decorrer destes dois anos de pesquisa de campo e escrita, passei por diversas leituras de caráter biográfico, pelos Estudos da Crítica Genética – dada a enorme quantidade de escritos íntimos com que me deparei, apesar de não me ater a esse referencial teórico como norte principal da pesquisa –, pelos Estudos da Performance, e do ritual na cena, tão presentes nos métodos de Luís Otávio Barata. Acreditamos que os Estudos da Performance constituem o conjunto de conceitos mais adequado a proposta de rompimento com a ideia do tradicionalismo cultural estático no contexto de Belém.

As múltiplas referências de Barata, que podia colocar lado a lado autores tão adversos como Santo Agostinho e Jean Genet, buscavam formas de fala, a produção de um novo discurso. Foucault (1992, p. 32, 38-39) responde, sobre sua própria obra, que as referências não visam à formação de uma linha genealógica de pensamento, mas ao estabelecimento de um modo de dizer, de promover a abertura para uma nova fala política. Para o autor, a noção de “obra” é tão complexa quanto a de identidade; a unidade que supostamente designa esta palavra pode abarcar uma grande diversidade de escritos, objetos, memórias. Assim, a “obra” de Luís Otávio Barata vai abranger não só sua produção como diretor teatral, mas também seus desenhos, textos, figurinos, cenários, diários, anotações, cartas, registros fotográficos, enfim, tudo aquilo que represente a “unidade” de seu pensamento, de sua fala. De alguma forma, a breve passagem pela Crítica

Genética ajudou a compreender o processo da criação artística a partir dos registros deixados pelo artista desde seu percurso inicial até a obra em si, observando as margens, as figuras, os processos das correções, os esboços, rabiscos, planos, todo rastro deixado pelo artista; a memória de toda a obra.

A Crítica Genética analisa o documento autógrafo – documento vindo da própria mão do criador, não passando por processo de publicação – para compreender, no próprio movimento da criação, os mecanismos da produção, elucidar os caminhos seguidos pelo artista e entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra (SALLES, 2000, p. 24).

É necessário entender o movimento da criação a partir de dentro; assim como no trabalho do performer, a preocupação não é com a obra final, o produto, mas com o processo, a experiência, dando maior dinâmica a todo esse material; o inacabado aqui também tem importância, não sendo um acidente na construção da obra (WILLEMART, 2005, p. 13). Todas as marcas do autor são levadas em conta, carregam em si a história do processo de sua criação.

## **2. VIDA: RECONTAR A HISTÓRIA**

“Tenho palmilhas de vento e um coração cheio de corrupções inauditas. Sou mago, anjo ou vidente, ocioso e brutal. Meu lugar é lugar nenhum. Olho o mundo e as ilusões perdidas” (Luís Otávio Barata, composição para “O Lixo, a cidade e a morte”, 1995).

Não pretendo aqui escrever uma biografia. Não teria como. Não tenho em mãos material suficiente para organizar esta vida cronologicamente. Será que Luís Otávio Barata gostaria de ser “organizado” cronologicamente? Acho que não. Sua vida foi feita de idas e vindas, a São Paulo, Rio de Janeiro, Paris, Bruxelas e outros locais a que não tive acesso. Aqui, temos um amontoado de cartas, páginas soltas de agendas, anotações, protestos, entrevistas em revistas e jornais, relatos de amigos e parceiros de trabalho, vídeos amadores, fotos, imagens sem som, muitos desenhos, textos de peças, programas, certificados de cursos, carteira de trabalho, documentos pessoais e um atestado de óbito. Isso não é suficiente para contar uma história. A enorme quantidade de buracos e lacunas na história deste homem insiste em não completá-la. Ainda contamos com o perigo de se trabalhar com a memória das pessoas, suas lembranças de uma época passada, a narrativa de um acontecimento vivido. Cada entrevista feita foi recapitulada

várias vezes, para que as datas e as informações coincidisse umas com as outras. Muitas vezes tendo que interpretar detalhes ocultos nestas narrativas, perceber o por que de certas informações erradas, o por que da negação de alguns companheiros de trabalho e familiares em participar deste relato. Ao mesmo tempo tendo que criticar e refletir sobre sua prática e sua estética.

Portanto, não cabe a mim limitar aqui a história do Teatro Cena Aberta – TCA, nem a vida pessoal de Luís Otávio Barata; e também não tenho a pretensão de sistematizar suas técnicas como receitas teatrais, “Luís Otávio Barata de A a Z”. Mas quero, academicamente e emocionalmente – difícil tarefa! – cantar e contar um pouco de sua presença, suas palavras, vivências, paixões, sentida ausência, sua coragem. Por fim, quero trazer seu sorriso envergonhado, escondido pelo bigode, seu charme político, seu perfume francês e sua fala grave.

Luiz Octavio Castello Branco Barata, nome de registro, apesar de sempre assinar, até mesmo em seus documentos, “Luís Otávio Barata”, nasceu em vinte e cinco de abril de 1940, às cinco horas na maternidade da Ordem Terceira em Belém do Pará, de sexo masculino, cor branca, do signo de Touro, filho legítimo do Doutor Odmir Rangel Barata (médico oftalmologista) e de Dona Thereza Christina Castello Branco Barata (do lar), tendo como avós paternos Virgílio Barata e Olivia Rangel Barata, e maternos Francisco Castello Branco e Constança de Oliveira Leite Castello Branco.

Possuidor de Registro Geral número 36.293.286-4, CPF de número 015.698.562-49, Carteira de Trabalho de numeração 011014, série 592 e Título de Eleitor 995411309, da zona 320, seção 96, de São Paulo. Sem registro de antecedentes judiciário-criminais.

Luís Otávio Barata era o segundo de seis filhos, sendo cinco homens e uma mulher, dos quais, o primogênito Francisco das Chagas Castello Branco Barata (médico), o terceiro Odmir Castello Branco Barata, o quarto Fernando Augusto Castello Branco Barata, o caçula Augusto Emílio Castello Branco Barata (jornalista), nasceram e foram criados em casa por sua mãe legítima. Enquanto Luís e a única filha mulher, a Promotora de Justiça Tereza Cristina Barata Batista de Lima, foram, ao nascer, dados aos cuidados de uma tia materna chamada, Maria Altair Castello Branco Rodrigues, carinhosamente conhecida por todos como Tia Madre, e seu marido, o Tio Lauro. Todos os filhos foram casados, com exceção de Luís Otávio (Figura 1).

**FIGURA 1:** Família Barata, da esquerda para a direita, Doutor Odmir, Francisco, Fernando, Tereza, Luiz Octávio, Odmir Filho, e Dona Thereza, cerca de 1948. Acervo da família.



A família Barata vivia em uma confortável casa na Avenida Alcindo Cacela, número 773, no bairro do Umarizal, o “palacete branco”, como apelidou o amigo de juventude, Aurélio do Ó, na região nobre da capital do Pará (Figura 2).

**FIGURA 2:** O “palacete branco”, 1954. Acervo da família.



Os costumes provincianos da família paraense ainda herdavam padrões e condutas de épocas passadas. Dona Thereza tinha apenas dezesseis anos quando se casou. Muito jovem e apaixonado, o casal tinha acabado de ter seu quinto filho, a menina Tereza, quando sua mãe foi acometida por uma tuberculose, que na época ainda era uma doença muito estigmatizada. Por precaução, Doutor Odmar fechou o consultório, pediu licença dos empregos, e levou sua esposa para o Rio de Janeiro, onde foi operada. Tempos depois, já tendo recebido alta, Tia Madre se dispôs a ajudar nos cuidados da irmã, permanecendo no Rio de Janeiro por dois meses, para que o Doutor Odmar pudesse retomar a sua rotina em Belém, tratando de deixar seus filhos sob os cuidados de suas cunhadas.

Ele distribuiu os filhos entre as irmãs [de Dona Thereza]. Eram três irmãs, unidíssimas entre si, mas a tia Madre era a grande mãezona. Era a matriarca de todos nós. A relação, a reverência, o respeito que nós destinávamos à minha mãe, nós destinávamos à tia Madre também. Aí, a tia Madre ficou com a Cristina e o Luís. E a Cristina acabou ficando de vez, até por uma razão: a tia Madre não teve filhos. E, também, claro, meu pai, certamente, preocupado em poupar a minha mãe (BARATA, Augusto, 2010).

Doutor Odmar saía cedo de casa, por volta das seis e meia da manhã. Das sete às dez ele realizava cirurgias, reservando a primeira hora de trabalho a pacientes humildes, sem cobrar nada. Às dez, voltava em casa para um lanche, tomava seu caribé<sup>7</sup> e meio copo d'água. Antes do almoço, ainda atendia na Legião Brasileira de Assistência – LBA. Depois do almoço, tirava a sesta sagrada. À tarde, a caminho do consultório, deixava Dona Thereza na casa da tia Madre. “Foi a forma que o meu pai encontrou de poupar a minha mãe sem fazê-la perder o vínculo com a filha”, lembra Augusto.

O Luís, pontualmente, conviveu conosco, mas ele viveu grande parte da vida dele com a tia Madre. A tia Madre comentou, certa vez comigo, que o que a inclinou naturalmente para o Luís foi que ela via, quando eles eram muito pequenos, uma discriminação afetiva, ou seja: as atenções se concentravam, prioritariamente, no irmão mais velho, o primeiro, e secundarizavam o segundo, que era o Luís. E isto certamente havia. Até porque depois eu fui ver isso se reproduzir em relação aos netos. O primeiro era, claramente, o favorito (BARATA, Augusto, 2010).

Com apenas cinco meses de idade a pequena Tereza se juntou ao menino Luís, com cerca de nove anos, para irem viver na casa da Tia Madre, à Rua Generalíssimo Deodoro, no bairro de

---

7 Caribé é um tipo de mingau cozido à base de farinha de mandioca, água, sal e podendo ou não conter pimenta do reino. De origem indígena, muito tomado na região Norte do país.

Nazaré, sob uma criação cristã, tradicional e materna, não muito longe da casa e da presença dos pais biológicos. Os dois irmãos seguiriam caminhos tão distintos na vida, mas estabeleceram na infância um tipo de cumplicidade que nascia da estranha rejeição, e que sobreviveria a toda distância que pode haver entre duas pessoas. Tia Madre nasceu em 1908 e ganhou o apelido por sua figura materna e sua participação ativa na criação dos irmãos e sobrinhos. Foi casada por trinta e sete anos com o senhor Lauro Rodrigues, mas não pôde ter filhos. Os laços que teceu com o sobrinho que adotou, Luís Otávio, foram marcantes e, dizem alguns amigos, contribuíram também, em sua decisão futura pela ausência.

Tio Lauro, além de padrinho, seria uma figura marcante também por ter tido o cuidado de levar o pequeno Luís Otávio a todas as peças infantis que vinham para a cidade. Barata afirma que este gesto foi determinante para suas escolhas futuras, juntamente com o fato de ter frequentado uma escola de educação alemã durante o primário, com forte presença de atividades artísticas na grade curricular. Em 1947, a atriz francesa Henriette Morineau, recentemente radicada no Brasil, circulava com sua companhia Os Artistas Unidos, com o espetáculo “Medeia” de Eurípedes, que trazia no elenco infantil, com apenas cinco anos, em seu primeiro papel, a pequena Marília Pêra. Ao passar por Belém, a trupe precisou de uma criança para ser o filho da Medeia, irmão da personagem de Marília Pêra. Luís Otávio, com apenas sete anos, acabou fazendo sua primeira incursão no teatro:

Tinha um cara, que era cliente do meu pai, o João Guilherme de Melo e Silva. E então, aquele negócio: eles precisavam de um menino para fazer o irmão da menina, que eram os filhos da Medeia. Aí, ele pediu para o meu pai, se eu podia fazer. Foi a primeira vez que eu entrei, realmente, em um palco. Minha primeira incursão no teatro foi, exatamente, fazendo figuração como filho da Medeia. Me lembro como se fosse agora: uma roupinha branca, de jérsei, aquelas coisas de greguinho. Os filhos da Medeia não falam nada, a não ser na hora em que ela mata, porque aí todo mundo tinha que gritar e gritar desesperadamente (BARATA, Luís, 1998).

Mesmo morando com os tios, Luís sempre frequentou a casa dos pais; no entanto, a relação com o pai era mais distanciada. Doutor Odmar seguia a conduta esperada por um pai de família daquela época. Era preciso rigidez na criação de tantos filhos e no trato com a esposa. A devoção que dedicava a Dona Thereza vinha acompanhada de muitos ciúmes. Ele não permitia que ninguém lhe beijasse o rosto; certa vez, já sendo dizimado por um câncer devastador, passou a desconhecer o seu médico, o doutor Benjamin Magno, depois que este - com idade para ser filho de Dona Thereza, e esta já sexagenária - permitiu-se beijá-la no rosto, tal qual faziam apenas

os filhos, como lembra Augusto Barata. Também não lhe era permitido sair sozinha, raramente com a própria irmã. O amigo Walter Bandeira, que frequentava a casa da família Barata na juventude, conta que apesar de toda rigidez, sempre foi muito bem recebido, mas não deixava de notar: “aquela coisa, era um pai moralista, a mãe submissa, e o resultado era o mais complicado possível, quer dizer, um quadro familiar que não é inusitado!”.

A relação com Dona Thereza ia pelo mesmo caminho, não só por causa da distância, mas também por causa do choque de valores. A opção sexual de Luís era um tabu e nunca seria totalmente aceita naquela casa, nem por seus pais nem pela maioria dos irmãos.

Com a minha mãe, claro, foi uma relação muito ambivalente. E eu não estou justificando nada, estou registrando. Ela foi moldada, como as mulheres da época dela, à imagem e semelhança do meu pai, com as escalas de valores, com o mapa de crenças do meu pai. Então, embora discreta, ela acabava reverberando o que era um nó na cabeça do meu pai: o homossexualismo do Luiz; ela ia seguindo a toada. Discretamente, mas ia. Agora, curioso: quando a minha mãe morreu, que foram ver as coisas dela, aquele negócio, tinha uma caixa com recortes de toda a vida pública do Luís: matérias, jornais. Acho que aí entra a força da maternidade. E, é claro, também, – para mim, sempre soube –, como uma tentativa de resgate, de reabilitação (BARATA, Augusto, 2010).

Em dado momento, o jovem Luís chegou a ser mandado para o Rio de Janeiro, hospedando-se na casa da tia Cília, “uma mulher belíssima, extremamente elegante”, casada com o irmão mais novo de Dona Thereza. “A ilação que faço, sobre essas idas e vindas do Luiz Octávio, é que derivavam de suas transgressões aos padrões morais vigentes na época, mais particularmente em Belém” (BARATA, Augusto, 2010). Sobre esta questão, Walter Bandeira (2009) revela: “Mana, é o que acontecia com quem começava a soltar pena, a família mandava para o Rio. Agora não, mandam para a sauna mesmo!”.

Como não poderia deixar de ser, Luís Otávio estudou nas melhores escolas da cidade. O colégio particular Ipiranga, onde cursou o ensino primário, era dirigido por uma dupla de pedagogas alemãs, Maria Koltzal e Ruth Julisberg, que dominavam bem o português e transpuseram para Belém o ensino primário nos moldes que vigoravam na Alemanha. O regime de semi-internato, que começava às sete da manhã e terminava às cinco da tarde, incluía um almoço “cujo cardápio era da melhor qualidade”, uma sesta, e ao final da tarde depois do dever de casa concluído uma tradicional partida de futebol. Os irmãos Barata<sup>8</sup> recordam que a doutrina alemã do colégio Ipiranga tinha por objetivo “não apenas ensinar seus alunos, mas também

---

8 Depoimento concedido por Augusto Barata em 2010 a partir de reunião feita por ele com os irmãos.

prepará-los para o mundo, privilegiando princípios éticos e a elegância nos modos”. Caminho natural, o ensino científico foi cursado no tradicional Colégio Estadual Paes de Carvalho, a mais antiga instituição pública de ensino da cidade em atividade, para onde iam os filhos das famílias abastadas. A estrutura rígida do colégio era conhecida pelas condutas disciplinares que estabeleciam acessos diferenciados às salas de aula para meninos e meninas. O uniforme composto por calça azul marinho ou saia plissada até os joelhos e camisa com o emblema “CEPC” arrumada para dentro da calça devia estar sempre engomado. Foi lá que Luís conheceu os amigos Aurélio do Ó e José Carlos Gondim<sup>9</sup>, no ano de 1959 (Figura 3). Dessa época, Aurélio foi uma importante companhia no ideário esquerdista do qual Luís comungava. Por ocasião do golpe militar de 1964, Aurélio, ameaçado de prisão, recebeu abrigo na casa da família Barata, com a devida autorização de Doutor Odmар, e acabou como mais um irmão na família. Ele seria um dos poucos amigos a manter contato com Luís Otávio até no tempo de sua reclusão em São Paulo. Tendo se tornado físico do Hospital Público Ofir Loyola, Aurélio do Ó esteve presente em vários momentos da trajetória política e artística de Luís. Ele testemunhou os primeiros desenhos do amigo, que guarda até hoje sem mostrar a ninguém, conforme sua vontade.

**FIGURA 3:** Aurélio do Ó e Luís Otávio Barata. Acervo da família.



Odmар Barata faleceu em 19 de junho de 1981, com 69 anos, sem deixar testamento, mas deixou uma herança contendo alguns imóveis, como a propriedade da Avenida Alcindo Cacela, um veículo Volkswagen e outros bens de pouco valor. Dona Thereza faleceu oito anos depois, em

---

<sup>9</sup> Aurélio do Ó é físico do Hospital Ofir Loyola, em Belém, e foi grande amigo de Luís Otávio Barata desde a juventude, tendo sido um dos poucos a manter contato com ele no período de reclusão em São Paulo. José Carlos de Medeiros Gondim é jornalista e professor de Letras, acreano radicado em Belém, amigo de Barata desde as épocas do colégio. Estudou na primeira turma da Escola de Teatro da UFPA, foi ator de teatro, rádio e TV no Pará, tendo sido aluno de Gianni Ratto, Klaus e Angel Vianna.

1989. Apenas três meses depois de completar 94 anos, Tia Madre sucumbiu a um câncer no dia 14 de julho de 2002; nessa época, Luís Otávio já não vivia em Belém. Marizete Ramos (2009) conta que nesse dia Luís telefonou de São Paulo. “Ele ligou para mim num porre, falou, falou, falou, chorou, ficou arrasado com a morte dela”. Ela deixou uma carta com suas memórias: “Retalhos da vida, por Maria Altair Castello Branco Rodrigues”, onde conta momentos de dor e alegria ao lado da família, e as saudades de mais de quarenta anos desde a morte de seu esposo Lauro Rodrigues.

Um jovem da pequena burguesia de Belém do Pará. Um artista criativo, brilhante e polêmico, que talvez tenha percebido bem cedo as contradições que haviam entre seu pensamento e o dos que o criaram; notava o enorme abismo entre ele e a família de onde saíra, teve que primeiramente, não por sua vontade, romper o elo umbilical na criação, e mais tarde por escolha própria afastar-se das obrigações sociais familiares.

## 2.1 O HOMEM QUE FOI AO/UM CAMPO DE BATALHA:

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), que contava com direção artística de Margarida Schiwazzappa<sup>10</sup>, e do Teatro Universitário do Pará (1950-1955), este com direção de Gelmirez Melo e Silva<sup>11</sup>. Em 1958, o filósofo Benedito Nunes, com sua esposa Maria Sylvia, sua cunhada Angelita Silva, e Margarida Schiwazzappa, fundaram o Norte Teatro, encampado pelo Serviço Nacional de Teatral. O grupo montou naquele mesmo ano, pela primeira vez, o texto de João Cabral de Melo Neto, “Morte e Vida Severina”, com direção de Maria Sylvia Nunes, importante montagem do grupo, que no I Festival de Teatro de Estudantes do Brasil, realizado em Recife, ainda naquele ano, recebeu cinco premiações, melhor ator (Carlos Miranda), melhor autor (João Cabral de Melo Neto), melhor direção (Maria Sylvia), melhor música de cena (Waldemar Henrique) e melhor cenário e espetáculo da região Norte. O término do grupo acabou levando à realização de um curso de iniciação teatral promovido por Maria Sylvia em 1961, que foi o

---

10 Margarida Schiwazzappa foi atriz, professora, e diretora de teatro paraense. Dirigiu vários espetáculos do TEP e do Norte Teatro nas décadas de 1940 e 1950. Em 1987, o Governo do Estado inaugurou teatro com seu nome, uma das casas mais importantes em atividade ainda hoje.

11 Gelmirez Melo e Silva foi ator de teatro, rádio e cinema. Participou do filme “Brutos Inocentes”, de Libero Luxardo (1974). Na rádio Marajoara, apresentava o popular programa juvenil “Campeonato Colegial Guarasuco” na década de 1950.

pontapé inicial para a criação do Serviço de Teatro da UFPA no início daquela década (ÉLERES, 2008, p.27-53; 177-178). Walter Bandeira recorda:

Teve um curso de iniciação. Quando viram que tinha público, alunos, eles fizeram o Serviço de Teatro da Universidade. Aí começou, fizeram provinhas, não sei o que pra passar, aí todo aquele pessoal que fazia televisão, rádio novela, Geraldo Salles<sup>12</sup>, Cláudio Barradas<sup>13</sup>, foram. Porque não tinham uma “escola”, tinham a práxis e um conhecimento de leitura, a “prática”. Aí ele [Luís Otávio Barata] começou nessa época a se envolver com o teatro (BANDEIRA, 2009).

Em 1963, o então reitor da Universidade Federal do Pará, o professor José Silveira Neto, fundou o Serviço de Teatro da UFPA, atual Escola 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 (ÉLERES, 2008, p. 93,94, 97-105). Neste mesmo ano, em busca de independência financeira, Luís Otávio foi trabalhar como secretário no Serviço de Teatro da UFPA. “Pela informação que ele sempre teve, sempre leu muito, ele foi se envolvendo já com a parte de cenografia” (BANDEIRA, 2009). Foi também neste ano que Luís Otávio conheceu o então estudante Walter Bandeira, que viria a se tornar “a voz do Pará”, um grande locutor, ator de rádio-novela, *crooner*, cantor, e um dos mais importantes professores de dicção da região. Porém, sua fisionomia “paraense” e seu jeito despojado fizeram com que acabasse tendo de trabalhar como ajudante na construção de cenários, ao menos é a impressão que lhe ficou:

Fui discriminado pelo Amir Haddad, mas essa é uma outra história. Ah! maninha, eu, com sessenta e sete anos, falo exatamente o que eu penso! Eu, preto assim, veado, não podia fazer Shakespeare, não é? Então me botaram para fazer cenografia com o Luís. E a gente foi ficando muito próximo, trabalhando, virando noite (BANDEIRA, 2009).

Logo Barata passou a frequentar como ouvinte o curso de Formação de Ator, e também a trabalhar como artista plástico na concepção de cenários, figurinos e outras experimentações cênicas nas produções da Escola. A maioria dos cenógrafos contratados para as montagens da Escola vinha de São Paulo, tais como a premiada Sarah Feres e Maria Rita Bordallo. Nestas

---

12 Ator, diretor de teatro, fundador do Grupo Experiência, conhecido por uma linha de teatro regionalista popular, com o espetáculo “Ver de Ver-o-Peso”, de 1982.

13 Cláudio de Souza Barradas (1930-) é Bacharel em Letras Clássicas, professor, escritor, compositor, diretor de teatro e ator. Foi co-fundador da Escola de Teatro da UFPA, no início da década de 1960. Foi professor de teatro também da Escola Técnica do SESI. Em 1993 ingressou na vida religiosa tornando-se padre, onde seguiu trabalhando com teatro. O teatro universitário da ETDUFPA leva hoje seu nome. Para saber mais, ver COIMBRA (2004).

parcerias, Walter lembra de terem participado como ajudantes das cenógrafas, em 1964, em duas montagens: o “Festival Shakespeare”, no salão do clube Assembleia Paraense, num palco elizabetano estilizado; e “Quebranto” (de Coelho Neto), no Theatro da Paz<sup>14</sup>, ambas dirigidas por Amir Haddad.

Àquela altura, Luís Otávio estava envolvido com Angelita Silva, engenheira, professora de psicologia no teatro, e co-fundadora da Escola de Teatro da UFPA. Com sua influência dentro da Universidade, Angelita ajudou a viabilizar junto ao professor Benedito Nunes uma bolsa de estudos para que Luís cursasse a Escola de Arte Dramática em São Paulo. Era 1964, acompanhado de sua parceira, Luís sai da cidade nos anos de chumbo, em pleno golpe militar, momento em que o cenário é bastante hostil e violento com quem pensa e articula ideias. Momento em que vários conhecidos são perseguidos, como o próprio professor Benedito Nunes, que recebera “apertos psicológicos” do coronel Décio Fleury Charmillot (ÉLERES, 2008, p. 93), enquanto ao mesmo tempo o poeta João de Jesus Paes Loureiro fora preso e torturado nos cárceres da Marinha de Belém e no Rio de Janeiro.

Chegando a São Paulo, Luís Otávio iniciou o curso de três anos em cenografia na EAD. O Brasil vivia um momento de transição, e a EAD sofria as consequências tanto políticas, quanto estéticas. O poder público pouco contribuía com a manutenção da Escola, o Governo pós-revolução de 1964, antes de ajudar a cultura tratava de amputá-la. A Escola de Arte Dramática de São Paulo, que desde 1948, data de sua fundação por Alfredo Mesquita, era uma referência na formação de atores, diretores, técnicos, e grupos, passa por sérios problemas administrativos. A segunda turma de cenografia, da qual Barata era aluno, se formou em 1966, momento em que oficialmente a EAD é incorporada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (SILVA, 1989, p. 206). Luís Otávio testemunha uma época revolucionária, de questionamentos, em que presenciou, nos corredores e salas de aula, reuniões, discussões que colocavam em questão a estrutura da escola, seu quadro de professores e seu estilo clássico e conservador, exigindo mudanças que acompanhassem as novas tendências de um teatro engajado, mais agressivo, como o que estava acontecendo nas montagens de Augusto Boal com o Teatro de Arena, e no Teatro Oficina com José Celso Martinez em São Paulo, que nesta ocasião transgredia

---

14 O Theatro da Paz, um dos mais importantes do país, localizado na Praça da República, região central de Belém, ao lado do Teatro Experimental Waldemar Henrique. Foi inaugurado em 1878 e representa o auge da borracha na região. O prédio segue modelo da arquitetura neoclássica europeia e, durante muitos anos, foi sede de bailes da alta sociedade e de companhias de ópera oriundas do Sudeste e do exterior (CAMPOS e GABBAY, 2001).

a cena vigente com “Roda Viva” (1968), pela vanguarda enfiada, a dramaturgia do absurdo, ponto máximo dessa evolução até 1970 (SILVA, 1989, p. 208-210).

Nesta época, a montadora de cinema Susana Rossberg, radicada na Bélgica, era uma jovem de baixa estatura, rosto delicado e cabelos curtos que procurava se iniciar no mundo das artes, quando conheceu Luís Otávio em São Paulo, na EAD. O ano era 1966. Assim como Luís, Susana foi criada desde cedo por uma tia, pois muito jovem perdeu seus pais, judeus de origem alemã, tendo então que ir para os Estados Unidos, onde residia a irmã de sua mãe. Só aos dezenove anos é que retorna ao Brasil para estudar Psicologia na USP, em São Paulo; e, por indicação de uma amiga, se inscreve na EAD para cursar Crítica Teatral. Nessa época a grade de professores da EAD vinha em parte do Teatro de Arena, sendo comum haverem aulas com Augusto Boal, Jacó Guinsburg, Décio de Almeida Prado, Flávio Império, entre outros.

Em carta enviada a mim sob o título “Meus anos com o Luís Otávio Barata” ela narra:

Conheci o Luís Otávio na Escola de Arte Dramática de São Paulo, em 1966. Ele estava inscrito no último ano (não sei quantos anos havia) de Cenografia, estudando com o Flávio Império. Parecia mais velho (tinha cinco anos a mais do que eu), e sempre me senti mais em confiança com homens mais velhos (...). O que me fascinou, diretamente, no Luís, era seu bigode e sua pele empipocada, mas sobretudo o bigode. Ele me fazia pensar no homem que aparecia no pacote das lâminas de barbear Gillette... O Luís era uma pessoa séria, que estava sempre na dele. Cada vez que eu o via, estava correndo de um lado para o outro, preparando alguma coisa, algum trabalho. A primeira lembrança que tenho dele é de um homem magro, de bigode, atravessando, rapidamente, os grandes espaços da EAD (ROSSBERG, 2009).

Susana conta que costumava ir aos espetáculos do Teatro de Arena e do Teatro Oficina em grupos de amigos. Em uma dessas aventuras, Luís se juntou ao grupo. Na carona de volta para casa, na porta do edifício de Susana, Luís desceu do carro e se convidou para ficar. Passaram a primeira noite juntos na cama de solteira dela, que na época vivia sozinha em um quarto-e-sala na Alameda Santos, bairro da Bela Vista.

Como eu era órfã, morava sozinha, algo muito fora do comum no Brasil dos anos sessenta. Alguns meses após minha volta para o Brasil, a filha da vizinha que morava em frente, e que tinha mais ou menos a minha idade, me disse que sua mãe tinha lhe proibido de falar comigo, porque eu morava sozinha. Morar sozinha significava que eu não prestava. Minha casa logo se tornou o ponto de encontro de amigos, visto que nenhum outro aluno morava sozinho. Era um apartamento alugado, com uma sala e um quartinho (ROSSBERG, 2009).

Luís morava numa pensão, onde compartilhava um quarto com outro rapaz. Mas não demorou para que Susana o convidasse a se juntar a ela no pequeno apartamento, o que ele aceitou de bom grado. Ela lembra que ele “nessa época já desenhava costumes para o teatro”. Durante esse período, num dado momento, o cantor paraense Walter Bandeira também se juntou ao casal numa temporada em São Paulo, ocupando a sala. “Eu tinha a impressão que ele não gostava de mim... Em todo caso, não ficou na nossa casa durante muito tempo”, lembra ela. Susana também recorda o fato de Luís guardar uma foto de Angelita, sua antiga namorada de Belém, que ele descrevia como uma mulher mais velha e estilosa. “O Luís estimava que as mulheres, quando envelheciam, adotavam um gênero, um estilo” (ROSSBERG, 2009).

Terminados os estudos em 1966, Luís passou a trabalhar na área da cenografia na Televisão Tupi, canal 7, no bairro do Sumaré. Como Susana tinha imóveis herdados de família, dentre eles, uma casa mal alugada no Sumaré, o casal decidiu se mudar para lá ficando mais perto da TV Tupi. Inexperientes, os dois passaram por situações difíceis:

Quando ele recebeu o primeiro salário, foi para o supermercado e comprou uma porção de latas de conserva de legumes, pensando que iriam durar o mês inteiro. Não duraram, e o dinheiro também não durou (...). O mais chato foi que não tínhamos mais dinheiro nem pra dar uma gorjeta para os homens que fizeram a mudança. O Luís disse que não era um problema, que poderíamos oferecer-lhes uma cerveja (ROSSBERG, 2009).

A casa do Sumaré logo se tornou lugar de encontro e refúgio para os amigos. Sua posição política – na época tendencialmente esquerdista e comunista – se revelava aos poucos uma marca perigosa em tempos de ditadura militar: “participávamos juntos de passeatas, e uma vez saiu no 'Estadão' uma foto de nós dois à frente duma passeata. Fiquei com muito medo, porque sabia que a ditadura utilizava as fotos feitas durante as manifestações para descobrir quem era quem, quem era contra o regime” (ROSSBERG, 2009).

Não demorou muito para que o trabalho na Tupi se tornasse desinteressante e Luís começasse a tecer novos planos. Tentado a viajar para a Checoslováquia, ele pretendia estudar com o cenógrafo Josef Svoboda, que estivera na Bienal de São Paulo de 1962. Na ocasião, Luís o encontrou e recebeu do pretendido professor um sinal positivo: “venha”, ele disse. O cenógrafo Hélio Eichbauer, que veio a trabalhar futuramente com o Teatro Oficina, fez a mesma coisa, e estudou, efetivamente, com Svoboda. Diante da possibilidade, Susana se ofereceu para acompanhá-lo à Europa, o que parecia uma boa ideia por causa da ditadura. “Não sabíamos se estávamos fichados, já tínhamos amigos na prisão, e achamos bom cair fora” (ROSSBERG,

2009). Então, precisando de recursos para a viagem, Susana teve de dispor do aluguel de outra casa em São Paulo e da pensão que o governo alemão lhe pagava por conta da perseguição nazista que interrompeu a carreira de médica e advogado de seus pais durante a Segunda Guerra.

Eles deixaram o Brasil em agosto de 1967. A primeira parada no Velho Continente foi por dois dias em Lisboa, seguindo para a França, onde assistiram ao Festival de Avignon, e depois Paris, e Berlim, que na época ainda era dividida pelo muro, eles não deixaram de visitar o lado Oriental da capital alemã, sempre se alojando em albergues para estudantes. “Confesso que, sem o Luís Otávio, que sabia o que queria ver e fazer melhor do que eu, eu nunca teria viajado muito. Quem sabia da Europa, quem tinha feito as pesquisas, era ele”, lembra Susana (2009).

Ao chegar em Praga, seu destino original, o sonho de estudar na escola de Svoboda começou a esmorecer. Depois de uma hepatite em Susana, eles deram de cara com a porta da escola, ignorando o fato de que o pedido de matrícula para aquele período deveria ter sido feito seis meses antes, em março.

Não tínhamos avisado que íamos chegar – simplesmente aparecemos, nos dizendo que, como éramos cidadãos de um país que sofria de um regime de direita, de qualquer maneira iam nos aceitar. Acontece que o pedido pra se estudar a partir de setembro, início do ano letivo, tinha de ser feito em março, e depois tinha-se de cursar uma escola onde se aprende a língua checa durante dois anos. As escolas de checo estavam abarrotadas, porque era a época da guerra do Vietnã, e os checos ajudavam os vietnamitas do norte, dando prioridade aos seus cidadãos. Tínhamos largado tudo no Brasil, e estávamos lá, na Checoslováquia, sem saber o que fazer (ROSSBERG, 2009).

A única pista que tinham remontava a uma conferência da teatróloga e professora Heleny Guariba na EAD (que, em 1971, foi assassinada pela ditadura); ela vinha de um estágio com o dramaturgo francês Roger Planchon, onde conheceu outro estagiário diplomado pelo Institut National Supérieur des Arts du Spectacle, o INSAS, que ficava em Bruxelas, na Bélgica. Os dois seguiram para lá chegando na véspera do exame de admissão. Foram ambos aprovados para a seção de direção de teatro/animação cultural. “Não sei como, fomos aceitos. Não que fôssemos nulos, de maneira alguma, mas o nosso francês era razoável, longe de bom. O francês do Luís era melhor do que o meu” (ROSSBERG, 2009). De qualquer forma, o INSAS não atendeu às expectativas dos dois, visto que o curso parecia muito básico diante de toda experiência que já haviam acumulado na EAD, nas leituras e peças de teatro vistas no Brasil. “A maneira que tinham os professores de falar com os alunos, nos lembrava a escola secundária. Os alunos também tinham um nível mais baixo”. Depois de alguns meses, Luís deixou de ir às aulas, porém

desaconselhou a companheira a fazer o mesmo pois o diploma lhe seria necessário já que não havia concluído nenhum dos cursos que iniciou.

Com o tempo livre de que dispunha agora, Luís passou a se dedicar mais a leitura e ao desenho. Lia muito em francês, Susana recorda com clareza de um livro em especial, “Culture ou Mise en Condition” de Hans Magnus Enzensberger. Ele também lia muito o jornal Le Monde, enquanto fumava cigarros Gitanes ou Gauloises. Outra atividade corriqueira era a cozinha, aspecto curioso e recorrente nas várias entrevistas com pessoas que conviveram com ele na fase de sua reclusão em São Paulo, já nos últimos anos de vida. Nas cartas que trocava com a família de Belém, pedia receitas à tia Madre (Figuras 4, 5 e 6).

**FIGURA 4:** Luís Otávio na Bélgica fumando um de seus cigarros.

**FIGURA 5:** Receita enviada por Tia Madre.

**FIGURA 6:** Luís Otávio e Susana Rossberg em uma das moradas de Bruxelas. Acervo Susana.



As reuniões de amigos na casa de Bruxelas tornaram-se mais frequentes e começaram a fazer de Luís uma figura sábia. “O Luís era uma pessoa muito inteligente, muito culta, e, mesmo quando não foi mais à escola, os colegas com quem tinha feito contato, que gostavam dele, vinham em casa para conversar com ele. Era tido como um sábio, era mais experiente que os outros (...). O Luís era o modelo intelectual de muita gente”. Em dado momento, um dos antigos colegas do INSAS, que trabalhava como estagiário não declarado num teatro de marionetes (umas marionetes grandes, típicas de Bruxelas) os propôs que também trabalhassem lá, mas as marionetes eram muito pesadas para Susana, e para Luís “também não convinhem”, recorda ela. No entanto, começaram a trabalhar no bar do café daquele teatro servindo bebidas e comidas trazidas do restaurante ao lado.

Susana conta que ela e Luís tomaram-se amigos de um casal de brasileiras do INSAS, e que costumavam acompanhá-las em boates gays. Logo ela se cansava e voltava para casa deixando-o sozinho na noitada. Luís gostava de varar a noite na companhia de pessoas engraçadas, diferentes, com personalidades fortes. Cada vez mais, a relação com Susana tomava por filosofia o “*laissez vivre, laissez aller*” – deixar viver, deixar ser como queira”.

O Luís começou a voltar das boates muito tarde, e, posteriormente, me disse que tinha tido relações com homens. Estranhamente, isso pra mim não causava problemas, porque eu pensava que não era comigo – homem era outra coisa, não era competição. Engano meu – era um problema, sim, porque nossa vida sexual se reduziu a quase nada. No entanto, o que me importava era ter alguém, uma boa pessoa ao meu lado, e isso o Luís era, e muito mais. Era muito atencioso comigo, nos dávamos muito bem. Me apoiava e me aconselhava muito (...). Num dado momento, o Luís me contou que, quando morou no Rio, antes de ir para São Paulo, lhe aconteceu de transar com turistas, por dinheiro. Não sei mais do que isso. Pensei que devia ter sido um período difícil na vida dele. Transar por dinheiro me parece horrível (ROSSBERG, 2009).

Aos poucos, os relatos de Susana na carta que enviou para essa pesquisa foram tomando um tom mais íntimo, revelando minúcias da relação a dois que apontam as futuras escolhas de Luís.

O Natal de 1967 foi comemorado em Londres na casa de uma prima de Susana, filha da tia americana que lhe criou. Foi um período de viagens. Suíça, Alemanha, e no verão, saíram de carona para Marseille, no sul da França, esticando até Algers, na Argélia, mas não permaneceram muito tempo “porque eu, em tanto que mulher ocidental, era agredida na rua”, lembra ela. Em Marseille, conheceram um grupo de *hippies* que estavam no cais do porto. Sem lugar para dormir, aceitaram o convite para se juntar a eles num hotel abandonado caindo aos pedaços. Na manhã seguinte, a polícia os prendeu, e foram fichados, porque entre os *hippies* havia alguns que tomavam heroína. De lá, seguiram para um balneário na Espanha, onde se instalaram num quarto alugado em casa de família.

Durante o tempo em que viveram em Bruxelas, moraram em quatro lugares. Apartamentos muito compactos sem banheiro e sem aquecimento, um deles era um porão e tinha um bebedouro de pedra, apenas com uma torneira de água fria, tomavam banhos em banheiros públicos. O proprietário aconselhou que comessem carne de cavalo para economizar. O último apartamento foi um achado, apesar de também ser minúsculo, ficava em cima de um cabeleireiro de bairro, que os deixava usar o banheiro.

Em maio de 1968<sup>15</sup>, período das revoltas estudantis na Europa, Luís Otávio e Susana participaram de ocupações à universidade, e no meio da confusão, o diretor do curso no INSAS concordou em passar Susana do primeiro ano de direção/animação cultural de teatro para o segundo ano de edição de filmes, sua profissão até hoje.

Por ocasião do casamento da irmã, Luís decidiu voltar a Belém. Susana lhe deu as passagens de ida e volta. Ele partiu e não iria mais voltar. Não mandou notícias durante três meses. Só então, em resposta às cartas trocadas com Susana, chegaram à conclusão: “era melhor ele ser meu amigo do que meu amante”. Um baú foi enviado a Belém, a pedido dele, contendo seus pertences, exceto os desenhos e fotos dados a ela guardados por trinta anos até enviá-los para mim (Figuras 7, 8, 9 e 10).

Não sei se o ano e tanto que o Luís passou na Europa foi-lhe útil. Penso que sim – sempre serve pra alguma coisa viajar, viver no estrangeiro, ver outras coisas, outros lugares. Deve ter sido um tempo bastante solitário porque, a partir do momento em que ele não foi mais ao INSAS, ficou sozinho em casa, desenhando, exceto no que diz respeito às visitas eventuais e às saídas nas boates. A gente não tinha, exatamente, os mesmos interesses. Às vezes íamos ao teatro juntos. Imagino que o Luís refletia muito sobre seu futuro, sua carreira. Infelizmente não pensou em fazer um novo pedido para ir pra Checoslováquia em março de 1968. Mas a Checoslováquia também tinha mudado, após uma invasão repressiva russa. Víamos espetáculos de vanguarda, que devem ter servido ao Luís nos espetáculos que montou mais tarde, em Belém. De qualquer maneira, o Luís sempre se manteve a par, onde quer que estivesse, por qualquer meio que fosse. Anos depois, vi um espetáculo do qual o Josef Svoboda tinha feito o cenário. Era, realmente, um trabalho fora do comum. Mais tarde, quando eu encontrava gente de Belém do Pará, inclusive um professor da Universidade de Harvard, eu perguntei se ele conhecia a família Barata e o Luís. Todos o conheciam. Me diziam que ele era um diretor de teatro famoso em Belém, e que militava pelos direitos dos gays, o que acho ótimo. Quando fiquei sabendo que, no fim da vida, ele também estava morando numa pensão, em São Paulo, refleti que ele terminou sua vida como quando eu o conheci. Talvez ele tivesse querido retomar seus passos, ver o que teria acontecido se tivesse trilhado outro caminho (ROSSBERG, 2009).

---

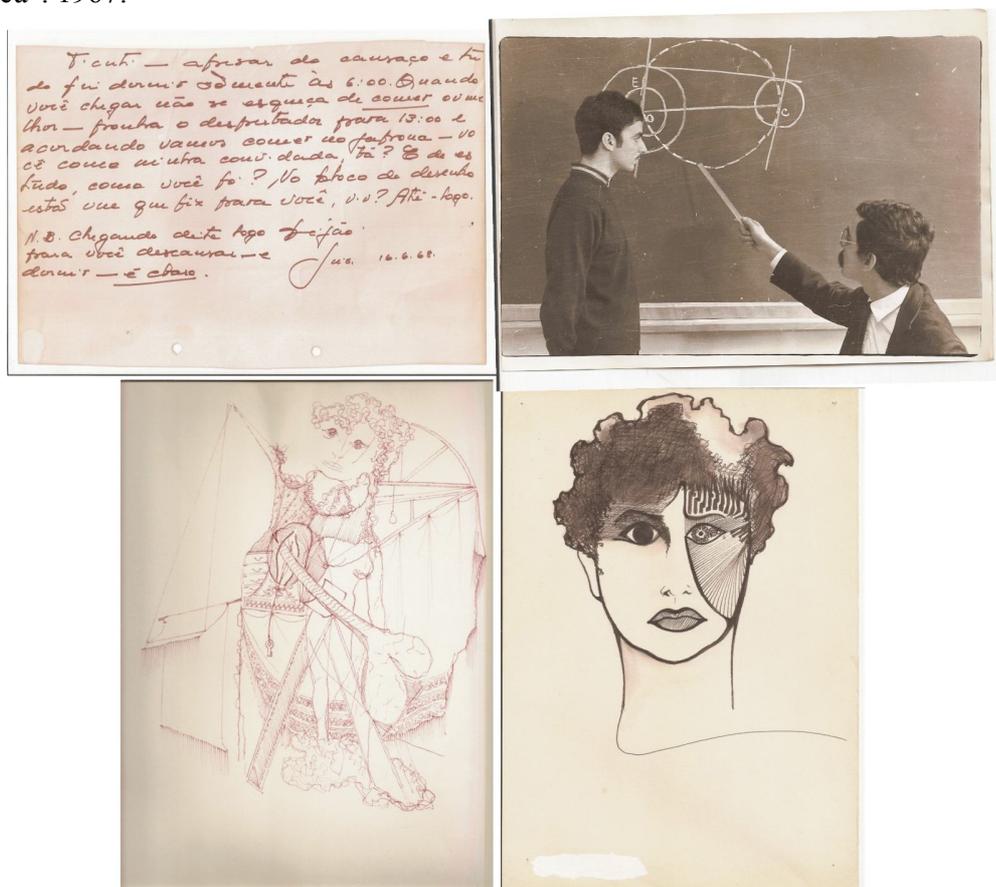
15 O maio de 1968 foi como ficou conhecida a greve geral ocorrida na França, que envolveu mais de dez milhões de trabalhadores, e que, mesmo suprimida pelo governo, acabou considerada um dos movimentos libertários mais significantes do século XX. O acontecimento foi atribuído à revolta dos estudantes universitários e intelectuais da burguesia parisiense, e contaminou o resto do mundo ocidental detonando uma série de movimentos políticos e contraculturais na Europa e na América em torno de reivindicações por igualdade racial e de gênero, liberdade sexual, pacifismo, ecologia, e anti-autoritarismo. O maio de 68 mobilizou o pensamento de importantes filósofos contemporâneos, como Guy Debord e Felix Guattari (COHN e PIMENTA, 2008).

**FIGURA 7:** “O Luís dava apelidos às pessoas, me chamava "Ticuti" porque sou pequena – eu lhe lembrava uma bolinha de gude” (ROSSBERG, 2009).

**FIGURA 8:** Luís Otávio em aula no INSAS, 1968. Acervo Susana.

**FIGURA 9:** “Esses desenhos ilustram bem o que acontecia – o Luís estava com uma mulher que tinha um sexo aberto, e que não sabia o que fazer com ele. Num dos desenhos tem uma chave – talvez ele estivesse procurando a chave pra fazer funcionar essa mulher, ou esse relacionamento sexual” (ROSSBERG, 2009).

**FIGURA 10:** A tarja branca no canto esquerdo cobre a inscrição de Susana “olha aí”, ocultada por ela anos depois por acreditar que esta imagem capturava sua “pessoa angustiada que sofre de enxaqueca”. 1967.



Junto com esse depoimento, Susana me enviou desenhos, cartas, fotos, e dois pequenos rolos de fita 8mm contendo imagens em preto e branco de Luís Otávio caminhando pelas ruas da cidade, feitas por ela no período em que viveram em Bruxelas. São os únicos registros em vídeo dessa aventura. Ao saber que Luís Otávio no final da vida voltou a morar em abrigos e pensões, Susana ainda compartilhou comigo um poema do americano Robert Frost, chamado “*The Road Not Taken*”, sobre pessoas que vão em busca de algo que viveram no passado.

***The Road Not Taken***<sup>16</sup> (Robert Frost, 1874–1963)

*“Two roads diverged in a yellow wood,  
And sorry I could not travel both  
And be one traveler, long I stood  
And looked down one as far as I could  
To where it bent in the undergrowth;*

*Then took the other, as just as fair,  
And having perhaps the better claim,  
Because it was grassy and wanted wear;  
Though as for that the passing there  
Had worn them really about the same,*

*And both that morning equally lay  
In leaves no step had trodden black.  
Oh, I kept the first for another day!  
Yet knowing how way leads on to way,  
I doubted if I should ever come back.*

*I shall be telling this with a sigh  
Somewhere ages and ages hence:  
Two roads diverged in a wood, and I—  
I took the one less traveled by,  
And that has made all the difference.”*

---

16 Tradução livre de Michele Campos e Marcello Gabbay para o poema “A Estrada não Tomada”.  
Duas estradas divergiram num bosque, / Que pena, eu não poderia tomar os dois caminhos / E sendo um viajante, por um tempo  
hesitei / E observei uma delas o quanto pude / Para onde ela pendia lá onde não se vê / Então tomei a outra, de tanto que serena /  
Talvez com maior razão / Por ser relvada e virgem / Ainda que por esse motivo, outros já / A tenham gasto de qualquer maneira /  
E ambos, naquela manhã, da mesma forma deitamos / Nas folhas que passo nenhum pisou. / Oh, guardei o primeiro para outro  
dia! / No entanto, sabendo como um caminho leva para longe, / Duvidei se algum dia eu iria voltar / Eu devo contar isso com um  
suspiro / Alguns lugares envelhecem e envelhecem, por isso: / Duas estradas divergiam num bosque, e eu - / Tomei a menos  
percorrida, / E isso fez toda a diferença.

### 3 A PERFORMANCE DA PLENITUDE

“O teatro me ensinou a vida; a arquitetura o espaço; o ensino a sinceridade; a pintura a solidão”  
(Flávio Império, 1997).

O valor político da existência de Luís Otávio Barata está escancarado nas realizações e rastros que ele deixou, não apenas na sua obra artística, mas também nos movimentos que encabeçou. Assim, esse olhar parte do entendimento do homem político como uma forma de plenitude, ou seja, de atuação plena e concreta. Aqui, se pretende observar o período que compreende a presença de Barata na cidade de Belém.

A *performance da plenitude* diz respeito a atuação deste homem público na cidade, entenda-se o termo “público” no sentido conferido por Sennett (1988, p. 238), ou seja, como indivíduo engajado, em outros termos, como o homem politizado. Segundo o estudo de Sennett, há um contexto histórico-sócio-cultural propício ao engajamento politizado marcado por uma configuração de cidade pré-cosmopolita. Um espaço com remanescências vivas da “praça pública”. O surgimento de grupos como o Cena Aberta está relacionado com toda uma situação política que vigorava no país desde, pelo menos, a década de 1950. Não à toa, nesta mesma época, grupos tão expressivos como o Teatro Oficina, o Teatro de Arena, e o Teatro Brasileiro de Comédia, entre outros, tenham escrito sua parte na história política do teatro brasileiro (SILVA e GUINSBURG, 1992, p. 175).

A atuação do homem público só é possível através de sua interação plena, de um mergulho nas dinâmicas da sociabilidade, é um exercício de colocar a mão na massa. Pois é um cenário político e social provinciano e marcado pelos valores morais cristãos que, ao mesmo tempo que tolhe, semeia formas de expressão reativa, formas de ruptura, sendo a ruptura um exercício de negação da verdade absoluta, portanto, um processo aberto à criação. O paradoxo está também no fato de toda e qualquer prática de ruptura ou negação acabar servindo como argumento para confirmação da moral dominante. “Os desvios têm um curioso efeito de reforço da cultura dominante”, afirma Sennett (1988, p. 238).

Tais situações paradoxais são próprias do período de transição, de espaços e tempos, de transformação dos costumes, das visões de mundo. É o momento em que a burguesia belenense, tardiamente, começa a confrontar o antigo modelo de sociedade parisiense com o mundo em rota

de globalização. É também o momento de intensa interlocução com a plateia, o que é fundamental para o engajamento político do homem público.

Na década de 1980, a classe trabalhadora de Belém formava uma plateia inclinada ao confronto do debate político, eminentemente composta num cenário de emprego assalariado, inflação econômica, racionamento, censura política e presença marcante da atividade sindical, era natural que houvesse uma aproximação de simpatia entre trabalhadores, artistas, jornalistas e estudantes. Essa massa potencialmente crítica, arrematava o conjunto de fatores que propiciaram o vigor e a *plenitude* desta *cena aberta*, como relembra o próprio Luís Otávio: “as estreias do Cena Aberta, hoje em dia, claro que todo mundo vai, mas a gente sentia que essa galera que faz cinema, fotografia, pintura, esse negócio todo, eles eram muito próximos, eles acompanhavam muito de perto o movimento teatral” (BARATA, 1998).

Existe possivelmente uma correlação entre palco e cidade expressa na forma como as plateias se relacionam entre si e com o que lhes é apresentado. A forma como pessoas estranhas conseguem interagir no cotidiano das ruas e dos espaços de sociabilidade está, de alguma forma, relacionada a como se comportam no teatro. “Numa sociedade com uma vida pública forte, deveria haver afinidades entre os domínios do palco e da rua; deveria haver algo comparável na experiência expressiva que as multidões vêm tendo em ambos os domínios”, afirma Sennett (1988, p. 56). Fique claro aqui que o teatro não é um condutor da vida social, mas um duplo, um espaço para a reflexão, não confundível com um “instrumento de educação popular”. O teatro, para Zé Celso (1998, p. 97), está mais para um processo de “deseducação” que provoque a inteligência recalcada da plateia. Luís Otávio comenta:

Mas é bom deixar claro, que não estamos querendo dizer com isso que o teatro possa modificar o que esteja fora dele, pois acreditamos que quando muito, através de um trabalho bem feito, o teatro possa apenas ativar a consciência do espectador (...). O papel que hoje, dentro do contexto em que vivemos, se poderia reservar ao teatro seria exatamente o de preparar o espectador para que ele reflita sobre os problemas que compõem o seu cotidiano (BARATA, 1976).

Enquanto esse contexto histórico e cultural paradoxal se mantinha predominante na cidade, os espaços de manifestação pública estavam aquecidos. Sennett (1988, p. 26) aponta que a natureza da praça pública é a de mesclar pessoas e diversificar atividades, pois era justamente a situação política coercitiva aliada a uma forma de sociabilidade ainda voltada para o convívio nas ruas, nas praças, nos botequins, nos espaços de encontro, que servia de motor para o surgimento de atividades ou manifestações de caráter coletivo e público, foi este o caso da ocupação que o

TCA fez do anfiteatro da Praça da República, no momento em que este espaço se encontrava abandonado.

Era um espaço onde as pessoas faziam cocô, xixi e trepavam, era mais isso! Não era tão inseguro, como é hoje em dia, mas era um espaço que na época não servia para nada! Hoje em dia, depois do Cena Aberta é um espaço cênico, tem capoeira de manhã, tem ensaio, as pessoas descobriram que aquilo ali é um teatro, não era só um lugar para você sentar e ficar olhando quem está mijando! (BANDEIRA, 2009).

O crescimento acelerado de cidades provincianas, como Belém, levaria, futuramente, ao enfraquecimento deste tipo de cenário social; “o espaço público morto” é a razão mais concreta da busca individualista que desencantará a força da praça pública. A privatização da vida surge como um meio de proteção e fechamento de quem não quer mais ficar exposto e aberto aos olhos públicos. O individualismo que surgirá fortemente aí atua como uma forma de esconder aquilo que havia de vulnerável do ser humano e que estava à luz do dia, o desejo (SENNETT, 1988, p. 17, 29-30). A vontade de uma cena *aberta* vem do desejo de se expor aos olhos públicos, de se abrir ao diálogo.

O homem público encarnado em Barata, se expressou por meio do desvio, expressar a si mesmo é um exercício sempre desviante, portanto, uma forma de a-normalidade. Com as palavras do próprio Sennett (1988, p. 237): “Sentir-se livre para expressar a si mesmo, desvio, anormalidade: esses três termos passaram a ser vistos como completamente interligados, uma vez que o médium público se tornará um campo para a abertura da personalidade”.

Se partimos de um autor tão caro a Barata, inspiração de sua obra tardia, Friedrich Nietzsche, a noção de *plenitude* designa também a vontade de potência. A vontade de vida como uma forma de paixão é para ele a maior das virtudes. Como sabemos, o filósofo alemão acredita que a repressão exercida pela moral cristã e pela ordem social acaba por impor uma (má) consciência, cujo papel principal seria o de inibir os “instintos de liberdade” do homem, por meio do castigo, da culpa, da agressão (NIETZSCHE, 2007, p. 80-84). O além-homem delineado na figura do Zaratustra é aquele que supera a vontade do nada, e o nada de vontade, é aquele que rompe ou extrapola os limites da má consciência (NIETZSCHE, 2000). Apesar da cultura ocidental cristã, que construiu um valor humano voltado para a morte, para a resignação, a vontade de vida, por outro lado, não busca uma compensação no além vida, se volta para a experiência total e plena, que inclui a dor. A plenitude é uma potência criativa, portanto. Foi aliás a figura nietzscheana do Zaratustra que costurou o espetáculo final da trilogia de Luís Otávio

Barata, “Em Nome do Amor” (1990), que se tornou sua catarse. É aí que ele consegue, como em nenhum outro espetáculo anterior, expressar sua *plenitude* política e pessoal.

### 3.1. A BELÉM DE BARATA (UM POUCO DE POLÍTICA)

“Todo teatro é político, até mesmo quando há nele a recusa do político”.  
(BARATA In: CHAVES e WEYL, 2003, p. 16).

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, movimento artístico jovem marcado primeiramente pelo trabalho de Hélio Oiticica nas favelas do Rio de Janeiro. A *tropicália* que ele propunha vinha criar o “mito da miscigenação” numa absorção antropofágica da cultura americana e europeia pelas raízes indígenas e africanas (JACQUES, 2001, p. 79). No entanto, o desdobramento do termo no campo da música, marcado pelas apresentações de Gilberto Gil com os Mutantes e de Caetano Veloso com os argentinos Beat Boys no Festival da Música Popular Brasileira de 1967, em São Paulo, e pelo disco “Panis et circensis”, em 1968, vinha, ao contrário, afirmar a inserção da cultura brasileira junto do universo *pop*. Por outro lado, o espetáculo “Roda Viva”, dirigido por Zé Celso, estreado no Rio de Janeiro, no início daquele ano, anunciava o “encontro apaixonado de um teatro popular brasileiro com os ritos profanatórios, um triturar completo de toda informação da época”, incluindo o *pop*, o político e o *hippie* (CORRÊA, 1998, p. 78-79). Após a “passeata dos cem mil”, que reuniu artistas contra a ditadura militar no Rio de Janeiro em junho, a peça acabou em uma invasão, seguida de espancamento e destruição dos cenários pelo Comando de Caça aos Comunistas, o CCC, em julho, durante a temporada de São Paulo. Em outubro, o CCC repetiu o ato quando “Roda Viva” era apresentada em Porto Alegre, dois meses depois veio o AI-5.

Era o auge dos “anos de chumbo” no Brasil e na América Latina, porém, a contracultura norte-americana e a juventude universitária europeia, que travavam fervorosas lutas pela igualdade de raça, gênero, pela liberdade sexual, e contra a Guerra do Vietnã, aliadas a situação

de repressão radical que se formava no Brasil, influenciaram por aqui a formação de uma cena transgressora e política.

Dentre as artes, foi justamente o teatro que se tornou alvo da repressão mais violenta. Talvez por ser uma arte de presença, talvez pelos artistas estarem mais radicalmente vinculados às propostas e organizações de esquerda, a verdade é que os palcos se tornaram espaço de debate onde se discutia de forma apaixonada o momento histórico brasileiro (COSTA, 2006, p. 184).

Enquanto isso, em Belém do 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<sup>17</sup>, 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 (REFKALEFSKY, 2001, p. 43). Por outro lado, as montagens da Escola de Teatro da UFPA priorizavam os textos clássicos. Até a década de 1970, a cena teatral de Belém assistia a gradual adaptação do teatro de cunho folclórico às novas realidades sociais que se apresentavam num mundo em constante transformação política e cultural. No entanto, permanecia uma presença ainda marcante do que Zélia Amador de Deus classifica como “regionalismo tardio”:

Muitos grupos da época atuavam na linha daquilo que a gente pode chamar – que estava um pouco em voga no período – de uma espécie de regionalismo, falar das coisas locais. O Teatro Cena Aberta não estava preocupado com essa linha, nunca foi uma preocupação nossa falar das coisas especificamente daqui. A gente partiria do princípio de que nós somos daqui. A gente pode falar daqui, desse lugar, de tudo, ao nosso jeito, do nosso modo. Não estamos preocupados em mostrar para os outros: “Olha, nós existimos! Aqui tem açaí, aqui tem tacacá, aqui tem o Ver-o-Peso”. Eu digo que a gente aqui no Pará entra numa espécie de regionalismo tardio, enquanto as outras regiões já tinham passado pelo regionalismo. Quando elas passaram, a gente não acompanhou, porque eu acho que foi muito forte o período áureo da borracha, então a gente custou a sair dele. O Pará custou a sair do sonho de construir a Europa na Amazônia. As outras regiões saem, marcam seu espaço, demarcam seu território muito forte na arte, na literatura e no teatro; e o Pará não aproveita a onda. É exatamente nesse momento que vão entrar as peças do regionalismo, do falar das coisas locais. O Cena Aberta não tinha esta preocupação (...). Montamos o “Ajuricaba”, podem até dizer, do Márcio Souza, que é um texto de um amazonense que fala do heroísmo do povo da Amazônia, é verdade, mas montamos pela força reivindicatória do texto e não por ser um texto regional. Sempre achamos que a gente falar, fazer leitura ao nosso modo, era tão regional quanto falar de tacacá e tucupi (AMADOR DE DEUS, 2010).

---

17 No final da década de 1960, a cidade ainda vivia a forte presença dos grupos tradicionais e folclóricos, como o Beija-flor (1945), o Bem-te-vi (1968), o Tem-tem (1930), e o Tucano (1928), um dos mais antigos em atividade (REFKALEFSKY, 2001, p. 60-64).

No entanto, a década de 1970, em Belém, marca o surgimento de uma nova geração de grupos amparados pela chancela do teatro amador, “amador” 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 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, e se colocando a serviço das questões da homossexualidade, do marginalizado, da fala do oprimido, e dos problemas da cultura local. “Luís Otávio trouxe a moderna dramaturgia para Belém. Trouxe a estética política daquela época de chumbo. A voz de resistência do teatro, do homem” (FARIA, 2006). Como uma “esponja de tendências”<sup>18</sup>, Barata trazia de sua vivência, todo conjunto de referências, de 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 de 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).

Jansen (2009, p. 88-89) marca o surgimento da cena contemporânea de Belém a partir do que classifica como “teatro experimental”, aquele comprometido “em buscar novas experiências com a linguagem cênica na ambição legítima por uma cena crítica e poética na relação com a cidade”. Segundo a autora, o ano de 1979 seria o ápice fundador deste experimentalismo, tendo Luís Otávio Barata e o Teatro Cena Aberta como figuras de destaque. Wlad Lima conta que em pesquisa que realizou em 1989 sobre o uso do Teatro Waldemar Henrique<sup>19</sup> constatou que 85% dos grupos ainda utilizavam este palco experimental no formato italiano. Os poucos que exploravam as diversas possibilidades do espaço eram, na verdade, “os grupos que estavam envolvidos com o Luís Otávio, ou pessoas que passavam pelo Luís e iam para o Gruta, iam para o Cabanos, para o Cuíra e, influenciados por ele, usavam o teatro sempre da maneira mais experimental possível” (LIMA, 2010).

---

18 Termo proposto pela professora Beatriz Resende, durante a banca de Qualificação desta Dissertação, em julho de 2009.

19 Monografia “O Teatro Waldemar Henrique e os seus dez anos de experiência cênica (1979-1989)” realizada no curso de Ciências Sociais da União das Escolas Superiores do Pará – Unespa, por ocasião da primeira década de existência daquele teatro, em 1989.

Vale ressaltar aqui que o termo “experimental” está ligado a um processo de digestão das referências, ou seja, um processamento dinâmico do conhecimento apreendido a partir do próprio cotidiano. É um fazer amparado na procura aberta por formas, linguagens e soluções, o que se deve muito ao desprendimento em relação a conceitos, métodos e padrões engessados. Barata chegou a classificar essa tendência de “euforia da ignorância”, uma prática que “se lança para o futuro, com a perenidade da verdade, a partir das raízes do coração, matiz de toda e qualquer audácia” (BARATA, Luís, 3 fev. 2000). Paulo Freire (2005, p. 26-31, 44-47, 62) delinea sua pedagogia autonomista a partir do que chama “curiosidade epistemológica”, ou seja, justamente a vontade de formular um conhecimento a partir das condições concretas do nosso cotidiano, da nossa experiência local, sem se prender aos modelos e grandes referências ditados pelo que se considera o “primeiro mundo”.

Barata (1998) recorda que no início da década de 1970 havia pelo menos trinta e três grupos teatrais em atividades<sup>20</sup>. A Escola de Teatro da UFPA estava em pleno funcionamento, realizando montagens regulares com alunos e professores desde 1962. Porém, no final daquela década grande parte do corpo docente, em sua maioria originário do Rio de Janeiro e São Paulo, havia deixado a cidade para gozar de bolsas de estudo no exterior, concedidas pela UFPA. Foi no início dos anos 1970 que, segundo Barradas (*in* COIMBRA, 2004, p. 65-66, 99), a Escola de Teatro passou a contar com um quadro de professores formado por artistas locais, como Augusto Rodrigues<sup>21</sup>, Walter Bandeira, e o próprio Cláudio Barradas. Em 1971, sua primeira montagem como diretor pela Escola, “Vereda da Salvação”, de Jorge Andrade, trazia no elenco uma rara participação de Luís Otávio Barata.

Tive duas experiências como ator: uma com o Geraldo Salles, que foi uma peça infantil. Trabalhávamos eu, Geraldo, Wanda Cabral, Ângela Maroja, Hamilton Bandeira. Era “Maria Minhoca” [espetáculo de Maria Clara Machado, no Theatro da Paz, em 1969]. E, fiz uma pequena participação em um espetáculo do Cláudio Barradas chamado “Vereda da Salvação”<sup>22</sup> [em 1971], do Jorge Andrade, em que eu era, também, cenógrafo e figurinista. Mas eu sou um

---

20 Segundo registros que coletamos na imprensa do período de 1976 a 1985, alguns dos grupos atuantes na época eram: Transversates, TEP, Cuíra, Grupo de Teatro do Tecnarief, Grupo Experiência, Estúdio de Pesquisas Artísticas (EPA), Gruta, Grupo Experimental do Mosqueiro, Arte Nossa, Grande Palco, Grupo Arte, Êxodus, Drama e Comédia, Grupo Maromba, Grupo Agir, Os Sete da Arte, Grupo Palha, Grupo Cabano Vai ou Racha, dentre outros.

21 Augusto Rodrigues foi o primeiro bailarino do Theatro da Paz. Autodidata, especializou-se no balé clássico no Rio de Janeiro. Fundou sua própria escola de dança, a primeira de Belém, onde dirigiu muitos espetáculos e organizou anualmente o Festival do Conjunto Coreográfico, a partir da década de 1950.

22 Com tão poucos registros da historiografia do teatro paraense, o livro de Paraguassú Éleres (2008, p. 97-105) deixa de mencionar uma rara aparição de Luís Otávio Barata como ator, cenógrafo e figurinista no espetáculo Vereda da Salvação em 1970. Dos inúmeros espetáculos listados na minuciosa pesquisa de Éleres, este é um dos poucos que carece de informações mais detalhadas.

destalento completo. Absolutamente um destalento, assim, absurdo! Eu não consigo desligar da plateia. Eu não me esqueço nunca que estou no palco. Então, você saca por aí que não é o meu lance (BARATA, Luís, 1998).

No entanto, “Vereda da Salvação” foi premiada no VI Festival Nacional de Teatro de Estudantes, no Rio de Janeiro, como Melhor Elenco no júri popular e no júri técnico. Mas em 1977, Luís Otávio voltaria a fazer uma participação como ator no espetáculo “Angélica”, de Lygia Bojunga, montado pelo Teatro Cena Aberta no anfiteatro da Praça da República:

O Luís Otávio como ator era um fiasco! Eu lembro que o Eloy Iglesias<sup>23</sup>, fazia uma peça que era na praça [“Angélica”] ele usava uma malha, sei que ele faltou, e como o Luís sabia todos os textos, ele fez o personagem. Menina, eu nunca vi uma pessoa tão fora do lugar! Ele olhava para a plateia assim como eu estou te olhando! Eu dizia: “Não pode Luís Otávio, abstrai isso!”, mas ele não conseguia! (BANDEIRA, Walter, 2009).

Na onda de contratações para a formação do quadro docente da ETDUFPA, era natural que Barata, recém chegado da EAD e do INSAS, fosse também absorvido pela instituição, uma vez que foi Angelita Silva quem apontou alguns dos nomes indicados para o cargo, a mesma pessoa que havia viabilizado sua bolsa de estudos em 1964 (BARRADAS *in* COIMBRA, 2004, p. 65). No entanto, isto não aconteceu, talvez pelo fato de não possuir curso superior completo, ou pelo seu relacionamento com Angelita Silva ter acabado de forma abrupta, ou ainda pelo fato dele mesmo não ter interesse em lecionar. Barata se colocou como testemunha e observador daquela cena, preparando o que em breve seria sua verdadeira escola, o Teatro Cena Aberta.

Porém, Luís Otávio ainda seguia trabalhando como cenógrafo para a Escola de Teatro, que em 1972, sofreu um incêndio, acabando com a memória de boa parte da história teatral registrada e realizada por aquela instituição de ensino e pesquisa. Foram destruídos sua biblioteca – considerada na época o maior acervo em teatro da América Latina – arquivos, registros fotográficos, guarda-roupas e cenários (ÉLERES, 2008, p. 96).

Desde a volta da Europa, Luís estava vivendo entre o quarto anexo nos fundos da casa dos Barata na Alcindo Cacela, originalmente uma das duas salas de estudos e estrategicamente situado no quintal, o que lhe permitia liberdade no vaivém; e a casa de Walter Bandeira, na travessa Ó de Almeida, 840, seu companheiro de trabalho e de vida por cerca de dezesseis anos.

---

23 Eloy Iglesias é cantor, ator, participou do TCA nos anos 1970, idealizador do Bloco da Xiquita, que deu origem a popular festa Filhas da Xiquita, em 1976, realizada até hoje no Bar do Parque, na Praça da República, sempre na véspera do Círio de Nazaré. A festa é conhecida como a parte profana da festividade religiosa por reunir travestis, *drag queens*, gays, lésbicas, e simpatizantes em programação irreverente, que conta, por exemplo, com os prêmios “Rainha do Círio” e “Veado de Ouro”.

Mas também fazia pousada no apartamento da tia Madre e do tio Lauro, no edifício Miraci, na Avenida Serzedelo Corrêa, com os quais morava a irmã Teresa Cristina; ele ocupava o quarto que seria da empregada, devido ao fácil acesso ao apartamento pela cozinha, sem incomodar e despertar atenção dos tios e da irmã.

Numa primeira tentativa de erguer um grupo de teatro, surgiu o GrupAção, em 1972, que já contava com Margaret Refskalefski e Zélia Amador de Deus, ambas alunas da Escola na época, além de Cláudio Barradas, Lélia Serra, Vera Kleinein e Mário Alberto Moraes. O grupo ensaiava na sede da Sociedade Artística Internacional – SAI. Luís Otávio recorda:

Seria uma cooperativa. E, naquela época, tinha muito aquela coisa da direção coletiva, então o texto que nós escolhemos como sendo a primeira montagem do grupo ia ser o “Interrogatório”, do Peter Weiss, que é um texto difícilíssimo, é sacal, é um texto que são uma série de interrogatórios, que tematiza a questão nazista, aquele negócio todo da responsabilidade de guerra, e, na verdade, nós não conseguimos passar do primeiro mês de ensaio. Porque tudo era tão coletivo, tão tão, tão, que se transformou em um grande problema, eu acho. Porque não tinha voz de controle. E tinha, também, o problema da grana: se estipulou que, toda semana, a gente teria que dar um dinheiro para uma caixinha comum que iria bancar a produção. E essas duas coisas emperraram o trabalho. O GrupAção não passou de ação nenhuma, não saiu da primeira ideia (BARATA, Luís, 1998).

Era um período de tentativas. No ano seguinte, Luís e Walter escreveram juntos um show musical intitulado “Belém, Pela Frente e Por Trás”. Como uma primeira experiência concreta na função de diretor, Luís acreditava ter se saído muito bem, em carta enviada a Susana Rossberg, em julho daquele mesmo ano, ele comenta:

É claro que não posso dizer se era bom, péssimo ou sofrível. A opinião dos que viram poderia ajudar, mas todas elas se resumiam na tormenta – “o show é muito inteligente” – o que não quer dizer absolutamente nada. Numa coisa, entretanto, foi muito positiva a experiência: como diretor acho que me sai relativamente bem, ao mesmo tempo que confirmei minha quase que total falta de paciência para lidar com esta corja chamada de atores (BARATA, 1973).

Na mesma carta, Luís Otávio conta ainda sobre alguns de seus planos: “atualmente estou chocando a ideia de escrever uma peça. Se o aborto sair a coisa será desbundantemente verdadeira, o que não quer dizer que será boa”. Ele ainda relata o aperto político que passavam mesmo em Belém; a nomeação do próximo presidente militar Ernesto Geisel já era anunciada, e a simples prática de enviar uma carta ou cartão postal para o exterior era vista como conduta suspeita. Diante do controle direto sobre a imprensa, graças ao AI-5, Luís Otávio pedia que

Susana lhe enviase recortes do jornal *Le Monde*. Mesmo diante de toda repressão, a experiência de expor suas ideias num palco, parecia algo de fortalecedor. “Hoje estou com a língua solta, daí estar vomitando tanto”, dizia. E pelo o que consta essa seria a última carta a ser trocada entre eles.

A parceria entre Luís, Zélia e Margaret não esmoreceu com o fracasso precoce do GrupAção. Em 1975, os três amigos prestaram vestibular para o curso de Filosofia Pura da UFPA, com o intuito de fortalecer as ideias, dar continuidade aos estudos, e embasar os planos teatrais com leituras filosóficas.

Tudo começou como uma mera farra, uma predisposição, que acabou por se materializar (...). Aprovado, o Luiz Octávio, como era previsível, despertou a admiração dos docentes e discentes do curso. Na época, inclusive, foi aberto um concurso, no centro de filosofia, o que suscitou a expectativa de que ele se inscreveria. Mas o Luiz Octávio não só abdicou da chance, como do próprio curso de Filosofia Pura. Disse-me ele, em uma conversa a propósito, que magistério não era a sua praia (BARATA, Augusto, 2010).

Mesmo sem concluí-lo, foi lá que retomou, quatro anos depois da primeira tentativa, os planos de fundar – “em bases mais modestas, ainda que com pretensões idênticas” (BARATA, Luís, *apud* BARATA, Augusto, 1976) – junto com Zélia e Margaret, o grupo teatral de maior importância na cena contemporânea da cidade nas próximas duas décadas, o Teatro Cena Aberta. O departamento de Filosofia ficava ao lado da casa da família Barata. Nessa época é muito provável que eles tenham presenciado a única passagem do filósofo francês Michel Foucault por Belém. À convite do professor Benedito Nunes, Foucault proferiu uma série de cinco palestras na área das Ciências Humanas, no auditório de Filosofia da UFPA. Essas gravações das palestras foram roubadas do carro de uma aluna do curso (ÉLERES, 2008, p. 96), porém estão publicadas no Volume I da “História da Sexualidade” (FOUCAULT, 1997). A sexualidade e o poder, temas centrais na obra de Foucault, seriam uma das grandes influências filosóficas no trabalho do TCA, especialmente nas últimas produções mais autorais de Luís Otávio Barata, como veremos adiante.

O período que compreende o golpe de 1964, a promulgação do AI-5, e os anos de chumbo que se seguem, coincide com uma sequência de governos estaduais alinhados a política repressora, com um agravante no caso do Pará. A tradicional cultura do favoritismo e clientelismo tem raízes profundas na história da região, nas relações de compadrio, no coronelismo herdado do escravismo e da vida no campo (Merda, 1988). Os embates que naturalmente surgiram entre artistas e militantes, governos, e capitalistas, talvez tenham como símbolo maior a história que

permeia a conquista do Teatro Experimental Waldemar Henrique. Abuso do bem público, auto-favorecimento, e ocultação de informações eram algumas das questões que estavam por trás de uma das principais motivações que levaram a classe artística a engendrar esta batalha: a falta de espaços teatrais na cidade, especialmente depois da extinção do teatro da Sociedade Artística Internacional – SAI, do Palace Theatre, e do sucateamento do antigo Teatro São Cristóvão. Por esses motivos, é imprescindível retomar e conhecer os meandros que compõem o complicado quebra-cabeças do caso Teatro Experimental Waldemar Henrique e toda a história política que se iniciava em torno deste espaço.

### 3.2 UMA VIDA CONTADA A PARTIR DE UM TEATRO: OU OS BASTIDORES DO WALDEMAR HENRIQUE E O “MURO DA VERGONHA”

“Eu acho que nós dispomos de um palco e quem dispõe de palco, dispõe de um espaço privilegiado para largar o cacete em todo mundo” (BARATA, Luís, 1998).

Numa busca incansável pela história da conquista de um novo espaço para a classe artística amadora no Pará em meados dos anos 1970, depois de muitas idas e vindas entre a Biblioteca Arthur Vianna, o arquivo morto do Centur – Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, o porão da professora Wlad Lima, entre outros locais, tive acesso ao arquivo do Teatro Experimental Waldemar Henrique, através do funcionário Francisco Chagas, que por conhecer um pouco da história cultural desta cidade, percebeu a importância de minha busca naquele local. Lá pude ver uma parte do que restou da história da construção do TEWH, alguns recortes de jornal, poucas fotos, e grandes lacunas de tempo e informações. Mas entre eles encontrei dados importantes para a compreensão de todas estas reivindicações dos grupos de teatro locais, e principalmente do Teatro Cena Aberta, com a presença de Barata à frente das reuniões, protestos, abaixo assinados, entre outras manifestações.

Para entender melhor a atuação política de Luís Otávio, vale retomar ao início do século XX para perceber que, desde o começo, a conquista do espaço onde seria o TEWH, foi turbulenta. Numa negociata suspeita entre a Municipalidade de Belém e uma dupla de especuladores estrangeiros, o Parque João Coelho (atual Praça da República) foi arrendado em leilão para o senhor Henry Richard Mardock. Seu sócio, o italiano Arthur Liguori assumiu o

terreno e construiu dois prédios, sendo o maior destinado a ser o Cinema Radium, e o menor, um restaurante de massas. Por fim, a dupla encheu os bolsos ao rescindir o contrato com a Municipalidade, devolvendo os prédios sob polpuda indenização. O governo acabou abandonando os edifícios, e ficou, portanto, com dois elefantes brancos. “O tempo correu até que um sábio, passando defronte, viu utilidade naquelas construções inúteis, este sábio era Paul Le Cointe”. Este francês tem a ideia de transformar os dois prédios em um Museu e uma Escola de Química Industrial. Para isso, procura patrocínio, e se junta ao capitalista coronel Cássio dos Reis, presidente da Associação Comercial do Pará – ACP. Mesmo sendo este um latifundiário, o projeto é, mais uma vez, bancado pelo governo de Lauro Sodré, que cede o uso dos dois edifícios pelo prazo de quinze anos, comunicando no Congresso Legislativo do Estado em 7 de setembro de 1918.

As dificuldades da revolução de 1930 fizeram com que o governo cortasse as verbas que eram dadas mensalmente, e em 1931 os dois prédios são deixados ao deus-dará. Os “proprietários” não investiram nenhum centavo, nem assumiram quaisquer responsabilidades.

Esgotado há muito o prazo de quinze anos, o Museu Comercial já não estava sediado no Radium, mas a ACP não devolve ao Estado os edifícios, ou seja, a partir daí, ela passa a ocupar ilegal e ociosamente o patrimônio público. A Associação Comercial beneficia-se novamente, desta vez alugando, em 1946, o prédio à loja de penhor da Caixa Econômica Federal, e assim inicia-se uma bola de neve que demorará décadas para se resolver. Em 1960, a Caixa Econômica deixa o Pavilhão do Museu Comercial, e a ACP, espertamente, aluga novamente o prédio do Estado, agora ao próprio Estado. “Caso singularíssimo: o Estado inquilino na/da sua propriedade!”, para que seja instalado ali o Departamento de Turismo do Governo, passando depois à agência da Ciatur, empresa privada, pivô de longas brigas com a classe artística, e de grandes temas de protestos de Luís Otávio Barata com o Teatro Cena Aberta (SALLES, 1979a; 1979b; 1979c; 1979d; 1986; *in* SECULT, 1997).

Em 1976, o TCA monta seu primeiro espetáculo, “Quarto de Empregada”, sua estreia se dá no palco do Theatro da Paz. No final do mesmo ano, antes que o grupo pudesse estreiar seu novo espetáculo, “Angélica”, o Da Paz já havia sido fechado para mais uma grande reforma, sem previsão para reabertura, perdendo a classe teatral o único espaço disponível na cidade.

Em 1978, com a reforma ainda inacabada do TP, inicia-se uma jornada pela implantação de um teatro experimental, a reforma do teatro 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 para o TP, 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, “O Olavo Lyra Maia<sup>24</sup> ofereceu lugares que a gente não considerava adequados para a atividade teatral, ofereceu palcos de colégio<sup>25</sup>, enfim, e a gente acabou, como protesto, indo para a rua”, recorda Zélia Amador (2010). Resultado disso foi um novo manifesto redigido pela classe, elencando uma série de locais que poderiam ser adaptados e usados pelos grupos, entre estes estava o prédio da ACP, ideia recusada em primeiro momento, fazendo com que o impasse permanecesse por longas datas, o que levou o TCA a 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 Maravilhosa 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, “uma prática que nascia de um impasse, mas que se tornaria opção do grupo” por alguns anos: “o trabalho na rua nascia mais de uma contingência e de uma coerência com o manifesto da categoria que o grupo assinou, do que de uma opção” (VILANOVA, 11 ago. 1989).

O prédio então sub-aproveitado do antigo Museu Comercial passa a ser o cenário de lutas políticas articuladas por Luís Otávio Barata, que à frente das mediações com o TCA consegue uma abertura e as primeiras negociações são feitas. O então Secretário Olavo Lyra Maia, titular da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Estado do Pará (Secdet) – que também ao mesmo tempo era membro da diretoria da Associação Comercial do Pará, pressionado já há alguns anos pela classe artística, iniciou uma rodada de negociações entre a ACP e o Estado para fundar um teatro no prédio ainda considerado propriedade da Associação Comercial, conforme consta em jornais da época (A Província do Pará, 24 de mai. 1978). Em maio de 1978, o Estado retomou a guarda do prédio, já com a intenção de iniciar uma obra para adaptação estrutural (SECULT, 1997, p. 41). A partir de então, a Federação de Teatro Amador do Pará – Fetapa –

---

24 Olavo Lyra Maia ocupou o cargo de Secretário nos governos de Aluísio Costa Chaves (1975-1978) e Alacid da Silva Nunes (1979-1983). Foi um representante de remédios que se casou com a herdeira de um comerciante, “e como herdeiro de um comerciante rico, o Lyra Maia tinha a profundidade intelectual de um livro de auto-ajuda. Ele escrevia cena com ‘s’. Falando sério. Não é gozação, não. É verdade” (BARATA, Augusto, 2010).

25 Alguns dos colégios improvisados oferecidos pela Secdet foram o Colégio Gentil Bittencourt, Escola Kennedy, Colégio do Carmo, Auditório do Colégio Augusto Meira, dentre outros (SILVEIRA, 20 set. 1992).

atuante desde 1976 (que futuramente passaria a ser chamada de Federação Estadual dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro – Fesat, em 1979), passou a reivindicar ao Estado participação na formulação das normas de funcionamento e administração do futuro teatro, inicialmente previsto para abrir as portas em agosto de 1978. Luís Otávio Barata assinou o documento da Fetapa, junto a outro representante do grupo, Carlos Amaral, além do presidente da Federação Sérgio Mello. A bem da verdade, a briga pelo Teatro Waldemar Henrique foi, sobretudo, a briga da classe teatral; e toda essa relação turbulenta iria acompanhar a história do Teatro Cena Aberta por anos. É unânime entre os entrevistados (LIMA, 2009, 2010; JANSEN, 2010; BARATA, Augusto 2010; DO Ó, 2010; BANDEIRA, 2009; DE DEUS, 2010) atribuir o mérito do movimento em prol do Teatro Experimental Waldemar Henrique ao papel de articulador de Luís Otávio junto à classe teatral, como se pode observar também em inúmeros jornais da época (O Estado do Pará, 27 de maio de 1978; A Província do Pará, 24 de maio de 1978; 9 de julho de 1978; O Liberal, 1977). Na verdade, ele cumpria o papel de coordenar as posições burocráticas, a sua escolha por não assumir nenhum desses cargos se dava mais pelo fato de que o serviço administrativo iria vinculá-lo a uma instituição, além de lhe tomar muito do tempo que era dedicado a atividade criativa e crítica.

A preocupação da Federação dos Atores era desvincular a administração do novo teatro das diretrizes e normas que regiam o Teatro da Paz, dando autonomia ao Teatro Waldemar Henrique, a partir da criação de um regimento interno que atendesse às necessidades dos grupos amadores; reivindicava-se também a escolha de um administrador indicado pela classe artística.

O arquiteto e cenógrafo carioca Luís Carlos Ripper foi contratado, às custas do Governo do Estado e do Serviço Nacional de Teatro, antigo SNT, para cuidar do projeto cenotécnico e de iluminação do espaço; ele havia acabado de ministrar um curso de iniciação à linguagem cenográfica em Belém. O jornal A Província do Pará de 5 de julho de 1978 anunciava o aporte de 200 mil Cruzeiros para tal projeto. No dia seguinte, o jornal O Liberal decretava o adiamento da inauguração por conta do atraso na vinda de Ripper a Belém, a despeito do avanço nas obras estruturais e de adaptação física, no teto, no piso, nos banheiros, pintura e acabamento. Pressionado pela classe artística, o Secretário Estadual Lyra Maia alega: “É de meu interesse que o Teatro Waldemar Henrique abra o mais breve possível, pois estamos pagando o aluguel e ele ainda está sem utilização” (O Liberal, 6 jul 1978). Apesar do avanço das obras, o debate sobre a autonomia na administração do teatro continuava “na estaca zero”, segundo os jornais. Ao longo

do ano de 1978, o tema ganha amplo espaço na imprensa local. O constante adiamento da inauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique aparece semanalmente na pauta das redações, graças à relação de proximidade entre a classe artística e os jornalistas. Alguns dos principais repórteres e colunistas da época são Cleondon Gondim, futuramente envolvido com o Cena Aberta, Ione Matos, diretora do grupo de teatro EPA (Estúdio de Pesquisa Artística) e atriz do TCA, Augusto Barata, irmão de Luís Otávio, além dele próprio, com uma eventual coluna de teatro e denúncias de descaso com a cidade. As manchetes palpitam: “Atores pedem informações sobre o futuro teatro” (A Província do Pará, 24 mai. 1978), “Teatro Waldemar Henrique sem data para inauguração” (O Liberal, 6 jul 1978), “Teatro Experimental continua sem data para inauguração” (O Liberal, 14 jul 1978), “Como vai o movimento teatral?” (A Província do Pará, 9 jul 1978), “Um teatro moderno para a arte jovem dos amadores” (O Liberal, 13 set 1979).

Informações truncadas nos jornais esquentam o clima entre a classe artística e a Secretaria Estadual de Cultura, Desportos e Turismo – Secdet, com a notícia de que o teatrólogo Agostinho Conduru seria nomeado pelo Secretário Lyra Maia para a direção do Waldemar Henrique, a despeito da reivindicação feita em prol da nomeação autônoma por parte dos artistas. Na noite de 25 de julho de 1978, artistas reunidos nas próprias dependências do Teatro Experimental foram unânimes quanto a apresentação de um manifesto contra a nomeação de Agostinho Conduru e a escandalosa notícia de que o novo teatro ficaria vinculado à administração “caduca” do Teatro da Paz. Em resposta, na Província do Pará do dia seguinte, Lyra Maia desmente as informações, alegando que Conduru será tão somente seu assessor para assuntos teatrais, não desmentindo o fato de que a administração do novo teatro deverá ficar vinculada ao Da Paz, que na época era exercida pelo próprio Maestro Waldemar Henrique. Para acalmar os ânimos, o Estado trata de veicular matérias sobre a conclusão das obras do teatro, anunciando sua breve inauguração, exemplo marcante é a nota “Concluído novo teatro”, de O Liberal, de 20 de julho de 1978. Na verdade, o teatro só seria de fato inaugurado dali a mais de um ano. Enquanto tudo isso rolava, a agência de turismo Ciatur permanecia em pleno funcionamento neste espaço.

Um ano depois, próximo a inauguração do Teatro, as reivindicações ainda eram tema central no boca-a-boca e nos cadernos de cultura, política e polícia da cidade; a nova solicitação da classe artística era de que fosse instaurado um sistema de rodízio para o uso da pauta, na forma de uma “feira de espetáculos” envolvendo a maior quantidade possível de grupos da cidade, que

na época ainda eram muitos. Nos embates que se davam nas páginas de jornal, o Secretário Lyra Maia se mostrava sempre solícito, preocupado com as reivindicações feitas pela classe.

O Teatro Experimental Waldemar Henrique é finalmente inaugurado no dia 17 de setembro de 1979 – inicialmente denominado apenas TEP, Teatro Experimental do Pará. O maestro paraense não foi, portanto, nem homenageado, nem convocado para a direção da casa, como já havia sido assinalado pela Secdet nos jornais, apesar de ter sido convidado para “cortar a fita” de abertura deste edifício teatral<sup>26</sup>. A casa abriu sem o sistema de refrigeração e sem equipamentos de som, mas com uma pauta lotada de espetáculos inscritos em três horários por dia, dentre os quais constavam três espetáculos do Cena Aberta: “A Paixão de Ajuricaba”, “A Vingança do Carapanã Atômico”, e “Cena Aberta Conta Zumbi”, para os meses de outubro e novembro. Além do envolvimento com estes, Barata ainda atuou como figurinista, criador e executor do cenário em “O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá”, do grupo EPA (Estúdio de Pesquisa Artística, liderado pela jovem Ione Matos).

Na iluminação do novo espaço, foi utilizado material recuperado do Theatro da Paz (A Província do Pará, 7 ago 1979), “péssima herança (...) melhor dizer, um refugio transplantado” (GONDIM, 1979). No entanto, o projeto de Ripper favorecia, pela primeira vez na cidade, uma versatilidade no uso do espaço. O prédio de fachada *art nouveau* e interior estilo chinês foi projetado sem uma disposição fixa, podendo funcionar como arena, palco italiano, e muitas outras possibilidades. Um sistema de duas vigas com trilhos sobre os quais se movimenta o pórtico, que forma o urdimento, pode ser usado na instalação de variadas formas de iluminação e cenário. A plateia pode ser arrumada com uso de módulos, possibilitando maior aproveitamento do espaço, aumentando o local para atores ou plateia, de acordo com a necessidade ou vontade do diretor e do grupo<sup>27</sup> (Figuras 11 e 12).

Contando com doações de equipamentos e recursos da Funarte e do SNT, permanecendo o prédio alugado à Secdet por 10 mil Cruzeiros mensais, no prazo de cinco anos, a grande rusga da autonomia da administração não deu em nada. Na abertura da casa, Agostinho Conduru foi de fato nomeado administrador, tanto do TEWH, como também do Da Paz.

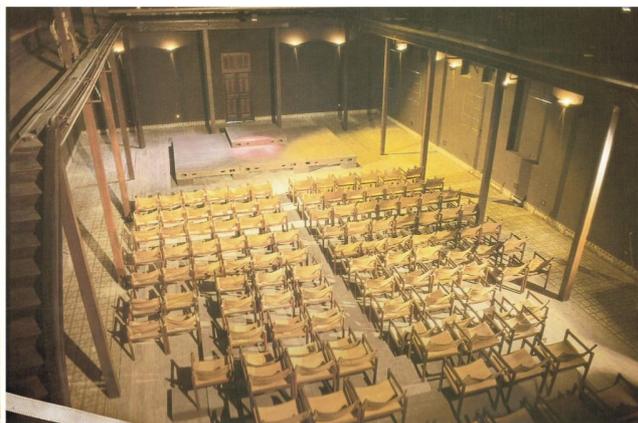
---

26 Em 1997, com a publicação da história do TEWH pela Secretaria de Cultura, a Secult, o órgão justificou a ausência do nome do maestro no Teatro, já que “uma lei presidencial de 1977 proibia que se desse nome de pessoas vivas a prédios públicos” (SECULT, 1997, p. 24). Curioso é que na época nenhum jornal registrou o fato.

27 Maiores especificações técnicas podem ser obtidas nas reportagens de O Liberal, de 13 de setembro de 1979, e de A Província do Pará, de 7 de julho de 1978.

O elegante coquetel de lançamento contou com a ilustre presença do então Governador do Pará Alacid Nunes, e “expressivos nomes da cenografia e teatro nacionais” (O Liberal, 13 set 1979), dentre eles, os diretores do SNT, Orlando Miranda e Carlos Miranda, Hermínio Bello de Carvalho, então diretor da Funarte, além de Luís Carlos Ripper, autor do projeto. A classe teatral estava entre os convidados, mas, no entanto, segundo a reportagem de Gondim (1979) “não recebeu o convite”.

**Figuras 11 e 12:** Jornal A Província do Pará de 29 de julho de 1978 anuncia o projeto de Ripper; visão interna do TEWH após a reforma, em 1998.



Após a inauguração, o primeiro grande problema operacional foi o horário reduzido do expediente do pessoal técnico. O funcionamento noturno do teatro demandava aos grupos o pagamento de hora extra a bilheteiros, técnicos, faxineiros.

O iluminador (que deve ser verdadeiramente o electricista) já declarou que só faz, seja o que for, a troco de pagamento extra (...). Ora, teatro não é repartição pública, para que o pessoal obedeça os mesmos horários padrões! No caso do iluminador, aliás, a coisa pode continuar tranquila, porque não tem como iluminar mesmo (GONDIM, 1979).

Os problemas estruturais geraram reação imediata dos grupos nos jornais. Em coluna assinada no jornal O Estado do Pará de 18 e 19 de novembro de 1979, Luís Otávio Barata declara:

A apresentação do espetáculo “Zumbi” de Boal e Guarnieri, pelo Teatro Cena Aberta, comprova-se na prática o quanto aquele teatro necessita de uma refrigeração. São duas horas de espetáculo, doze atores em cena que cantam e dançam quase o tempo todo, acompanhados por um violão e dois batuqueiros. Se para os atores é um sufoco de calor, o mesmo calor, ainda que minorado, é dado ao espectador. Não fosse o pique do elenco, a garra da direção, a competência dos músicos e a excelência do texto, devido ao calor, estaríamos representando para cadeiras vazias (BARATA, Luís, 1979).

Durante a mesma montagem do grupo, ocorreram outros problemas técnicos no espaço recém-inaugurado.

Temos que contemplar o absurdo ao sabermos que o Teatro, após as 23 horas, não tem uma gota de água nas torneiras, fato esse inadmissível principalmente quando sabemos da existência de um depósito de água naquelas dependências funcionando como peça decorativa (...). Melhor do que ninguém, a direção do teatro sabe que esse espetáculo se prolonga até as 23 horas. Sem a refrigeração naquela casa de espetáculo, é normal admitir-se que os atores, após cada espetáculo além de cansados estão a necessitar de um banho ou até mesmo de higiene (BARATA, Luís, 21 nov. 1979).

O curioso foi que oito anos depois o fato se repetiu durante o espetáculo “Genet – o palhaço de Deus” (1987):

No “Genet...” foi todo mundo preso! A gente terminava as sessões, porque tinham três sessões, 19, 21 e 23 horas da noite (...). Era uma hora e vinte de espetáculo, dava meia noite e tal aí não tinha água no teatro, eles sacaneavam com a gente! Às vezes íamos tomar banho na casa do Luís Otávio, era aqui do lado [se refere ao lado do TEWH, na praça da República], ele morava no Manoel Pinto da Silva, tava todo mundo sujo. Um dia nós pegamos corda e fomos para o chafariz, tomar banho lá. “Como é que lá tem água e aqui não tem? Se a água de lá é a mesma água daqui, da rua?” Fomos todos tomar banho lá, tudo nu, aí foi todo mundo preso! (RASSY, 2009).

Enquanto a situação com o TEWH continuava cada vez mais emaranhada, uma personagem importante se agregava à história: o *marchand* e advogado Gileno Chaves. Na época, ele trabalhava como assessor jurídico do Secretário Municipal de Educação e Cultura (Semec), Mário Guzzo, e foi o idealizador de um programa pioneiro de fomento às atividades artísticas da cidade de Belém, no final dos anos 1970, bem antes da criação das Leis Rouanet e Semear<sup>28</sup>. Foi

---

28 Lei Estadual de Incentivo a Cultura, sancionada pela Lei 6.572/03, de 2003, e gerida pela Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.

quando sua relação com Luís Otávio se tornou mais estreita; e, por comungar da militância política dos artistas, passou a se engajar na luta da classe teatral, o que levou o então secretário de cultura, Mário Guzzo, a criar uma política de incentivo cultural, que por edital contemplava teatro, música, dança e literatura (BARATA, Augusto *apud* MELO, 2006). O programa pretendia acabar com as relações de compadrio na distribuição direta de verbas, por meio de um edital da Semec, que contava com uma comissão julgadora formada por artistas e acadêmicos do calibre de Benedito Nunes – uma prática que somente há alguns anos a Funarte vem retomando em âmbito nacional. As propostas eram submetidas ao edital e julgadas; se aprovadas, os recursos eram liberados e, depois, os beneficiados deviam comprovar formalmente a realização do trabalho. Porém, informalmente, Gileno “se dava à pachorra de assistir a todos os espetáculos de dança, música, teatro bancados pela Semec. E os livros que foram editados, ele também lia. Ele foi muito vital nisso. Ele acabou com aquela coisa, em suma, com o compadrio. O Gileno foi aquela pessoa certa no lugar certo, era prussiano. Detalhe, ainda pagava o ingresso, ele era rigoroso”, recorda Augusto Barata (2010).

O edital de auxílio montagem passou a funcionar sob controle da Semec e da Secdet (Município e Estado). Em 1985, o valor do fomento era de cinco milhões de Cruzeiros por grupo. Zélia Amador narra os prós e contras da nova política:

É uma conquista da Fesat, que soube ganhar esse espaço valioso, que nos garante um direito e que extingue uma política de favoritismo, de clientelismo cultural dentro dos órgãos do Governo. O Pará, aliás, é o único Estado brasileiro onde se observa essa conquista, já que, nos demais, a política de clientelismo ainda é dominante (...). É preciso que os grupos saibam utilizar convenientemente esse dinheiro, tanto do ponto de vista artístico, como do ponto de vista moral (...). Há grupos que se utilizam indevidamente do auxílio, fazendo prestações de contas verdadeiramente vergonhosas (AMADOR DE DEUS *apud* GONDIM, 15-16 dez. 1985).

Luís Otávio, que, no início da política de fomento, conseguiu montar até três espetáculos com uma única verba, acabou sendo convocado pela Fesat, na gestão de Zélia Amador, para ministrar uma oficina teatral visando à melhoria do nível qualitativo das produções amadoras, com o tema “Utilização do espaço experimental do Teatro Waldemar Henrique”. Ele também recorda certos abusos do dinheiro público:

Engraçado, o edital teve um efeito perverso. Antes, dependendo do compadrio, você recebia o dinheiro, por uma forma de cachê. Se você recebia dez mil Reais e só gastava dois, era cachê, tava pago, você não tinha que prestar conta de porra nenhuma. O edital foi criando regras de prestação de contas e aí os grupos foram

ficando inadimplentes. E, na medida que a inadimplência foi rolando, eles deixaram de existir. Daí, eu achar que a melhor maneira ainda é o edital, que é uma forma de controle da melhor qualidade, porque você, além de ver o espetáculo, tem que prestar contas de quanto você gastou. Tem coisas absurdas dessa época: tem grupo que tinha cachorro, punha na prestação de contas e o cachorro ganhava cachê. Isto não é mentira (BARATA, Luís, 1998).

Quanto à questão da autonomia administrativa do TEWH, a Secretaria de Cultura não chegava a uma atitude definitiva e, em inícios de 1980, a Fesat encaminhava uma minuta do regimento interno visando forçar a independência administrativa (o que incluía alocação de verbas próprias) e organizar de forma mais democrática a distribuição de pautas, que naquele primeiro ano haviam sido concentradas em poucos grupos beneficiados. Toda essa situação acabou por fortalecer a organização política da classe teatral, por meio da Fesat, na época presidida por José Augusto Gamboa, que tomou da Secdet o poder de organizar as pautas do Teatro Experimental. Após inúmeras tentativas junto ao Governo, a Fesat, em janeiro de 1980, iniciou um boicote ao Waldemar Henrique, suspendendo toda a programação teatral prevista para aquele espaço. Segundo matéria de Ray Cunha (27 jan. 1980), o TCA era o único grupo que estava em atividade por ter “descoberto” o anfiteatro da Praça da República. Em resposta às reivindicações e ao boicote da Fesat, o Secretário Lyra Maia instituiu, no dia 30 de janeiro, por decreto unilateral, um regimento para o TEWH mantendo a subordinação administrativa ao Da Paz, ainda afirmando que a Federação de Teatro “não se dignou a colaborar com sugestões para elaboração do regimento interno”, mesmo tendo esta entidade um ano antes, apresentado uma minuta do regimento, antes mesmo da inauguração oficial do Teatro (BRITTO, 31 jan. 1980; A Província do Pará, 30 jan. 1980).

Nos meses que se seguiam, a classe teatral mantinha a postura de boicote, apesar de não contar com apoio unânime dos artistas de dança, artes plásticas e música. O movimento de boicote ecoava uma postura politizada que levava naturalmente à ocupação das ruas. Em São Luiz, no Maranhão, a classe artística havia conquistado novos espaços na periferia, praças, e palcos alternativos, por conta de um boicote semelhante ao Teatro Arthur Azevedo, então dirigido por um colunista social. O boicote da Fesat ganhou ampla divulgação na imprensa local e se estendeu a toda a programação de espaços culturais do Governo, chegando a propor a realização de um Festival de Verão que ocuparia as ruas e praças (O Liberal, 12 fev. 1980).

Com recursos da Funarte em mãos, a Secdet mantinha de seu lado parte do pessoal da música, graças ao projeto Jayme Ovalle, que subvencionava material gráfico, cenográfico, além

de franquear a custosa taxa de uso do Theatro da Paz. Próximo a estreia de “Jorge Dandin”, do TCA, Luís Otávio Barata foi chamado ao gabinete do secretário Lyra Maia. Ele conta:

Um dia, eu recebo um recado do Lyra Maia, que ele queria conversar comigo. Aí eu fui. Quando cheguei lá, ele disse assim: “Estou sabendo que você vai estrear, não é?”. Tinha sabido pelo Agostinho Conduru. “Vai estrear ‘Jorge Dandin’. Estou sabendo que o texto foi censurado até dezoito anos”. Ele queria me perguntar: “Está faltando o quê para o espetáculo?”. Eu disse: “Olha, está faltando sapato, só.” Ele disse: “Então, o lance é o seguinte: a Secretaria lhe dá os sapatos, eu lhe dou o teatro de graça, eu lhe dou o cenário e lhe dou um programa policromado.” Eu disse: “É?”. “Você aceita?”. Eu disse “Olha, você me dá dois dias para pensar?”. Já saí de lá dizendo: “Convoca uma reunião da categoria!” Aí eu reuni todo mundo e disse: “Olha, o negócio é o seguinte: o Lyra Maia está querendo nos dar cenário, sapato, o teatro de graça e um programa policromado. Eu vou dizer não. Mas quero avisar a qualquer uma das lindas aqui que, se aceitarem um metro de tecido, vai ter porrada. Porrada, que eu digo, é porrada mesmo!”. Pior, é aquele negócio, eu dancei, porque eu fiquei sabendo de uma “morena tropicana”, que tinha recebido míseros dez metros de americano, pode? Um veado desse se vender por causa de dez metros de americano. Que é o pano mais barato que tem, mais barato do que o Lin, gente! É essa a dimensão que eu acho legal do Cena Aberta, essa questão do político, de – aquilo que eu digo sempre – batalhar para que a gente entre pela porta da frente. Pela porta de trás, de serviço, isso eu já sei que é um caminho natural. (BARATA, Luís, 1998).

Em março daquele ano, apenas o TCA seguia atuando na Praça, agora com o espetáculo “O Sapo Tarô-Bequê”. Barata estava à frente de toda movimentação de classe, e, paralelamente, circulava na imprensa. Em artigo que publicou em O Estado do Pará, de 1 de março, denunciava a debandagem de vários colegas.

A semana artística local, do ponto de vista dos espetáculos, continua praticamente na estaca zero, com um único em cartaz – “O Sapo Tarô-Bequê”. Para compensar, porém, os bastidores dos diversos segmentos artísticos – teatro, dança e música – estão convulsionados, ou estavam, em função do regimento interno e da autonomia do Teatro Experimental Waldemar Henrique. De um lado a Secdet continua fiel ao seu princípio – “lá vem o circo” – a melhor frase que alguém já disse para caracterizar sua política cultural. Já a classe teatral, a quem coube deslanchar a crise, resolveu assumir definitivamente, na última assembléia promovida pelo órgão classista a posição que lhe parecia a mais compatível à condição de filhos do Lyra Maia – “tome um cafezinho com o secretário, e se sinta secretário por um dia” (BARATA, Luís, 1980).

Em 1981, durante a montagem de “Fábrica de Chocolate”, o TCA foi vítima dos descasos da Secdet quando teve seu cenário destruído pela instalação inadvertida de caixas de som a mando desta, no TEWH. A imprensa, por iniciativa do próprio Luís Otávio, acompanhou

detalhadamente o desenrolar da questão, até que a Secdet se responsabilizasse pela reconstrução do cenário (O Liberal, 2 abr. 1981; A Província do Pará, 3 abr. 1981).

As divergências com o Governo não cessaram, mas em 1984 a classe teatral obteve uma conquista com a nomeação do produtor e crítico cultural Manoel Teodoro de Miranda como diretor da casa. A nova fase do TEWH levou o então presidente da Fesat, Luís Otávio Barata, a encaminhar uma série de reivindicações para a Secdet, na figura de Acyr Castro<sup>29</sup>, que incluíam reformas no teatro, e a legalização da autonomia jurídica deste.

Em julho de 1985, em eleição direta, Luís Otávio passou a direção da Fesat a Zélia Amador de Deus e um grupo de companheiros ligados ao TCA, como Margaret Refskalefski, Sávio Chaul, Wlad Lima, Ronaldo Fayal e Henrique da Paz, permanecendo como representante do órgão no Conselho que regia o TEWH, sob direção ainda de Manoel Miranda. Zélia já era conhecida pela militância nos movimentos de direitos humanos, movimentos negros, como o Cedenpa<sup>30</sup>, além de questões envolvendo a causa indígena, e de sua importância na cena teatral da cidade, tendo dirigido, ao lado de Luís, espetáculos marcantes no TCA.

No entanto, no final daquele ano, o movimento de classe parecia ter perdido a unidade e o engajamento, “exceto a honrosa tentativa do Cena Aberta, sempre ele! [que estava apresentando o espetáculo “Quintino, o outro lado da sacanagem”] e a permanência irrenunciável do Cláudio Barradas” (GONDIM, 24-25 nov. 1985). Por ocasião da realização da VII Mostra de Teatro Amador do Pará, a própria presidente da Fesat, Zélia Amador, fazia o balanço da cena local:

Do ponto de vista meramente teatral, o movimento de 85 não acrescentou nada de novo, não avançou muito em relação ao ano passado (...). Temos pelo menos doze espetáculos em cartaz, o que representa por ano, numa cidade como Belém, uma média excelente. Pena que a gente esteja apenas ganhando em quantidade, já que continuamos pecando na qualidade (...). Do ponto de vista político, naquilo que possa representar uma mobilização da classe, o movimento teatral deste ano foi também muito fraco e isso se mede pelo comparecimento dos grupos à Federação (AMADOR DE DEUS *apud* GONDIM, 15-16 dez. 1985).

A reforma exigida pela classe realmente teve início, começando timidamente em dezembro de 1985, e culminando no fechamento do palco do TEWH. Sem espaços para apresentação, os grupos da cidade recuaram, à exceção do diretor Cláudio Barradas, que mantinha-se em atividade em espaço alternativo, e ao Cena Aberta, que voltava a ocupar o anfiteatro da Praça da República.

---

29 Acyr Castro era escritor, jornalista, e membro da Academia Paraense de Letras.

30 Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará. <http://www.cedenpa.org.br/>

Porém, a notícia que iria abalar de vez a relação frágil entre a classe artística e a Secdet saiu em 12 de março de 1985. A Ciatur comunica ao diretor do TEWH, Manoel Miranda, a construção de uma parede para isolar suas dependências dentro daquele teatro, que incluíam uma sala frontal no térreo e mais duas salas no andar superior. O muro se justificava pelo fato do acesso à única escada que levava à sala de ensaio, localizada no segundo pavimento, se dar através do espaço da Ciatur, o que tornava comum o trânsito de atores entre os clientes e funcionários da agência de turismo. A situação, que se arrastava por longos treze anos tornara-se insustentável.

Manoel Miranda respondeu ao ofício da Ciatur desaprovando a construção do muro, já que isso isolaria a sala de ensaio. No dia dois de abril de 1986, o jornal O Liberal anuncia, para espanto de todos, que, na madrugada do dia primeiro de abril, a Ciatur, aproveitando-se do fechamento do segundo pavimento do Teatro para reformas, “havia erguido os primeiros quarenta centímetros de parede”. O ator Sávio Chaul, o primeiro a flagrar o novo muro, “botou a boca no trombone”, conta o jornal: “A confusão se estabeleceu, o pedreiro parou de trabalhar e, ainda pela manhã, reuniram-se o secretário de cultura em exercício, José Guilherme de Campos Ribeiro, a coordenadora do patrimônio histórico do Estado, Elizabeth Albert, e o presidente da Ciatur, Jair Bernardino”. Da reunião, resultou a proposta estapafúrdia de se erguer uma outra escada. Os engenheiros da Secretaria de Obras alertaram que a nova escada iria quebrar o isolamento sonoro da sala de espetáculos. No mesmo dia, a Fesat reuniu seus associados no próprio Teatro, decidindo derrubar a parede, enquanto três “vigilantes” estavam de prontidão para defendê-la do lado de fora. A decisão final ficou em manter o muro como estava e cobrar uma solução definitiva das autoridades. O episódio ficou conhecido, pelos jornais, como a “parede da discórdia”, ou o “muro da vergonha”.

Sem paciência para aguardar as negociações, a Fesat e a Clima<sup>31</sup> circularam, no dia 6 de abril, uma nota de repúdio destinada à sociedade paraense, explicando seu posicionamento quanto ao muro da Ciatur, e criticando a Secdet. No dia seguinte, Luís Otávio, como associado da Fesat, compareceu a reunião com o Secretário Acyr para acertar o processo de desapropriação do prédio do TEWH, conferindo-lhe uso exclusivo para a função de teatro. Em matéria de O Liberal (8 abr. 1986), Castro, oportunamente, afirmava que a relação entre Fesat e Secdet nunca estivera tão boa. Afirmava ainda: “O Luís Otávio e eu já acertamos tudo. Essa nota [de repúdio] tem

---

31 A Clima era a Associação de Músicos, Letristas e Intérpretes do Pará, atuante principalmente na década de 1980.

apenas a intenção de desestabilizar os entendimentos”. Este mal entendido atçou os ânimos da classe, que reagiu precipitadamente. Três dias depois, um grupo de atores da Fesat organizou um ato político cultural em frente ao Waldemar Henrique, que culminaria com o enterro simbólico da Ciatur, incluindo também varais de poesia, feira de artesanato, e um show do cantor Eloy Iglesias, que no calor da noite fez um discurso bastante inflamado contra a atitude da Ciatur. No decorrer da programação, os ânimos foram se alterando, e, “impulsionados pelo que chamaram de ‘pressão da Ciatur’, os artistas, munidos de marreta, picareta e pedaços de madeira derrubaram o muro” (O Liberal, 15 abr. 1986). Wlad Lima recorda:

O povo entrava nu, saía nu, fazia barulho, e aquela agência ficou louca, claro! A gente sentava onde eles recebiam os clientes, fazíamos uma bagunça. E aí eles pediam, limitavam, negociavam, até que um dia nós íamos subir a escada, e quando a gente viu a Ciatur construiu um muro separando o Waldemar Henrique, fez uma reforma lá dentro e atendia por uma porta independente deles que dava para a frente do Teatro. Aí num dia, sabe como é que é, o cão atenta. De repente apareceu uma picareta não sei de onde, e todo mundo que estava lá inflamado derrubou o muro. E aí a Ciatur chamou a polícia, eu me lembro bem da cena: a gente estava no *hall* do Waldemar Henrique, tudo estreitinho, entra um soldado com cavalo e tudo. Eu sei que não prenderam ninguém (...). O Luís Otávio não estava nesse dia e fez uma crítica ferrenha a todos nós, ele nos chamou de “xiitinhas”, porque ele achou imprudente, ridícula aquela tomada de derrubar o muro, a luta armada; ele achava que tinha que atacar de outro jeito, fazer matéria de jornal, ele era jornalista. E aí ele dizia que acabou reforçando o discurso da Ciatur, do vandalismo. E eles conseguiram legalmente não só subir o muro de novo, mas colocar uma placa de aço (LIMA, 2010).

Em resposta a quebra do muro, o proprietário da Ciatur, Jair Bernardino, declarou que o ato não passava de estratégia “para obter espaços em jornal. Radicalizar é perda de tempo”. E acrescentava: “Se o prédio for desapropriado, mudará apenas de senhorio (...), agora nós vamos brigar na justiça por perdas e danos morais. A questão passou para o lado pessoal, vamos ver, então, quem é que está com a razão” (O Liberal, 15 abr. 1986). “A gente estava comprando uma briga com o Jair Bernardino, dono da Ciatur, empresário que tinha bancado a campanha do Jader [Barbalho, então governador do Estado]; então ele não ia sair de lá, mas mesmo assim a gente resolveu encarar”, recorda Bill Aguiar (2010). Ao final das contas, o prédio não foi desapropriado, fechou suas portas para uma longa reforma. Mas 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 com o grupo Cuíra. Em um sábado e domingo, montaram o espetáculo “Um Baile em Hiroshima logo após a Bomba” reunidos na cantina do pavilhão do Básico da UFPA, conhecido como “Vadião”, espaço disponível durante os finais de semana até a hora do tradicional forró universitário. Em todas as cenas havia um elemento em comum, um muro. “Um Baile em Hiroshima Logo Após a Bomba” 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. Acontecia, em paralelo, o congresso da Confenata em Mariana, cidade vizinha. “O Pará sempre teve a tradição de ser muito radical, tanto nas apresentações muito chocantes, como na sua posição na assembleia da Confenata. A gente sempre entrava com os dois pés”. A proposta de extinção da Confenata trazida pela Fesat se dava pela permanência das “panelinhas” e pela má administração das verbas. Luís Otávio escreveu, mais de uma vez, cartas que eram levadas pelos representantes locais, cujo recado, recorda Bill Aguiar, era: “olha isso aqui é um circo e a gente está propondo o fim da Confenata, vamos acabar com essa porcaria aqui, vocês estão fazendo um jogo estranho’. Nós éramos o único grupo que foi capaz de dizer isso”.

O grupo chegou dois dias antes do Festival, e por perceber o clima pacífico e comportado da cidade, Luís Otávio sugeriu que os homens do elenco (Cláudio Barros, Bill Aguiar, Ronaldo Fayal, e Chiquinho Weyl) circulassem pela cidade usando batom vermelho. “Causamos um estranhamento, íamos para o refeitório do restaurante universitário que ficava na praça central de Ouro Preto, chamávamos a maior atenção”. Um dia antes da abertura do evento, todos os grupos foram convidados para participar de uma passeata que saía da praça até a ferroviária para aguardar a chegada da organização da Confenata e outros grupos participantes que vinham de maria-fumaça. A coordenação do evento havia proposto que os artistas fossem com seus figurinos ou caracterizados. Barata não queria que seu elenco revelasse seu figurino, propôs então uma vestimenta toda feita de jornal.

Pegamos uma quadra abandonada na escola, fomos colando os jornais, fizemos um grande quadradão; aí o Luís deu uma proposta de nos vestirmos de inconfidentes. Um fez a Marília, o outro o Dirceu, outro o Tomás Antônio Gonzaga. Eu lembro que eu e o Claudinho fomos com uns vestidos de época, tudo montado no jornal. Ele fez aquilo naquela tarde um pouco antes das cinco, quando chegaria o pessoal na maria-fumaça. O Luís Otávio fez no corpo da gente. Deixamos, estrategicamente, a passeata sair um pouco antes, e a gente saiu logo atrás. Não deu outra, a passeata chegou na estação do trem, nós

chegamos cinco minutos depois. Na hora que chegamos não tinha nenhum fotógrafo olhando para a passeata, só deu a gente. E a gente não saiu do personagem, ficamos no salto alto (AGUIAR, 2010).

Sobre a apresentação do espetáculo na abertura do evento, Bill relembra:

Foi uma surpresa para mim o público se emocionar daquele jeito e dizer “você fizeram uma declaração de amor para a gente, isso fala da gente, da nossa categoria”, e realmente a gente falava de uma luta nossa, uma questão que aconteceu em Belém. Era para nos apresentarmos apenas uma vez, mas fizemos seis apresentações, foi incrível! (AGUIAR, 2010).

Enquanto isso o TEWH, há mais de um ano fechado, teve sua reabertura diversas vezes adiada. Um fato curioso, durante a reforma, foi a destruição dos azulejos portugueses do banheiro do Teatro. Bill Aguiar lembra que, ao ter passado uma noite pelo local, escutou um grande barulho vindo dos fundos. Assustado ao constatar que os operários estavam arrancando os azulejos que caíam e se partiam no chão, correu ao apartamento de Luís Otávio, o 809 do Manoel Pinto da Silva, e, voltaram para orientar a retirada adequada para preservação das peças, e deixaram o local carregando a maior quantidade de azulejos intactos que puderam.

Barata esteve incansavelmente à frente da bateria de atos públicos e reuniões entre Fesat e Secdet, agora sob gestão do professor Guilherme de La Penha, para pressionar a reabertura do Waldemar Henrique, que entrava por meados de 1987 ainda em reformas. Seu nome é frequente na cobertura dos jornais. Para completar, a classe artística não se entendia com o novo diretor do TEWH, o jovem compositor Alfredo Reis, empossado sem consulta prévia ao Conselho diretor composto pela Fesat e pela Clima, conforme previa o regimento interno. A gestão truncada de Reis impedia, arbitrariamente, a utilização das dependências do Waldemar Henrique para as costumeiras reuniões da classe artística. Foi a partir daí que o Cena Aberta passou a utilizar as ociosas salas de ensaio do Da Paz, já na preparação do que seria o “Genet – o palhaço de Deus”. A insatisfação com a presença do De La Penha e de Alfredo Reais foi expressa na forma de alguns espetáculos, entre eles, “O Secretário que Virou Suco”, do grupo Mete Bronca, e “Alfredinho, quem diria foi parar no Waldemar”, do grupo Cuíra, este com assistência de Barata.

O Teatro Experimental enfim voltou a funcionar, mas em 1988, quase dez anos depois da primeira inauguração, a classe artística ainda brigava por uma estrutura de som e iluminação na casa, que ainda era “capenga”, nas palavras do próprio Alfredo Reis (Diário do Pará, 29 set. 1987). Porém, com a nova gestão da Secretaria de Cultura – agora definitivamente separada do

campo da Educação, tornando-se a sigla vigente até hoje, Secult – nas mãos do escritor e poeta João de Jesus Paes Loureiro, o Conselho diretor do TEWH voltava a ganhar legitimidade, mesmo que ainda não pudesse eleger diretamente o diretor da casa. O ano de 1988 foi marcado pela publicação da nova Constituição Brasileira, e pelos movimentos que vinham se estendendo em torno das eleições diretas para a presidência da República; o discurso da democracia na nomeação de cargos públicos, como bem era o caso do TEWH, se fazia premente nos debates entre as organizações de classe e os Governos, como se vê na imprensa da época. O compositor Walter Freitas, então presidente da Clima, afirmava:

A escolha do diretor do Waldemar Henrique através de votação direta pela classe artística seria uma conquista não só dos artistas de Belém, mas uma exigência do próprio momento histórico vivido pelo país, saído recentemente de um período ditatorial e respirando ares de democracia. Qualquer decisão contrária a essa conquista significaria um retrocesso na história da arte amadora em Belém (FREITAS *apud* O Liberal, 29 abr. 1988).

O embate com o novo Secretário Paes Loureiro, assumido publicamente por Barata na imprensa, colocava em questão duas posições políticas tomadas por personalidades da área artística. Paes Loureiro, poeta, parecia representar os interesses do Estado e vinha da militância peemedebista, enquanto que Luís Otávio há muito se ocupava dos interesses da classe teatral, que, não à toa, classificava como “amadora”, que, como vimos, designa mais uma vontade de liberdade e autonomia política. O confronto entre interesses de classe dado no campo próprio da cultura é o que caracteriza uma arena política gramsciana, no sentido de que é no campo das ideias e do discurso que se dá a disputa do poder.

Assim, podemos afirmar que Luís Otávio Barata era um intelectual orgânico – classificação que vem de Gramsci –, aquele cujas ações estão voltadas para a mobilização de um grupo marginalizado através da organização cultural deste grupo e amplificação de sua fala. “O intelectual, portanto, está em posição de tornar possível e fomentar a formulação dessas expectativas e desejos” (SAID, 2007, p. 164).

Paes Loureiro é a pessoa que mais fala em democracia dentro da cidade de Belém, inclusive se dizendo vítima da ditadura militar. Como é que se explica, então, que possa tomar semelhante atitude? Ele é um grande contraditório, fato resultante de sua postura de ideólogo do PMDB (...). [Referindo-se à nomeação de Alfredo Reis] O diretor do TEWH deveria ser, acima de tudo, um diretor de cena, que significa dizer que conhece desde a postura dos artistas no palco até as minúcias que envolvem a correta utilização dos sistemas de som e de iluminação. Falta ao diretor a vivência do dia-a-dia do teatro Waldemar Henrique (BARATA, Luís, *apud* O Liberal, 29 abr. 1988).

A crítica a Paes Loureiro se estendia a figura de Alfredo Reais como alguém que não estava “afinado com as categorias” e com o cotidiano da prática artística. O entendimento da direção do Teatro Experimental não como um burocratismo, mas como uma atividade orgânica e alinhada com a realidade da classe era, além de uma visão política crítica, uma proposta concreta de gerenciamento efetivamente funcional do teatro e da coisa pública. Na extensa reportagem de O Liberal sobre o caso, uma charge retratava a figura de um manipulador, vestindo paletó e um anel de doutor, este trazia no bolso o Teatro Waldemar Henrique, e nas mãos, um fantoche representando a figura do administrador burocrata, sentado à mesa, com telefone e uma placa de identificação (Figura 13).

**FIGURA 13:** A charge veiculada no jornal O Liberal de 29 de abril de 1988.



A categoria teatral, em idas e vindas, empenhava uma longa batalha, que ainda completaria quase vinte anos. As estratégias de revezamento na presidência da Fesat, no Conselho do TEWH, e nas inúmeras reuniões com o Governo, tinham sempre a articulação de Barata ao fundo. Como não poderia deixar de ser, ele carregava em seu trabalho esta fala política voltada contra o preconceito vigente na capital paraense, por conta de toda a história colonial ali estabelecida – momento em que já trabalhava no espetáculo “Genet – o palhaço de Deus” (1987), com o universo marginal das ruas, das praças, conforme veremos adiante – e contra a cultura patriarcalista e classista estabelecida na cidade.

Eu nunca encarei a prática teatral como redenção ou libertação, papo, aliás, que sempre torrou o meu saco, mas sobretudo como intensificação da vida. E ela, a vida, o que muitos esquecem, esta exatamente do lado de fora do teatro. E lá, nesse lado de fora, nesse espaço mais amplo que constitui a sociedade como um todo, onde são mais visíveis os conflitos e contradições dessa mesma sociedade, que temos de exercer nossa ação cidadã (BARATA *in* CHAVES e WEYL, 2003, p. 16).

Nos anos que se seguiram, o TEWH, bem ou mal, serviu de espaço para a manifestação de uma cena que, aos poucos, ia delineando o caráter experimental do teatro paraense, graças às constantes lutas desta classe artística. Os quinze anos de existência do TCA não foram, em seu todo, vividos dentro deste edifício teatral, mas foram dedicados a sua existência. Foi o momento em que o TCA pôde fazer um uso total do espaço, o que se nota pelo fato da trilogia de Barata ter sido, em sua plasticidade e arquitetura cênica, projetada para o Teatro Experimental, usando o mezanino, as escadarias, as portas de acesso, como nunca antes se havia utilizado, como em seu objetivo original de experimentação total. No entanto, em 1992, com a saída de César Machado (arquiteto e ator do TCA) da direção do TEWH, o cenário das brigas políticas estava fragilizado. Muitas figuras antes ativas estavam saindo de cena, o próprio Luís Otávio já havia se afastado do TCA nessa época diante do esgotamento emocional que as lutas haviam deixado, entre outros motivos pessoais. A classe estava desarticulada, e o atual diretor do TEWH, Fernando Rassy (que anos antes havia sido ator do TCA), que também presidia a Fesat, parecia muito “confuso”. Eleito por voto direto graças a “um momento em que a classe estava dispersa” e a um quórum de jovens afiliados que desconhecia “as relações precárias entre ele e os veteranos do teatro paraense” (ATHIAS, 20-21 set. 1992), Rassy teve como um dos impasses causados em sua gestão a extinção da única sala de ensaio para construir lá seu gabinete. A Fesat deixa de respaldar a classe teatral “na hora em que o Rassy entra para o Waldemar Henrique. A Fesat perde sua força toda e uma parte da categoria diz: ‘esse espaço não existe mais’, no mesmo momento em que o Luís também se afasta de lá”, afirma Lima (2010).

Em pouco tempo (parecem séculos!), Rassy dividiu a categoria teatral, embebeu-se de filosofias administrativas ineficazes, andou para trás e, como o presidente da República, não quer renunciar. Assumiu a direção sob críticas de quem o conhecia, mas dizia que eram prevenções infundadas, porque a Fesat e o Teatro em suas mãos cresceriam (BRAGA, 20 set. 1992).

A XII Mostra de Teatro Amador do Pará daquela gestão foi classificada como “desastrosa”, “sem expressão”, ou de “qualidade duvidosa” pelos jornais. Os grupos mais atuantes na política teatral, como o Cuíra, o Gruta, o Usina, e o TCA, não estavam mais presentes, acusados por Rassy de não quererem dividir palco com grupos de periferia. Eles haviam se desligado da Federação por não concordarem com a atuação do novo presidente.

“Assim, cada um foi para o seu lado fazer teatro, sem benefícios da Secult”, registra Rose Silveira em O Liberal de vinte de setembro de 1992.

“O Waldemar já foi o principal ponto de encontro dos artistas paraenses, hoje a realidade é outra (...). Se o atual diretor do Teatro não percebe que foi boicotado pelos grupos veteranos, e não tem diálogo com grupos importantes, alguma coisa não está indo bem e deve ser revista”, afirmava a jornalista Gabriela Athias (A Província do Pará, 20-21 set. 1992). O uso propriamente experimental daquele espaço havia se perdido diante da ideia de que o TEWH seria um “lugar de passagem para se chegar a teatros de grande porte” ou “profissionais”, imaginados sob a mentalidade clássica do palco italiano.

A crise virou escândalo de jornais quando veio à tona o rombo nos cofres do TEWH e da Fesat. As poucas verbas disponíveis pela Secult para montagens teatrais acabaram parando em contas pessoais de membros da atual diretoria da Federação. Como resultado Rassy foi demitido dando lugar a mais uma gestão turbulenta, a da jornalista Márcia Freitas.

Quase uma década depois do episódio do “muro da vergonha”, a Secult, agora sob a égide do arquiteto Paulo Chaves Fernandes, inicia uma negociação com a ACP e a Ciatur, que duraria um ano até a desapropriação definitiva do prédio em 1997. A gestão de Paulo Chaves foi marcada por fartos investimentos na recuperação de uma paisagem monumental. Sodré e Paiva (2004, p. 80-83) classificam como “gentrificação estética” os processos de urbanização que engendram recursos públicos e privados na busca por um “efeito cenográfico” de reconstrução de uma “réplica” do passado, o que acaba resultando numa “modernização excludente” e “segregação territorial” daqueles que não cabem no novo projeto. Para os autores (2004, p. 85), todo memorialismo arquitetônico faz parte de um processo ideológico relacionado à “argumentação culturalista” em busca de um “passado idealizado”; o objetivo é menos romântico do que econômico e ideológico, uma vez que visa propiciar modos de exploração do “mito de origem” através do turismo e da especulação imobiliária, e colaborar para a perpetuação de uma moral cultural das classes altas. Engajado na revitalização de uma série de prédios históricos, o Secretário Paulo Chaves foi o responsável por uma das mais custosas reformas no Theatro da Paz e pela reativação dos Festivais de Óperas, prática há décadas relegada por seu caráter – notadamente atual – de “levar a boa cultura ao povo”.

Quando o projeto arquitetônico gentrificante do governo peessedebista de Almir Gabriel chegou ao TEWH em 1995, o antigo nó com a Associação Comercial do Pará e a Ciatur não era

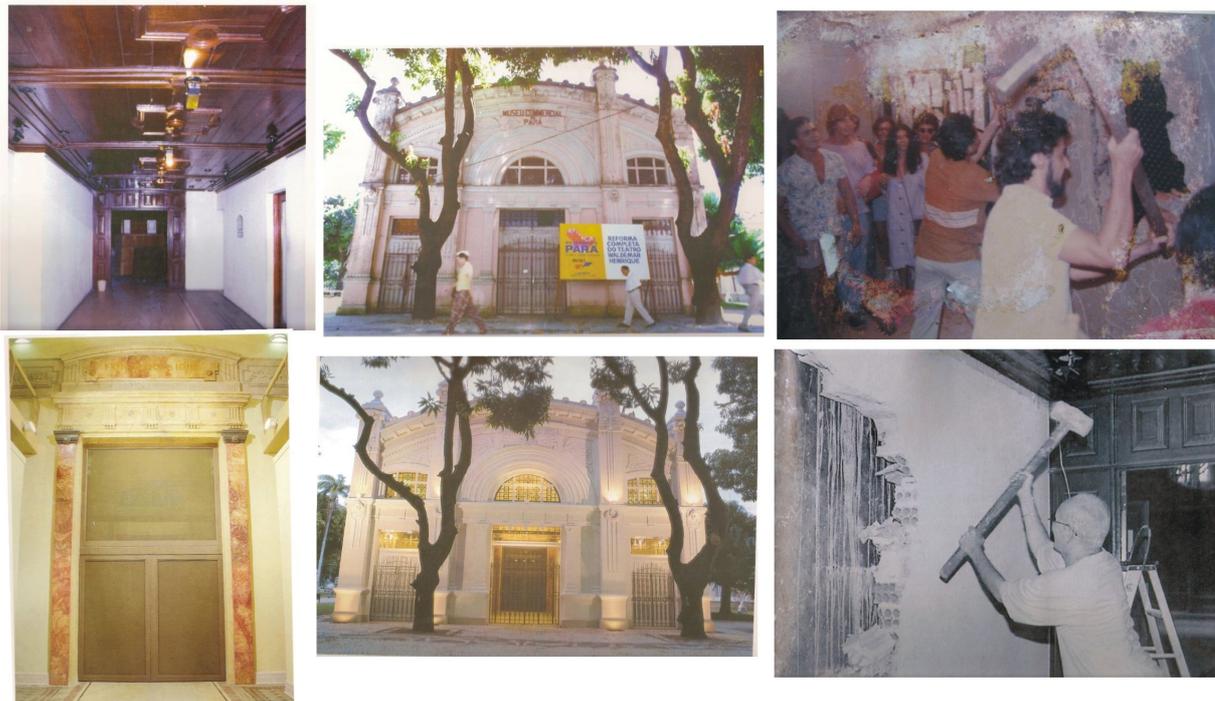
apenas jurídico, mas principalmente uma questão depredatória. As obras irresponsáveis que a agência de turismo havia empreendido no Teatro ao longo das últimas décadas haviam deixado problemas sérios graças às várias estruturas de alvenaria e concreto acrescentadas ao prédio; dois pavimentos em laje de concreto foram construídos irregularmente pela Ciatur, rebaixando o pé direito alto original e deformando por completo o *hall* de acesso à sala de espetáculos, reduzido a um apertado corredor. Além disso, foram feitas alterações grosseiras na fachada original, cortando a porta principal ao meio para poder utilizá-la de acordo com o rebaixamento no teto, e cavando os buracos necessários à instalação de aparelhos de ar condicionado na agência, verdadeiras “aberrações”, como constatou o próprio livro da Secult (1997, p. 42-43). Quarenta por cento da pintura sobre tecido original do teto havia se perdido por debaixo de uma tinta branca e de um forro de madeira improvisado. O piso original em ladrilho hidráulico estava danificado nas áreas onde houve acréscimo de alvenaria. Enfim, o estado geral do prédio era o pior possível, fora inúmeros pequenos detalhes técnicos, entre rachaduras e infiltrações (Figuras 14, 15, 16 e 17).

Em 21 de janeiro de 1997 a Secult, já tendo desapropriado a Ciatur, que “aceitou sair do local sem qualquer ônus para o Estado”, promoveu um “*happening*” para marcar o início das obras de reforma com a derrubada do muro da antiga agência, e com a participação de uns poucos artistas que ainda frequentavam aquela casa (Figuras 18 e 19), 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.

**FIGURAS 14 e 15:** Rebaixamento do forro em madeira diminuindo o pé direito monumental do *hall* original. Paredes erguidas sobre o piso em ladrilho hidráulico. A parede lateral esquerda na Figura 12 é a blindada; e *hall* de entrada recuperado na Figura 13.

**FIGURAS 16 e 17:** Fachada do TEWH em 1996, antes da reforma; e após a inauguração de 1998, já sem a Ciatur na porta esquerda.

**FIGURAS 18 e 19:** Ato político cultural da Fesat, em 1986 na derrubada do primeiro muro levantado pela Ciatur; e “*hapenning*” da Secult com a derrubada do muro blindado, em 1997, dez anos depois.



O Teatro Experimental Waldemar Henrique reinaugurou em janeiro de 1998. Na noite de abertura oficial, uma cerimônia com artistas da terra foi organizada pela Secult, contando com a presença do governador Almir Gabriel. Fazia pouco mais de um ano do polêmico episódio do “massacre” de Eldorado dos Carajás, no sul do Estado, quando o governador teria autorizado o ataque da polícia que vitimou fatalmente dezenove trabalhadores rurais sem terra. O caso conhecido repercutiu na imprensa internacional. Não só por isso, mas principalmente pela forma como foi organizado o evento, sem participação integral da classe artística, havia um clima de tensão em torno da festa.

Eu não sei que diabos foi que eles convidaram só algumas pessoas da categoria. Alguns receberam o convite. Na hora da entrada, começou um zum-zum-zum de que a categoria estaria reunida para fazer um auê. E não estava. Não era verdade. Com esse zum-zum-zum, eles resolveram fechar as portas e não deixar a categoria teatral entrar. Quando eles fecharam as portas para valer, foi que a

cagada aconteceu (...). Naquela época a gente já não estava mais nem aí para o TEWH; por isso não tinha organização nenhuma, a gente já nem ligava mais (LIMA, 2010).

Wlad Lima conta que no dia da reinauguração do Teatro estava em temporada no anfiteatro da Praça da República, e o amigo Miguel Santa Brígida veio lhe avisar: “Está tendo uma cagada na frente do Waldemar Henrique. Pega teu espetáculo e leva para lá”. Foram, mas em menos de dez minutos era impossível continuar a apresentação. Wlad Lima, Olinda Charone e Alexandre Serqueira guardaram o material da peça no prédio ao lado e voltaram “vestidos de figurino”. A confusão estava armada. Os que não tinham convite estavam na porta para protestar, e os que tinham convite cobravam seu direito de entrada. O ator Marton Maués, que havia sido convidado, comenta:

A gente ia entrar, só que aí o Luís tinha preparado um protesto. Quando eles perceberam isso, começaram a barrar a gente. Como nós não entramos logo, pois ficamos esperando todo mundo chegar, a gente foi barrado. E foi melhor! (...). O povo cercou o Teatro Waldemar Henrique, ficaram nas portas e janelas batendo. As pessoas que estavam dentro ficaram em pânico pela barulheira e gritaria, e começaram a querer sair para ver o que era (MAUÉS, 2010).

A classe teatral arrumou cadeados para lacrar as portas dos fundos do Teatro, de modo que ninguém pudesse fugir por trás. Fizeram um “corredor polonês” na frente do Teatro e todos que estavam na festa, para sair, tinham que passar obrigatoriamente pelo corredor tomando vaias, cusparadas, e xingamentos. “Alguns, não é? Os parlamentares, os funcionários públicos iam se dar mal”, conta Wlad.

Eu estava na porta, grudada na grade só olhando. Realmente porque eu não estava nem xingando. Aí o Luís Otávio estava lá, na frente, xingando a Márcia Freitas, que na época era diretora do Margarida Schivazappa e estava lá representando o Governo. Ele xingava ela de “caceteira” e aí eu disse: “por que tu não xingas os caras de ‘buceteiros’? Porque vai ser elogio, não é? Tu és um machista!”. Eu me lembro que ele virou para mim e disse: “Tia Wlad, isso não é hora de lutar pelo feminismo” (LIMA, 2010).

Fotógrafos, jornalistas, era um cenário completo. Foi chamada a cavalaria da polícia para conter os ânimos, até que o governador teve de sair e não conseguiram protegê-lo.

Eu sei que, o povo estava lá dentro como convidado do regabofê, incluindo o Paulo André<sup>32</sup>, e quando ele ia saindo com os outros, alguém se virou e disse “Se o teu pai fosse vivo, estaria profundamente envergonhado”, aí ele se virou e

---

32 Paulo André Barata é compositor paraense, filho do também compositor, poeta e advogado Ruy Barata (1920-1990), com quem assina obras populares do cancioneiro regional paraense.

cuspiu. Eu não sei em quem ele cuspiu, não sei quem verbalizou, mas o Luís me disse que verbalizaram, sim. Como o Luís me disse que alguém acertou uma lata de cerveja nas costas do Almir Gabriel (BARATA, Augusto, 2009).

O resultado da confusão foi o processo aberto pelo Secretário de Cultura Paulo Chaves, por perturbação da ordem pública, para os “arruaceiros” Wlad Lima, Alexandre Serqueira, e Olinda Charone.

A Olinda ficou vestida de figurino, até saiu no jornal uma foto dela vestida bem extravagante dizendo “Travesti” (...). Fomos identificados pelas fotos. Eu com minha cara limpa grudada na grade, o Alexandre Serqueira de “Seu Noronha” palhaço, e a Olinda de traveca. Três “laranjas” que vão prestar depoimento na polícia. O Luís não é convocado e fica com ódio de não ter sido porque para ele era muito importante ser chamado, mas ele mobilizou um advogado para ir com a gente (LIMA, 2010).

No dia do inquérito, o delegado dispôs várias fotos sobre a mesa pedindo para identificarem os participantes da “arruaça”; apontando para uma delas, perguntou: “você conhece esse travesti? Qual o nome dele?”. “Travesti não! Sou eu vestida de espetáculo”, protestava Olinda.

O Luís Otávio tinha uma força muito grande. Ele comprava umas guerras. Ele foi perseguido sempre. A própria demissão dele, a saída dele do jornal tem a ver com isso, ele tinha uma força política, ele movia essa cidade. Era um “Castello Branco Barata” também, não é? Na hora do pega pra capar podia ser louco, homossexual, na cidade de Belém, uma boca absurda que sabia da vida de todo mundo por ser jornalista, mas quando precisava, sabia fazer uso do nome (LIMA, 2010).

A ocupação do 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<sup>33</sup>, que, na sua pretensão de “estimular a produção artística experimental” e

---

33 O projeto Caeté (1998) culminou no espetáculo “Galvez, Imperador do Acre”, que estreou no segundo semestre de 1998, sob direção de Amir Haddad, trazido a Belém pelo Governo do Estado, com uma parte de sua equipe, e outra parte recrutada entre os artistas e técnicos da cidade. Wlad Lima (2010) rememora o fato: “O Amir tenta até uma comunicação com a categoria, mas a gente nega ele. O Alberto Silva abaixa as calças para ele, mostra a bunda para ele, porque ele faz uma reunião no Waldemar Henrique e fica falando que era muito importante este projeto para a cidade porque as pessoas iam “aprender” a fazer teatro. O Alberto olhou para ele, abaixou as calças e disse: ‘o senhor não quer logo me comer definitivamente, porque o senhor já está me

“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.

Uma das coisas que me movimentou nesse momento como um batalho todo foi a ausência do Luís [nesse momento Luís Otávio já havia definitivamente saído de Belém], porque teve uma hora em que eu deixei para lá, estava fazendo outra militância, estava brigando por teatro de porão, envolvida na Escola, e fui deixando a categoria, cada um foi cuidar de si de uma forma egoísta. Mas quando o Luís sai de Belém, durante esse evento, a gente se uniu, quem estava em jornal fazia críticas, a gente saiu junto, entende? Eu, Adriano Barroso, Henrique da Paz, Aílson Braga, todo mundo que pôde, cada um foi assumindo uma característica para si. Eu acho que a ausência do Luís provoca a categoria para se colocar e dizer: “êpa! Estamos aqui”. Então, era muito importante dizer que a gente ia continuar firme como se ele ainda estivesse ali (LIMA, 2010).

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 afastamento da cidade de vários envolvidos com a causa cultural. Afinal, como bem sublinha Cleodon Gondim (26 mar. 1987), “foi a classe teatral que, à falta de espaços cênicos na cidade, ao tempo da gestão Lyra Maia, descobriu o prédio, lutou por ele, montou o Teatro Experimental e o tem defendido todos esses anos, mantendo-o exclusivamente para o trabalho do artista amador”.

Desde a inauguração do TEWH até os dias de hoje (2010), a classe ainda luta pelo uso dos espaços públicos, que como a exemplo maior do próprio Teatro Waldemar Henrique, encontra-se ainda sucateado, abandonado, sem ar-condicionado e sem equipamentos técnicos necessários. 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.

O nome Luís Otávio Barata, em Belém, traz um significado descritivo, 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 de Belém. O nome do autor carrega todo

---

comendo, me enrabando’. O Amir levou um dinheiro. O Amir vai para Belém, funda a Escola em que hoje eu sou professora, reconheço isso; volta a Belém, faz o “Auto do Círio” [espetáculo de rua] com minha aprovação, porque sou da equipe e o referendo, reconheço isso; agora vai para Belém ganhar o dinheiro dele e foder com a categoria, eu também reconheço isso. Nesse momento soube usar e ser usado pela Secretaria de Cultura de Belém”. No programa do espetáculo [“Galvez...”], no primeiro texto, o Secretário Paulo Chaves faz um “super elogio ao Amir e escroteia a categoria teatral por ser ingrata, porque aquilo era um benefício pra cidade”. Quase quatro horas de espetáculo, os poucos que viram até o fim dizem: “foi vergonhoso”, “terrível”. E ainda consta que cada um dos “assistentes” recebia por semana cinco mil Reais.

conjunto de sua ação política. Exemplo disso foi a iniciativa de fazer uso das ruas como palco de experimentações e, pela primeira vez, explorar o anfiteatro da Praça da República como um espaço cultural para a *cena aberta*. Portanto, conferir àquele local público o nome de “Luís Otávio Barata” seria também atribuir a ele uma classificação política (FOUCAULT, 1992, 42-46). “O anfiteatro da Praça da República é o ‘Anfiteatro Luís Otávio Barata’, porque quem inventou aquilo, foi o Teatro Cena Aberta”, afirma Walter Bandeira (1998).

Daí atribuímos à atuação de Luís Otávio Barata como encenador a noção de *plenitude política*, que nos remete desde as articulações que levaram a fundação do Teatro Experimental Waldemar Henrique, incluindo um movimento de classe em prol de uma política cultural para a cidade, e a conquista de novos espaços e autonomia dos artistas, até a consolidação de um trabalho cênico e artístico à frente do grupo Teatro Cena Aberta, que foi precursor de uma cena performática na cidade.

### 3.3 O TEATRO CENA ABERTA – TCA

Olhando em retrocesso, é possível vislumbrar no período de quinze anos (1976-1990) em que Barata permaneceu a frente do TCA um processo de transformação que, 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, que dava início ao que considero sua principal obra, a mais contaminada pelos elementos da performance, a que denomino aqui de *trilogia marginal* (1987-1990).

Porém, desde suas primeiras montagens com textos de autores conhecidos nacionalmente e até num dado momento na escolha de textos mais regionais, como do amazonense Márcio

Souza, estes nunca foram montados em sua versão original, havia um minucioso estudo de adaptação para adequá-los às preocupações sócio-político-culturais de Belém, e até mesmo aos conflitos agrários no Pará, como foi o caso de “A Paixão de Ajuricaba” e “Jorge Dandin” circulando em praças, assentamentos e até mesmo no antigo Presídio São José.

Oficialmente no ano de 1976 é criado, com sede em uma das moradas de Luís Otávio, no quartinho anexo à casa da Avenida Alcindo Cacela, 773, o Teatro Cena Aberta. Num cômodo bem modesto que reflete a simplicidade de seus eventuais ocupantes. “Pequeno, todo branco, tendo por única decoração duas lousas verdes, às quais, se juntam duas estantes entulhadas de livros, além de um colchão, estrategicamente estendido em um canto e uma escrivaninha, o ambiente é agradavelmente aconchegante” (BARATA, Augusto, 1976). É nesse cenário que o trabalho questionador e corajoso do polêmico TCA nasce, na montagem adaptada por Barata do espetáculo “Quarto de Empregada” de Roberto Freire – em setembro de 1976<sup>34</sup>, no Theatro da Paz – numa parceria com as atrizes Margaret Refskalefski e Zélia Amador de Deus. Porém, Walter Bandeira, orientador vocal e amigo íntimo do grupo, discorda ao afirmar em entrevista concedida em 1998 que o nascimento do grupo foi anterior:

O Luís talvez não concorde comigo, mas eu acho que o Cena Aberta nasceu, de fato, numa boate chamada “O Anjo”<sup>35</sup>, onde ele montou um musical (...). Eu acho que esse foi o primeiro espetáculo do Cena Aberta, era um lugar fechado, uma boate gay, a primeira boate inaugurada oficialmente pra ser gay em Belém (...). O Cena Aberta era aquilo, era um musical de veado, uma coisa engraçadíssima, por sinal; já tinha uma crítica social, mas não muito velada, depois com a Zélia e a Margaret virou grupo Cena Aberta, mas já existia na cabeça do Luís essa proposta (BANDEIRA, 1998).

De fato, o “Quarto de Empregada” representa um marco cronológico incontestável no surgimento do TCA, uma vez que é o primeiro espetáculo realizado pela parceria entre Barata, Margaret e Zélia. Porém, como já vimos, Luís Otávio já vinha maturando esta ideia desde que chegou da Bélgica em 1968, na direção de shows e em pequenas participações em espetáculos da Escola de Teatro.

---

34 Texto encenado pela primeira vez, em 1974, sob a direção de Silnei Siqueira, com Ruthinéa de Moraes e Maria Isabel de Lizandra, no Teatro Oficina, em São Paulo.

35 De acordo com Augusto Barata, “O Anjo” foi a primeira boate de Belém voltada especificamente para o público gay masculino. Antes só havia a “Kaverna”, que funcionava no porão de um casarão antigo e era o *point* das lésbicas, sua proprietária era Oscarina Novaes, que na época presidia o Sindicato dos Restaurantes, Bares e Similares. A boate “O Anjo” situava-se na Avenida Alcindo Cacela, nos altos de uma movelaria. “Em determinadas noites, haviam espetáculos com travestis, salvo algum equívoco, era aí que o Luiz Octávio entrava”, recorda Augusto. Luís Otávio, ao lado de Cícero Pinho, administrava a programação da casa.

Nesse período, os maiores questionamentos do TCA se voltavam contra o contexto sociocultural tradicionalista de Belém, fortemente influenciado pela cultura burguesa importada da Europa, o puritanismo cristão, junto à marginalização das formas de vida e cultura não enquadradas no projeto civilizatório europeizante<sup>36</sup>. 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 espacial e inovador de plateia. “A plateia ficava sentada dentro do palco. Ele já queria a arena [rompendo com o modelo italiano] achei aquela maluquice bem legal!” (FARIA, 2006). Desta forma, Luís Otávio começava a superar os paradigmas do teatro clássico, fazia uso de elementos que caracterizam a performance.

Naquela época ainda não existiam as leis de incentivo à produção teatral, então para a montagem do cenário de “Quarto de Empregada”, Barata contou com a ajuda de uma construtora que lhe cedeu o compensado para recapear o praticável utilizado em cena. Não podendo arcar com os valores muito altos cobrados pela direção daquela casa de espetáculos (que atualmente cobra 3.000 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 (Figura 20). Grande parte daqueles espectadores conheciam o glamoroso Teatro da Paz pela primeira vez, e mais importante, pisavam no palco, compunham a cena junto com as atrizes e o cenário. Assim, ele reduzia os gastos de equipe do teatro: camareiras, recepcionistas, bilheteiros, e a iluminação da imensa casa.

O espectador entrava pelo fundo e, no próprio palco. Até hoje eu não entendo como esses caras que dirigem essa cultura em Belém ainda não pensaram nessa alternativa para os grupos poderem usar o Teatro da Paz sem ter que pagar aquele absurdo que cobram: se você botar um praticável ali, de dez por oito, você consegue, no mínimo, colocar ali cinquenta cadeiras. E você reduz absurdamente o custo, por aquele negócio: o palco é refrigerado, a bateria de

---

36 A história social e cultural de Belém é marcada pela repressão às formas de cultura popular por parte das classes burguesas, extremamente europeizadas, desde o período da *belle époque* da borracha, quando, segundo Vicente Salles (1980, p. 398-399), Belém era a “cidade brasileira onde mais se notava a segregação social e de raça”.

*spots* está toda lá, você só faz criar uma bilheteria no fundo do teatro. Você abaixa o custo, porque você precisa – o quê? – de um cara que vai operar a luz, um cara que vai operar o som, um bilheteiro e um porteiro para receber o ingresso. Só quatro pessoas. E a central do teatro inteira não está ligada, porque, lá, é modulado. Você pode ligar só aquela parte que diz respeito ao palco. E foi assim que começou o Cena Aberta (BARATA, Luís, 1998).

**FIGURA 20:** Espetáculo “Quarto de Empregada” (1976). Visão geral do cenário construído dentro do palco do Da Paz, com os 1.100 lugares de costas, inutilizados para esta montagem. Fotografia de Ademir Silva.



O “Quarto de Empregada” do TCA estreou no dia 21 de novembro de 1976. Dezesesseis dias antes, no jornal *O Liberal*, uma matéria extensa assinada por Augusto Barata anunciava: “Cena Aberta: a proposta de um teatro simples, mas bom”. Fica clara nas interpelações de Luís, Margaret e Zélia, uma intenção propositalmente política na escolha do texto. “Se você pega um texto como esse que vamos montar e leva para um bairro como o Barreiro<sup>37</sup>, não resta dúvidas de que você vá conduzir a um questionamento” (REFSKALEFSKY *apud* BARATA, Augusto, 1976). Depois de uma temporada no TP, o espetáculo foi montado em outros espaços da cidade, recebeu convites da Cohab, e do escritor Márcio Souza para se apresentar em Manaus. No dia dezesseis de dezembro daquele mesmo ano, o Teatro da Paz foi fechado para reforma. De um momento para o outro, os que faziam teatro em Belém, foram pegos de surpresa. Mobilizaram-se

<sup>37</sup> O bairro do Barreiro, na periferia de Belém, fica na Zona Oeste da cidade, no Distrito Administrativo da Sacramenta. Considerado um bairro perigoso, é conhecido pela recorrência de assaltos, tráfico de drogas, e demais crimes urbanos, na imprensa local.

ameaçando a Secdet que se tal situação não fosse resolvida a contento, a classe teatral paralisaria suas atividades, ou então iria fazer seu trabalho na rua. De todos os grupos que assinaram o manifesto, “apenas o Cena Aberta foi coerente com a posição assumida, enquanto os demais foram paulatinamente aceitando as ‘soluções’ impingidas pelo Lyra Maia visando contornar a rebelião classista” (BARATA, Luís *in* BEVILAQUA, 1980).

A tomada da rua como sede, que o TCA faz nesse momento, tem na praça pública um lugar da fala política popular, desde a noção de “esfera pública”. “O Cena Aberta ficou na rua pelo menos dois anos consecutivos com quatro espetáculos por ano. O anfiteatro era a *sede pública* do Cena Aberta”, afirma Wlad Lima (2010). Para Habermas (1984), a esfera pública podia estar também nos coretos das praças onde se reuniam os intelectuais da cidade para discutir política. Porém, para Bakhtin (1996, p. 4-5), a praça pública é o lugar de inversão do poder através do festejo popular cômico, o carnaval, importante na vida do homem medieval e, assim como as festas religiosas, possuem aspecto “cômico popular e público”, consagrado pela tradição e geralmente estabelecido em meio às feiras e praças. O carnaval representa um “segundo mundo e uma segunda vida”, a “vida idealizada”, utópica, daí um caráter de “dualidade do mundo”. Para Bakhtin, é o estabelecimento do regime de classes e de Estado que desequilibra a ambivalência dualista dos festejos e cerimônias populares. Apesar de toda pendenga em torno da conquista de um edifício teatral, a ida do TCA para a praça pública acabou por cumprir um papel fundamental, o de aproximar organicamente o teatro do dia-a-dia, transformando um espaço antes endurecido pela urbanidade em uma arena aberta ao festejo público.

O carnaval de Bakhtin pertence à esfera da vida cotidiana, não dogmática, seu aspecto de jogo o aproxima mais às formas artísticas do espetáculo teatral. Porém, adverte o autor (1996, p. 6-9), o carnaval está precisamente na fronteira entre arte e vida cotidiana, “na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos à representação”; é precisamente desta forma que Schechner (1988b, p. 175) qualifica o estado performático do ritual, como esta fronteira, o entre-lugar, entre o cotidiano e a representação. No carnaval ou na performance, ignora-se a distinção (formal) entre atores e espectadores, assim como se ignora o palco, ou seja, o carnaval não deve se enquadrar em qualquer tipo de formalismo, deve ser uma *cena aberta*, orgânica. O carnaval não se assiste, se vive, é um duplo da vida cotidiana, exprime uma visão de mundo, um ponto de vista outro, diferente daquele oficial e dominante, aponta para um futuro possível, e se opõe à perpetuação e aperfeiçoamento da ordem, é uma forma de desmistificação

dos valores e visões de mundo das classes dominantes, por meio da encenação menos como “obra” acabada, e mais como processo dialógico.

Nada de original, salvo as circunstâncias que levaram “Angélica” e “Torturas de Um Coração” para praça pública. Mais e mais vontade de encontrar o povo, em verdadeira Cena Aberta, não em desenvolvimento, mas em criação; não em sofisticação, mas em desmistificação; não só encenando, mas acenando. Importa que houve coerência, que o grupo é quase escola e que a gratificação está na satisfação individual (BARATA, Luís, 1977)<sup>38</sup>.

Assim, em 20 de janeiro de 1977, nasce a primeira montagem em praça pública do TCA, o espetáculo infantil, “Angélica”, texto de Lygia Bojunga, adaptado e dirigido por Zélia Amador de Deus, com a produção, ambientação e figurinos assinados por Luís Otávio Barata (Figura 21). No decorrer da trajetória do TCA, é possível notar que o grupo foi concebido a partir de uma pesquisa e de uma intenção estética voltadas para a encenação, na exploração do espaço teatral, dos cenários, figurinos, recursos de iluminação e som. Porém, sua existência foi demarcada por idas e vindas à rua dependendo do momento político que atravessa na cena cultural e social da cidade. Os protestos, manifestos, boicotes contra a política cultural da época, faziam da ocupação da rua uma atitude mais do que uma escolha cênica. Diferentes de outros grupos teatrais que, na época, acabaram empacados, extintos ou desfeitos por não saberem lidar com a necessidade de descoberta de espaços alternativos. Muitos grupos ficavam à deriva, no aguardo das decisões da Secretaria de Cultura. Com os estudos que tinha acumulado em cenografia, Barata foi capaz de fazer um uso criativo da rua e apropriar textos mais adequados. No entanto, percebo que sua preferência como encenador era pela elaboração cênica no edifício teatral, pelo minucioso estudo da luz, da cenografia, da riqueza do figurino, da sonoplastia, focados na experiência estética do uso do teatro fechado como espaço completo. O espaço era explorado de acordo com a necessidade específica de cada montagem, segundo a noção de Teatro Ambientalista de Schechner (1988a, p. 30-31), “*no hay espacio muerto, ni final del espacio*”.

Porém, a atitude de ir para a rua determinava a postura política adotada pelo TCA, assumindo as limitações e vantagens do anfiteatro, tendo o céu como câmara de eco e a paisagem neoclássica da praça como cenário. Durante o resgate de materiais relacionados a esta pesquisa, pude recuperar um rolo de filme 8mm, deixado por Luís Otávio nas mãos da amiga Karine Jansen, contendo quinze minutos de imagens de “Angélica”, raro registro em cor, sem áudio, que

---

38 Texto extraído do folheto do espetáculo “Festival de Comédias”, de 1977.

contém imagens do dia em que o ator Eloy Iglesias faltou a apresentação, e Luís Otávio foi quem lhe substituiu em cena.

A partir daí, sua experimentação potencializa a luta contra as formas burguesas do teatro ao partir do espaço fechado para uma pesquisa na rua. Não era por vontade – sua dramaturgia alcançava um nível bastante intelectualizado, que na rua tendia a se dispersar – mas principalmente por uma necessidade estrutural da época. Em proveito desta situação, por um longo período, a partir do início de 1977, o Cena Aberta levava inúmeros espetáculos nacionalmente conhecidos para as praças, e outros espaços alternativos. O trabalho mais próximo do público serviu para aguçar sua fala política e formar um movimento íntimo com o público passante e com a massa de estudantes, atraindo centenas de pessoas de distintas classes sociais para refletirem juntas num mesmo espaço.

O teatro de rua no Brasil é fortemente marcado por uma intencionalidade política. O compromisso ético e ideológico presente neste tipo de teatro é o motor de uma relação dialética entre arte e realidade social (CARREIRA, 1998), cujo objetivo maior é a desnaturalização da ordem social e do próprio teatro clássico enquanto discurso da classe burguesa (TURLE, 2008, p. 65-66). Outra característica fundamental do teatro de rua – assim como da performance – é um tipo de relação especialmente orgânica e inesperada com o público, que não é convocado, mas surpreendido pela cena em seu contexto cotidiano.

O teatro de rua não convoca uma plateia; ao contrário, vai ao seu encontro nas ruas. Na realidade, o que se deseja é justamente a gente da rua, gente que conhece a rua, tendo passado aí a maior parte da vida. A plateia que se está procurando não é, geralmente, aquela que telefona para um departamento de recreação da cidade (STEWART, 1991, p. 12).

Se “todo jogo gera espaço” (SODRÉ, 1988, p. 126), uma duração e um lugar próprios que simbolicamente se sobrepõem às regras do cotidiano, o estabelecimento de uma arena pública, onde a paisagem urbana se funde à encenação, faz do teatro de rua uma esfera política especial, uma vez que este novo espaço se torna, ele próprio, portador de uma mensagem comunicada pela carnavalização da vida pública. Assim como em Bakhtin (1996), a máscara, a pândega, o grotesco são elementos desta caracterização diferenciada do cotidiano, um tipo de cerimônia social alternativa (TELLES, 2002, p. 37), que funda uma dimensão estética do debate político, onde a vinculação com o público se dá por meio do que Rancière (2005) denomina “a partilha do sensível”, uma outra ordem temporal que se dá na “circunscrição da ação lúdica”.

A circunscrição da ação lúdica a um tempo e espaço precisos, que permite outras regras e a instauração de um novo estado de coisas, não impossibilita essa ação de ser livre ou incerta (aberta à invenção ou à improvisação), improdutiva (não gera bens nem riqueza, pode apenas transferi-los), e ficcionalizante (criação de uma realidade segunda ou fabulatória) (SODRÉ, 1988, p. 126).

A rua, segundo Sodré (1988, p. 146) é um “espaço de proximidade entre vida cotidiana e produção simbólica”, é o lugar onde se desenvolve uma atmosfera emocional ou afetiva da vida em comum, daí ser tão temida pelos discursos oficiais dos governos e indústrias. A experiência do estar-junto carrega, neste caso, a possibilidade de um elo que se faz no âmbito do “pensamento sensível”, que, nos últimos textos de Boal (2008, p. 31, 62, 79), designa o potencial estético do teatro enquanto ritual. Nesse contexto, muitas vezes, o indivíduo pode não participar diretamente de um grupo criativo, mas ainda sim será “atravessado por suas irradiações de sentido, sua forças, podendo ser também conduzido à mesma impulsão de jogo” (SODRÉ, 1988, p., 146).

Daí os figurinos exagerados e estilizados com características bufônicas de Barata cumprirem uma função de “distanciamento estético” em relação às imagens do cotidiano (STEWART, 1991, p. 13), ou ainda de “rompedores da ordem, que provocam o escárnio ao poder estabelecido, que introduzem a desordem e que insuflam à perturbação” (MAFFESOLI, 2005, p. 92); e as montagens de rua do TCA terem recorrentemente um uso circular do espaço, entendendo que o círculo funciona como mantenedor dessa energia sensível ao demarcar o espaço-ritual e performático (LIGIÉRO, 2004, p. 92) e, ao mesmo tempo, uma forma de “proteção frente à diversidade do espaço urbano”, ele define uma espacialidade para a encenação (TELLES, 2002, p. 41). Emanuel Franco, arquiteto e artista plástico, atuou no TCA nos espetáculos “A Paixão de Ajuricaba” em 1978 e “Cena Aberta Conta Zumbi” em 1979, e destaca:

A botânica que tem a praça, e também essa coisa urbana entrelaçada, essa selva do “Ajuricaba”, passou a ser uma selva urbana, e isso era muito forte, porque na realidade você usava o artifício do teatro de arena e na realidade o ator do teatro de arena tem que estar em circuito 360 graus daquilo. Porque o público está ali. Então sua interpretação tem que estar voltada para todos esses ângulos. A gente estudava muito isso, como a cena poderia ser desenvolvida nesse ângulo e atingir todos os outros ângulos, atingir a amplitude também (FRANCO, 2010).

Como ressalta Franco, a preparação do ator para a rua exigia do núcleo do Teatro Cena Aberta uma atenção especial. As nuances e imprevisibilidades do espaço urbano conferiam aos ensaios um caráter laboratorial. O período que o TCA atuou na praça talvez tenha ajudado a

enaltecer o caráter processual da experiência teatral, ou seja, a importância suprema dos momentos de laboratório e ensaio. Num apanhado geral desta fase, Barata comenta:

A vantagem que vejo no trabalho da rua está precisamente no fato de o espectador ser apanhado desprevenido no curso de sua vida. Literalmente ele é pego pelo teatro, quando estava vivendo ou pretendendo viver uma dimensão outra de sua existência. Daí então, me parecer difícil qualquer avaliação de um teatro como o que fazemos, usando a régua e o compasso que aferem um espetáculo realizado dentro do Teatro da Paz ou do TEWH. Na praça, a convenção é outra, e não me parece exagerado dizer que a sacralização do fato teatral, embora exista, é reduzida à sua menor dimensão. Contudo, nesse trabalho do Cena Aberta, o que mais me agrada é precisamente o período de ensaio, aquele período em que se vai construindo mansamente aquilo que será o que chamam de espetáculo. Por ensaiarmos também em praça pública, temos desde o começo o espectador que acompanha a carpintaria do espetáculo, sua feitura e seu acabamento. Então, esse aspecto significa mostrar de dentro para fora, desmistificadamente, o que representa a prática teatral, geralmente encarada como ameno diletantismo de pessoas ociosas, mais empenhadas em gastar seu tempo com frivolidades que em executar um trabalho constituído de esforço, disciplina e muita paciência (BARATA, Luís, 1980).

As duas primeiras montagens do TCA, “Quarto de Empregada” e “Angélica”, foram realizadas com recursos próprios. Já “Torturas de um Coração”, texto de Ariano Suassuna, adaptado para teatro de mamulengo pelo grupo em 1977, recebeu subvenção especial da Semec. Pois, foi somente a partir do ano seguinte que a Secretaria Municipal lançou seu primeiro edital oferecendo fomento aos grupos teatrais, e o TCA contemplado, com um único recurso, montou três espetáculos ainda naquele ano: “O Inglês Maquinista” (Martins Pena), “Novo Otelo” (Joaquim Manoel de Macedo) e “Morte e Vida Severina” (João Cabral de Mello Neto).

Um trabalho de familiarização do público paraense com a prática teatral que era limitada a uma única casa de espetáculos. “Torturas de um Coração” pode, a primeiro momento, parecer fugir da linha de questionamentos políticos e das preocupações do grupo, mas de acordo com Luís Otávio (1977), a escolha do texto corresponde às intenções do grupo, no sentido de desenvolver um trabalho de reflexão crítica, com linguagem clara e acessível ao alcance do grande público, levando em consideração “o momento presente” (Figura 22). “Me parece ser impossível fazer qualquer abordagem sobre teatro, em qualquer um dos seus aspectos, sem considerar o momento e a situação política concreta”, e “‘Torturas de um Coração’ é um espetáculo ligadíssimo, preocupado com o aqui e o agora”. Nesse sentido, as montagens em praça pública são:

(...) altamente positivas, do ponto de vista teatral, é claro. O que existe de positivo nessa experiência não chega a ser unicamente a apresentação do espetáculo acabado. O positivo está no caráter didático dessa experiência com o público podendo acompanhar nosso trabalho, vendo o esforço para se fazer alguma coisa de proveitosa (BARATA, Luís, 1977).

Na sequência das apresentações na rua, o “Festival de Comédia”, de novembro de 1977, era apresentado diariamente de segunda a segunda, levando um enorme público para o anfiteatro da Praça da República. “Um público heterogêneo todas as noites se acotovelava naquele local da praça para sentir a experiência de teatro” (Cartaz, 9 dez. 1977), apreciando de perto as encenações dos autores brasileiros escolhidos (Figura 23).

Procurando adotar uma perspectiva mais profissional, o Cena Aberta optou, por norma, pela remuneração dos atores por ensaio e temporada. “Nós começamos a sentir a barra dessa política de pagar ator por ensaio e temporada, sem que haja, em contrapartida, pela ausência de bilheteria, um saldo de pelo menos uma amortização dos gastos despendidos” (BARATA, Luís, 1977).

No entanto, no que tange ao elenco, as principais críticas veiculadas na imprensa e entre a classe eram por vezes negativas. Grande rotatividade no elenco, pouca afinidade com o repertório, eram alguns dos aspectos que dificultavam, muitas vezes, a defesa do teor político e comprometido do texto. “É claro que seria sonho demais pensar em um elenco permanente, que é o ideal para um trabalho menos sujeito a surpresas, como ter que trocar de ator, por uma questão de disciplina, às vésperas da estreia de um espetáculo”, afirma Barata. Com oito meses de atividades, em maio de 1977, às vésperas da estreia de “Torturas de um Coração”, mesmo com todas as dificuldades, o balanço dos trabalhos era positivo: “uma caminhada longa, árdua, mas gratificante (...), nossas conclusões são as mais otimistas possíveis, pelo menos no que diz respeito ao nosso esforço e ao nosso trabalho, evidentemente ainda há muita coisa a fazer, mas nós chegaremos lá” (BARATA, Luís, 1977).

Por outro lado, sobre as críticas em relação à escolha das apresentações do TCA serem principalmente em ruas e praças das redondezas do centro, optando pouco por locais mais distantes ou periféricos da cidade, Luís Otávio afirmava que a escolha pelo “miolo urbano” se dava por ser “uma área particularmente favorecida pelas benesses administrativas dos nossos governos”, embora houvessem “outros espaços onde talvez nossa prática ganhasse alcance maior em face de uma série de postulados que pelo menos teoricamente estão na base da nossa

atividade”, e completa: “Eu aceito essa crítica e decididamente não pretendo justificá-la por uma série de motivos, sendo que o principal deles é o da minha segurança individual” (BARATA, Luís, 1980). Mas, como veremos adiante, pouco tempo depois o TCA expande seu público, saindo do centro para a periferia.

Dando sequência ao repertório de rua, Luís Otávio, à frente do grupo, monta, em ordem cronológica, os seguintes espetáculos: em 1978, “A lenda do vale da lua”, infantil de João das Neves (Figura 24); “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Mello Neto (Figura 25); “Jorge Dandin”, de Molière, este o primeiro texto estrangeiro montado pelo TCA, censurado até 18 anos, sendo assim proibido de ser apresentado na rua, o que o levou a ser montado na quadra da escola de samba Rancho Não Posso me Amofiná; “A Paixão de Ajuricaba”, de Márcio Souza, montado durante as discussões sobre o projeto de emancipação do índio, marco da associação do TCA com outras entidades, postura adotada como forma de fazer do teatro um meio de participação política, e não um fenômeno isolado das outras lutas, em parceria com o Grupo de Apoio ao Índio, Associação Regional dos Sociólogos – Pará, e Associação Brasileira de Antropologia – Pará. Pela relevância do tema, a peça ainda foi convidada para se apresentar na Sala Martins Pena do Teatro Nacional, em Brasília, no ano de 1979. Este espetáculo, quando apresentado no anfiteatro da Praça da República tinha como cenário apenas um mapa do Brasil pintado no chão, demarcando territórios indígenas (Figura 26).

**FIGURA 21:** Elenco de “Angélica”, 1976: Marizeth Ramos, Theo Jordy, Cláudio Lobato, Luís Otávio Barata, Zélia Amador, Lia Oliveira, Walter Bandeira, Bronzeado, Oswaldo Freitas Jr., Uriel Melo, Marcos Maranhão, e Zezé Rocha. Acervo Karine Jansen.

**FIGURA 22:** “Torturas de um Coração”, 1977. Acervo Karine Jansen.

**FIGURA 23:** “O Inglês Maquinista”, do “Festival de Comédias”, 1977. Acervo Karine Jansen.

**FIGURA 24:** “A Lenda do Vale da Lua”, 1978, atriz Zélia Amador. Acervo Karine Jansen.

**FIGURA 25:** “Morte e Vida Severina”, 1978. Acervo Karine Jansen.

**FIGURA 26:** “A Paixão de Ajuricaba”, atores Henrique da Paz e Emanuel Franco, anfiteatro da Praça da República, 1978. Foto: Janduari Simões.



Ainda em junho desse ano, “A Vingança do Carapanã Atômico”, texto infantil do amazonense Edney Azancoth, foi apresentado no anfiteatro da Praça da República sob direção de Zélia Amador. A peça vinha acompanhada de um livreto de trinta páginas com textos sobre teatro e educação, inclusive um de Roberto de Cleto. O texto tratava, em linguagem de fábula, da devastação da floresta e da ocupação estrangeira. O espetáculo foi ainda apresentado em Curitiba em um encontro sobre teatro e dramaturgia infantil (Figura 27).

De volta ao espaço fechado, Barata começa a interferir na arquitetura do espaço cênico e colocar em prática toda sua pesquisa também nas experimentações cenográficas. “Cena Aberta Conta Zumbi” foi ao palco do Teatro Experimental Waldemar Henrique no final de 1979, contando a história do líder negro Zumbi<sup>39</sup>. O texto original (1965) é de Augusto Boal,

---

<sup>39</sup> Zumbi foi o primeiro ganga a aportar no Brasil e não se submeter à escravidão, seu bisneto Ganga Zumba, conhecido como Zumbi dos Palmares, é considerado a continuidade de Zumbi.

Gianfrancesco Guarnieri, musicado por Edu Lobo<sup>40</sup>, e com cenografia assinada pelo antigo professor de Luís Otávio dos tempos da EAD, uma de suas principais influências, Flávio Império. O texto foi adaptado e montado pelo TCA, com direção assinada por Afonso Klautau, em menos de duas semanas, mas, conforme destaca Cleodon Gondim, crítico teatral e ator neste espetáculo, “em momento algum procurou seguir os caminhos do Teatro de Arena de São Paulo”. A estrutura de escola de samba indicada pelo texto-cantoria foi aproveitada em alguns momentos, como nas passagens de uma cena para outra, quando os corifeus anunciam acontecimentos e as cenas seguintes do espetáculo. Gondim assumia a figura do mestre-sala e Astréa Lucena, a de porta-bandeira, trazendo a ala dos negros, ala-destaque, e ala das baianas para narrarem a história. O jornal *O Liberal* (nov. 1979) anunciava a estreia do espetáculo, após acompanhar um dos ensaios na Praça da República: “Na praça, céu aberto, estronda a batucada, irrompe o colorido das vestes, sambam os estandartes ao vento. Mestre-sala e Porta-bandeira, assistas, Porta-estandarte, ala dos negros, bateria e até flauta e violão unem-se no mesmo brado: Ei, Zambi!” (Figura 28).

Os grandes problemas técnicos e estruturais enfrentados no Teatro Waldemar Henrique, como já vimos, permearam a temporada. A crítica continuou a apontar a fraca participação de alguns no elenco, principalmente para segurar o canto, mas, “em conjunto o grupo não se compromete, a montagem é, de fato, uma das melhores do Cena Aberta, que é um grupo amador, encenado num teatro para amadores”, afirma a crítica de João Afonso em *O Liberal* (18 nov. 1979), deixando claro que o espaço do Teatro “Experimental” Waldemar Henrique, era, e ainda é, para isso mesmo, experimentações.

A última temporada mal tinha acabado em dezembro, e o Grupo já estava em cartaz, novamente no anfiteatro da Praça da República – por conta do fechamento do TEWH – em janeiro de 1980, com “A Maravilhosa História do Sapo Tarô-Bequê”, de Márcio Souza (Figura 29). A rapidez com que o TCA produzia novos espetáculos se dava em muito pelo sistema de coringagem<sup>41</sup> na direção, o que já era feito com o elenco, principalmente a partir de “Cena Aberta Conta Zumbi”. Luís Otávio ficava à frente de todas as montagens, mas assinou poucas delas, pois sempre dava a oportunidade da direção para os atores. A rotação de diretores era uma

---

40 Foram acrescentadas à montagem do TCA composições e arranjos dos paraenses Nilson Chaves, Nego Nelson, Everaldo Pinheiro, e Walter Bandeira.

41 O Sistema Coringa foi utilizado pela primeira vez em “Arena Conta Zumbi” (1965), idealizado por Augusto Boal. O objetivo é permitir a montagem de qualquer peça com elenco reduzido e em condições materiais restritas, dando maior mobilidade às montagens. Politicamente pretende aumentar a viabilidade de um teatro crítico. Como sistema, o Coringa abrange instrumentos de todos os estilos de teatro, a desvinculação entre ator e personagem propiciando que um mesmo ator exerça vários papéis, e a existência de uma perspectiva narrativa unitária e politizada (ANOS 70, 1980, p. 16-19).

característica que ele transmitiu a outros grupos por onde esteve, como é o caso do Cuíra, que passou inclusive a montar mais de um espetáculo ao mesmo tempo graças a adoção desse sistema, conforme afirma Wlad Lima (2010). Em “O Sapo Tarô-bequê”, Sydnei Piñon assinou a direção. Sobre essa questão Barata comenta: “em quinze anos de Cena Aberta, dirigi quatro vezes, só. Eu era a pessoa mais ligada nessa parte de produção e na parte do visual. Eu acho que é por isso que a gente conseguia fazer três, quatro espetáculos por ano” (BARATA, Luís, 1998).

“A Greve ou Eles não Usam Black-tie”<sup>42</sup>, texto de Gianfrancesco Guamieri, surgiu em meio a manifestações políticas em bairros periféricos de Belém (Figura 30). O texto original de 1958 trazia à cena a questão das greves e lutas operárias. Numa postura inspirada no Teatro do Oprimido de Augusto Boal, o mínimo de recursos era utilizado para facilitar a mobilidade do espetáculo. Uma série de apresentações foram realizadas nos fins de semana, sempre seguidas de debates, nos bairros periféricos do Utinga, Guamá, Jurunas, Una, dentre outros, em parceria com a Associação dos Bairros de Belém, organização que reunia então onze associações comunitárias; os motivos eram a falta de água, a miséria e as condições precárias de habitação e assistência social. De terça a sexta-feira, o espetáculo estava sendo apresentado no anfiteatro da Praça da República. Além dos bairros, o Cena Aberta ainda se apresentou no campus da UFPA para um público compostos por funcionários federais em greve. A direção foi de Henrique da Paz. Com apenas quatro anos de existência, o TCA já figurava na cidade como um grupo de repertório com uma identidade claramente política.

O nosso teatro se ressentia da inexistência do fator “repertório”, do desenvolvimento de um trabalho dirigido no sentido da confecção de espetáculos que se preocupassem com as soluções exigidas por toda gama de questões que afligiam aquele momento da vida nacional e conseqüentemente, da nossa própria sociedade (...). Era uma arte apenas processada nas suas mínimas possibilidades, mesmo porque nenhum dos grupos podia atingir, pelo menos, a satisfação de completar um trabalho a nível esteticamente apreciável (GONDIM, 21-22 set. 1980).

Em “Eles não Usam Black-tie”, o TCA levava seu trabalho a um público novo, nas periferias, mas a experiência era tão transformadora para eles quanto para o elenco, em sua maioria composto por moradores do centro da cidade, que nunca tinham enfrentado um confronto direto com a realidade das baixadas. A linha reivindicatória seguia no espetáculo “Fábrica de Chocolate”, próxima montagem do Cena Aberta, que trazia o grupo novamente para o Waldemar

---

42 O pré-título “A Greve” foi adicionado ao espetáculo para facilitar a comunicação com o público das periferias em meio ao clima de greves e protestos trabalhistas na cidade.

Henrique, em março de 1981. O elenco mais enxuto trazia Cláudio Barradas, André Genú, e Beth Palmquist, encenando um texto sobre a tortura e a perseguição da ditadura no Brasil, escrito por Mário Prata no calor da morte do jornalista, dramaturgo e militante comunista Wladimir Herzog, em 1975. Porém, o mais marcante era o trabalho de cenografia e direção de arte. Walter Bandeira recorda: “eu fiz uma maquina de torturar, que dava choque, o trabalho de direção de arte, *dressing set*, eu fazia de tudo, eu e a Marizete”. Barata, assinando também a cenografia, construiu um muro de verdade na cena, “de tijolo e cimento, fazia de tudo para formar um cenário. ‘Fábrica de Chocolate’ e o ‘Quarto de Empregada’ me marcaram muito por serem trabalhos completos visualmente” (BANDEIRA, 1998).

Em outubro do mesmo ano, Luís Otávio subverteria um texto tão conhecido de Ariano Suassuna, “O Auto da Compadecida”. O espetáculo ganha nova versão trazendo a atriz Nazaré Pitó como Nossa Senhora da Aparecida, “uma negra que entrava de baiana de escola de samba” (MAUÉS, 2010), e um ator como um Jesus travesti, apresentando uma adaptação radical da crítica de Suassuna, que cria um Jesus negro para surpresa dos personagens nordestinos (Figura 31). Na versão do TCA, a questão da sexualidade vem à tona, de forma mais explícita pela primeira vez, na figura de Jesus encarnado num travesti, que, da mesma maneira, aparece à imagem e semelhança daqueles que serão julgados. Este espetáculo se constituiu numa tentativa de se levar um trabalho de efeito visual às periferias da cidade; e em novembro do mesmo ano, o espetáculo foi apresentado na III Mostra de Teatro Amador do Pará, realizada pela Fesat.

A III Mostra teve grande importância no cenário da classe teatral na época, pelo “ressurgimento da Fesat como órgão atuante e preocupado com os problemas de seus ‘pupilos’ emergindo do marasmo da burocracia na qual estava confinada” – nesse momento, a Fesat era representada por José Carlos Amaral e Ione Mattos – e ainda pela oportunidade de se discutir os problemas reais do teatro paraense nos debates realizados após cada apresentação da Mostra. Nos debates fora constatado que o teatro local passava por um “processo de amadurecimento altamente positivo, com o bom nível de trabalhos individuais”; como exemplo, foi apontado na crítica da época o figurino assinado por Barata em “O Auto da Compadecida” (VIANA, 1981). O caderno de Artes de A Província do Pará de 6 de dezembro de 1981 destacava, na palavra de Barata, a importância da crítica na cena teatral da cidade, apesar de revelar certo tradicionalismo formal por parte da própria classe artística. “Assim como os espetáculos revelaram a realidade de nosso teatro, os debates revelaram a cabeça da classe”, afirma. Não à toa, a montagem do TCA

para o “clássico da dramaturgia brasileira” de Suassuna foi duramente criticada pelos pares, especialmente pela proposta de desmistificação de um texto tradicional. Em resposta, Luís Otávio considera: “apesar de que sou suspeito para falar, acho importante os comentários ouvidos do tipo: ‘como puderam fazer isso com o texto do Ariano Suassuna?’. Eu, particularmente, prefiro um erro que proponha o novo do que um acerto que repita o que já foi feito”.

A Mostra de Teatro Amador do Pará organizada pela Fesat havia se tornado uma pauta anual na cena cultural da cidade. Em sua quarta edição de 1982, o Cena Aberta participou com o espetáculo “O Palácio dos Urubus – um concerto de dificuldades em 4 estações”<sup>43</sup>, com direção de Barata, “um dos mais discutidos do ano” (O Liberal, 17 dez. 1982; A Província do Pará, 17 dez. 1982). As quatro dificuldades apresentadas no tema discutiam em público os problemas que o teatro amador enfrentava para montar e manter um espetáculo, que abrangem: formação e manutenção de um elenco; a difícil relação do elenco com o diretor; a dificuldade de se conseguir espaços para ensaios; e a expectativa do grupo quanto ao resultado do trabalho (Figura 32).

**FIGURA 27:** “A Vingança do Carapanã Atômico”, 1979. Foto: Janduari Simões.

**FIGURA 28:** “Cena Aberta Conta Zumbi”, 1979. Foto: Janduari Simões.

**FIGURA 29:** “A Maravilhosa História do Sapo Tarô-Bequê”, 1980. Foto: Janduari Simões.

**FIGURA 30:** “Eles Não Usam Black-tie”, 1979. Foto: Janduari Simões.

**FIGURA 31:** “O Auto da Compadecida”, 1981. Foto: Miguel Chikaoka.

**FIGURA 32:** “O Palácio dos Urubus”, 1982. Acervo Karine Jansen.



43 Texto de Ricardo Vieira, adaptado por Luís Otávio, que ganhou o subtítulo “Um Concerto de Dificuldades em 4 Estações”. Na edição de 1997 do texto desta peça consta uma lista de montagens, onde aparece a do TCA com o nome de Luís Otávio Barata.

A atuação política da classe teatral continuava fervorosa, propunha em comissão especial, o desmembramento da Secdet para criação de uma Secretaria específica para os assuntos de cultura. O cume dessa questão veio com a realização, em Belém, da Reunião Nacional da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, a SBPC, em julho de 1983. A programação oficial patrocinada pela SBPC e pela Secdet não incluía os grupos teatrais amadores representados pela Fesat, que na época já era presidida pelo próprio Luís Otávio Barata. Em represália, a Federação organizou uma mostra artística paralela autônoma, incluindo uma rodada de debates com temas ligados à arte, ciência e política, Luís Otávio palestrou sobre o tema “O político na arte”. A adesão do público foi significativa, rendendo excelente bilheteria, como registrou Cleodon Gondim em A Província do Pará de 10 de julho de 1983. O evento paralelo teve a marca pessoal de Barata no engajamento explicitamente independente em relação ao Estado, tendo inclusive rejeitado a tentativa tardia da Secdet em incorporar a Fesat ao evento oficial com pagamento de cachê. “A nossa postura é política, é clássica, e não pode ser confundida, como pretendem, com uma mera questão financeira”, afirmava ele. E dizia ainda:

Tudo está sendo feito por nós, unicamente nós: luz, palco, administração, panfletagem, tudo (...) sem precisar de se vender ao sucesso e aos dinheiros pagos pelos que têm propósitos de desmentalizar o artista e conformá-lo aos seus interesses, não permitindo que a moçada dê livre curso à sua criatividade, mantendo-se independente da ideologia oficializada (BARATA *in* GONDIM, 10 jul. 1983).

Nesta ocasião, foi reapresentado, pelo TCA, “O Palácio dos Urubus”. Porém, três meses antes da Mostra, o Cena Aberta havia realizado a polêmica montagem do espetáculo “Theastai Theatron”<sup>44</sup>, primeira experimentação que não partia de um texto já existente, dando início a série de espetáculos de caráter mais autoral de Barata, que convidou Zélia Amador para dirigir ao seu lado esta montagem precursora nos palcos de Belém, por fazer uso de uma linguagem mais corporal e menos verborrágica, através de uma pesquisa estética bastante elaborada. Miguel Santa Brígida (2010) comenta que só teve a dimensão estética e profunda dessa montagem depois que começou a dirigir suas próprias peças. “Um espetáculo profundamente corporal, mexeu muito comigo, com toda história do teatro em Belém por sua linguagem transgressora, que o Luís Otávio começava, não a inaugurar, mas a fazer de uma forma mais contundente”. Marton Maués

---

44 Palavras de origem grega que significam “lugar de onde se vê”, referindo-se a área da plateia. A palavra *teatro* se origina destes dois termos (MATE, 2004). Com a censura sobre este espetáculo, Barata inverte as sílabas e as palavras, como estratégia para driblar a censura, estreando mais tarde um novo espetáculo, satirizando toda esta situação, sob nome “Trontea Staithea”, o que significaria “ver, do jeito que a censura permite”.

(2010) lembra que o espetáculo foi inspirado em leituras de Artaud; para ele, “é o espetáculo mais importante da década de 1980, e um dos mais importantes até hoje dentro do teatro contemporâneo, é um corte na dramaturgia, no modo de pensar; inaugura um teatro mais físico, se liberta da primazia do texto e politicamente revoluciona”. Apesar de Barata (1998) afirmar que a primeira tentativa de mudança de linguagem estética de seu grupo havia sido em “O Auto da Compadecida”, de 1981, ele reconhece que a concretização desta proposta vai se dar em “Theastai Theatron”, um espetáculo que abordava a trajetória do homem, nascimento, família, escola, religião, política, casamento, sexualidade e as manipulações pelos valores da sociedade. “Com ‘Theastai...’, ele se torna encenador da própria obra. Isso é radical mesmo”, afirma Wlad Lima (2010) (Figura 33).

[“Theastai Theatron”] buscava a origem não só do ser humano, mas a do teatro, a origem ritual do teatro, essa é a proposta do “Theastai...”, explorar a origem da linguagem e o corpo como elemento essencial da atividade teatral. Não tinha texto, raríssimas horas tinha palavra, em uma ou duas cenas. E ela entrava para quebrar o silêncio, mas ela não era a base, a base realmente era o corpo (AMADOR DE DEUS, 2010).

“Theastai Theatron” foi proibido pelo órgão da censura federal, na pessoa da Doutora Mirthes Nabuco de Oliveira Pontes, considerada atentado ao pudor por seu texto ácido, pelo uso da temática bíblica, mas especialmente pela nudez na cena da crucificação, e pela figura de uma cruz humana (Figura 34). Marton Maués (2010) recorda:

Era uma crucificação super iconoclasta. A cruz era feita pelo Henrique da Paz, o Cristo era o Aílson Braga, e eu fazia uma espécie de Maria Madalena, magro com um cabelão; entrava com quarenta metros de pano vermelho para enxugar as feridas e o suor de Cristo; e eu transava com ele em cena. E tocava uma música que misturava Pink Floyd com Kind Crimson, a trilha sonora era apoteótica (MAUÉS, 2010).

“A censura atuava no texto e no espetáculo em si. O ‘Theastai...’ já acontece no pós-abertura, então aí o choque já não era tanto o discurso político, era muito mais o nu. A censura ainda estava em plena atividade em Belém”, recorda Zélia Amador de Deus (2010).

Após a proibição, seguiram-se as apresentações no Waldemar Henrique, em caráter de ensaio aberto, isto é, sem cobrança de ingressos, uma forma de driblar os censores. A plateia ocupava as margens da sala de espetáculos, aguardando ansiosa pelo início “formal” da encenação, silenciosa e passiva em sua cadeira, ouvia falas sussurradas, gemidos e respirações que vinham por detrás de uma curiosa parede feita de jornais do teto até o chão, em frente aos

espectadores. Esta concepção idealizada por Barata dava um caráter de *voyeur* ao público, que, em grande parte, constrangido, não ousava se aproximar daqueles pequenos rasgos nos cadernos policiais expostos ao seu redor; até que o constante movimento dos jornais anuncia a aparente ausência dos atores, fazendo com que os mais tímidos se encorajassem a ir espiar de perto, até romperem a bela cenografia de papel (Figura 35). Ao rasgar os jornais, o espectador se depara com uma cena dividida: dois grupos de atores estão separados por uma cortina também de jornal no centro da cena. “Esses grupo de atores precisa se encontrar, e para se encontrar também tinham que rasgar o jornal. Essa cena é uma metáfora do que o público fez antes, um espelho. O homem, para se comunicar, precisa primeiro romper uma barreira”. Outra cena que envolvia a participação do público trazia um exercício experimentado em laboratório. O elenco aparecia envolvido numa trama de elásticos, todos presos num mesmo movimento corporal. Aos poucos, ao som do soar dos relógios (da música “Time”, do Pink Floyd), num crescendo, o coro de atores entrava “em desespero”. “Era tão sufocante que depois de um tempo a plateia entrava em cena e soltava a gente”, relembra Marton Maués (2010) (Figura 36).

O espetáculo era feito de colagens de cenas, como quadros de imagens, que entravam rompendo um tema para dar vez a outro. Com uma estética violenta e política, ele prendia a atenção pelos *insights*, gestos, imagens apoiadas numa “signagem de superposições”, possibilitando “múltiplos níveis de leitura”, como no *work in progress* de Cohen (2004, p. 30), o que é o caso da cena que trazia a atriz e diretora Zélia Amador, pele negra nua em pelo, vestindo apenas um longuíssimo e alvo véu de noiva, atravessando de uma ponta a outra o teatro. Esta “fotografia” causava o impacto visual desejado, admiração e estranhamento ao mesmo tempo. Walter Bandeira (2009), preparador vocal do espetáculo, recorda: “imagine o escândalo, a Zélia nua com um véu de noiva, ela atravessava o palco gloriosamente, era do tamanho do Waldemar Henrique a cauda do véu, esteticamente o trabalho deles era belíssimo!”.

A única atriz que não estava nua neste espetáculo era Oriana Bitar, filha de conhecido professor de Filosofia da UFPA, que por ser menor de idade foi proibida de tirar a roupa pelos pais. Luís Otávio reaproveitou a situação criando para ela uma participação especial. “Ela entrava igual uma louca vestida, com um *ketchup* na mão e espirrava, fazendo sangue em Jesus, e saía correndo igual uma louca, vestida do jeito que ela estava”, conta Bill Aguiar (2010). Era a desconstrução de uma cena forte e polêmica que provocava novamente a estranheza, o grotesco na linguagem, um humor de caráter absurdo, na entrada dessa pessoa em trajes cotidianos.

Podemos rir em uma cena tão violenta de crucificação? Ou isso é apenas um recurso especial mal feito? Em seguida, Jesus tirava a coroa de espinhos e dava para alguém da plateia. O que ela faria com aquilo? Passaria adiante? Jogaria fora? Amassaria? Recusaria? Ou colocaria na cabeça? “Isso, para mim, era o sinal de que aqui está se fazendo teatro experimental. O Luís não estava inventando a roda, Eugenio Barba, Peter Brook, e Grotowski, todos também estavam experimentando, usando o ator como experimento constante” (AGUIAR, 2010).

Para esta “temporada”, a dupla de diretores ainda propôs que os atores confeccionassem um tapa-sexo artesanal com gazes e fios; porém, ao fim de cada apresentação, no momento proibido pela censura, o elenco daquele espetáculo-ensaio interrompia a cena deixando os assistentes ali presentes decidirem se o nu seria revelado ou não, dando então prosseguimento ao ritual. Era oferecida uma tesoura para quem quisesse cortar as gazes, o público poderia decidir assumir ou não o papel da Doutora Mirthes.

Lotando o Waldemar Henrique durante todas as seções de ensaio aberto, não demorou para que chamasse a atenção da direção do Teatro, na época, exercida por Guilhermina Nasser, que se incumbiu de denunciar à censura o fato, fazendo com que o TEWH fosse lacrado. Apesar da mobilização por parte da imprensa, da classe artística, e da intervenção do advogado do Teatro Cena Aberta, Carlos Sampaio, que recorreu à proibição federal em Brasília e no Rio de Janeiro, tendo mobilizado inclusive a Confederação Nacional de Teatro Amador, a Confenata, não houve acordo. Como era de praxe, a Mostra de Teatro Amador do Pará reunia os principais espetáculos apresentados ao longo do ano. A quinta edição, de 1983, trouxe de volta ao palco do Teatro Experimental Waldemar Henrique, a versão original de “Theastai Theatron”, desta vez, sem maiores problemas com a censura.

Cheio de esperanças, devido ao sucesso da última apresentação, Luís Otávio insiste na volta da montagem ao palco do TEWH. Em abril de 1984, consegue novas pautas, desta vez com uma pequena modificação, ele trazia um Jesus mulher crucificado. A censura suspendeu novamente as apresentações alegando que a figura feminina poderia ofender as religiões no momento em que se personifica de Cristo, “privilégio dos machos” (GONDIM, 6-7 mai. 1984), embora, como veremos adiante, permitisse sua substituição por uma boneca de pano na cena, que tinha o caráter de Judas crucificado, alusão aos bonecos de pano feitos para serem destruídos durante a Malhação de Judas (Figura 37 e 38).

**FIGURA 33:** Sérgio Henriques e Sávio Chaúl e na “cena do casamento”.

**FIGURA 34:** Henrique da Paz, Aílson Braga e André Genú na “cena da crucificação”.

**FIGURA 35:** A parede de jornais na cena de abertura.

**FIGURA 36:** Todo o elenco na “cena da prisão elástica”.

**FIGURA 37:** André Genú, Claudinha, Henrique da Paz, na “cena da crucificação” com a presença do Jesus mulher.

**FIGURA 38:** Marton Maués e a boneca Claudinha, “cena do casamento”.

Fotos: Solange Calcagno e Eduardo Kalif.



Com “Theastai Theatron” novamente proibido, e com a pauta para ser ocupada, Barata reagiu elaborando, em apenas uma semana, um novo espetáculo com o título e as sílabas do anterior invertidos, “Trontea Staithea” era uma resposta à ação repressora da censura, e agora o tema central era a própria. A nova versão era ainda mais subversiva, contando com a figura da Doutora Mirthes, a presença da boneca crucificada, e com as imagens gravadas do espetáculo proibido.

Aí, nós montamos o “Trontea Staithea”, com a presença, inclusive, da personagem da censora, que era a Dona Mirthes Nabuco de Oliveira Pontes. Nós montamos seis televisões no teatro e quando o espectador chegava, ele estava vendo “Theastai Theatron”. Não pode espetáculo, mas o vídeo pode. E essa censura era uma coisa tão demente, tão louca, que o vídeo podia, o espetáculo é que não podia (BARATA, Luís, 1998).

“Trontea Staithea” trazia o recurso de metateatro, com os televisores transmitindo o espetáculo “Theastai Theatron”, que resolvia, ironicamente, o impasse (Figura 39). Como era de se esperar, a Doutora Mirthes, da plateia, assistiu atenta a toda a encenação, e não apresentou nenhuma restrição, seu único comentário foi: “Eu não sou tão gorda assim”, referindo-se à atriz Wlad Lima, que lhe representava em cena, sem perceber que um Judas crucificado poderia ser mais ofensivo à religião católica por colocar o traidor no lugar do mártir. “Era uma escadaria grande, e eu lá em cima, e muitas cenas lá em baixo; pedaços de coisas, retalhos, e as televisões. E aí ela [a personagem da censora], de vez em quando, gritava querendo que acabasse aquilo. Ele jogava todas as mesmas questões: sexualidade, violência, política”, recorda Lima (2010), afirmando que “nem era um espetáculo tão interessante assim, ele era uma atitude, o público vai assistir em função de ser uma atitude política, era até desinteressante perto do que foi o ‘Theastai...’”. Como uma forma de tornar pública a ação da censura no Pará, a versão original de “Theastai Theatron” foi encaminhada ao Festival Brasileiro de Teatro Amador, que naquele ano aconteceria em Recife, onde a censora local não impôs qualquer impedimento. O espetáculo “Trontea...”, na verdade, era um deboche escrachado da censura e da ignorância daqueles que detinham o poder de veto. Apesar da confusão em torno do espetáculo, ninguém nunca foi preso, “porque se prendesse criava um fato político maior, eles não eram tão burros assim, não seria fácil prender o Luís, ele era muito atrevido, e se prendessem iam mexer com muita gente”, afirma Marton (2010).

**FIGURA 39:** O ator Henrique da Paz em “Trontea Staithea, 1983/84.



Em outubro de 1984, Luís Otávio é convidado por Wlad Lima e Cláudio Barros, do grupo Cuíra, para dirigir a terceira montagem desta companhia, “Aquém do Eu, Além do Outro”, que abordava, mais uma vez, temas sobre a “violência, a morte, sexualidade, e o fantástico”, também dispensando a palavra oral, valendo-se “o quanto possível da expressão textual”, contou com a participação dos atores Olinda Charone, Antônio Pereira dos Santos (“Dolores”), André Genú, Sávio Chaúl, além de Wlad e Cláudio. Vale ressaltar a presença proposital de Dolores neste espetáculo (Figura 40).

Dolores era um travesti da praça, meio cafetina, ladra... Era um marginal da praça que o Luís colocou dentro do Cuíra, para trabalhar. Era uma loucura, porque a Dolores dava uma contribuição muito forte com a realidade que ela trazia da rua, mas ao mesmo tempo roubava a gente e tornava o nosso cotidiano de ensaio uma loucura, mas ele adorava! Ele ria, e se divertia! Para o nosso desespero, tinha muito dessas pessoas, não era só a Dolores, ela é um exemplo, nesse espetáculo (BARROS, 2010).

**FIGURA 40:** Elenco de “Aquém do Eu, Além do Outro”, em cima da escada Cláudio Barros, em baixo, da esquerda para a direita, Sávio Chaul, André Genú, “Dolores”, Olinda Charone, e Wlad Lima. Acervo Cláudio Barros.



O curioso é que os jornais da época anunciavam que este era “o primeiro trabalho de Barata no teatro depois da extinção do Cena Aberta”, dizendo que ele iria “dar um tempo” para se dedicar apenas à Federações de Atores, da qual era presidente (O Liberal, 15 out. 1984), o que não era de todo mentira já que passou a assinar alguns trabalhos pelo Cuíra nessa época. No entanto, após seis meses de ensaio, nas vésperas da estreia, um episódio inusitado aconteceu. O

ator Paulo Faria<sup>45</sup>, que na época tinha dezoito anos, fazia o papel de uma *miss* que entrava em cena acenando para o público sentada em um vaso sanitário com rodinhas puxado por cordas. Por questões pessoais, o ator tinha acordado com Luís Otávio que não gostaria de estar nu neste espetáculo, porém, na véspera da estreia, o diretor mudou de ideia. “Ele virou para mim e disse: ‘Paulo, eu acho que essa *miss* tem que estar nua’”, lembra o ator (2010).

Na verdade, eu tive uma relação muito difícil com o Luís, de amor e ódio. Durante o processo, ele criou uma relação de paixão comigo; fora do grupo ele se declarava, mas durante os ensaios era como se nada tivesse acontecido. Ele fazia um jogo comigo dentro do grupo e aquilo ia me deixando angustiado. Eu achei um abuso e não tirei a roupa. No final do ensaio, fez-se uma roda e surgiram aquelas coisas, do tipo “ator que não tira a roupa não é ator”, “que bloqueios você tem?” Uma tortura psicológica, apenas o Marton e o Pina ficaram do meu lado (...). Enfim, fui cortado, e quem entrou no meu lugar foi o André Genú. Eu passei um ano sem fazer teatro, foi muito traumático. Esse era o Luís, ame-o ou deixe-o (FARIA, 2010).

Paulo Faria analisa hoje que esta imposição do nu nas montagens “muitas vezes não tinha nenhuma preparação ou ideologia, nenhuma estética, era um comando, ‘tire a roupa’, e você tinha que tirar e ser natural. Às vezes a estética estava só na cabeça do diretor, não era compartilhada com os outros”. Ele recorda que isso não ocorria só com Barata, em uma montagem do grupo Experiência, “Foi Boto Sinhá”, ocorreu episódio parecido, na véspera da estreia, “a gente fazia uns bichos de tanga, de repente: ‘é o seguinte, vai ser sem roupa’, era sempre dessa forma que o nu chegava”, afirma (FARIA, 2010). De certa forma, acredito que esta postura ocorre em alguns grupos, e com alguns diretores, por falta de uma dedicação mais investigativa junto ao ator, principalmente naquela época. No entanto, acredito que, com o amadurecimento da prática de direção, ou até por perceber uma falta de tato na relação com o ator, Barata tenha aprimorado, principalmente na trilogia, um processo bem mais colaborativo, onde entrariam uma série de indutores trabalhando o contato com o outro, a resistência física, e o conhecimento do próprio corpo nu.

Em 1983, o Grupo Experiência, de Belém, montou o espetáculo “Angelem, o outro lado da Cabanagem”, com recursos emprestados do Bando do Estado do Pará, texto de Edyr Proença e Geraldo Salles. A homenagem ao líder cabano Eduardo Angelem<sup>46</sup> suscitou questionamentos no

---

45 Paulo Faria foi ator de várias companhias em Belém. Em 1989 foi aprofundar seus estudos no teatro em São Paulo, onde permanece até hoje como diretor fundador da Companhia Pessoal do Faroeste. É também orientador pedagógico do projeto “Ademar Guerra”, do Governo do Estado de São Paulo.

46 A Cabanagem entrou para a história do Brasil como o movimento revolucionário engajado pelas populações de negros, índios e mestiços trabalhadores do Pará, em resposta a tomada de poder por parte da elite política e agrária no início da década de 1830.

momento em que eclodia no interior do nordeste do Pará a perseguição ao camponês Quintino Lira. Associado aos negros, índios e mestiços cabanos pelas constantes fugas da polícia e pela personalidade revolucionária, Quintino acabaria assassinado em setembro de 1984 a mando de latifundiários da região. No calor da perseguição do Estado ao líder sem terra, o TCA iniciou a pesquisa de quase um ano que culminaria no espetáculo “Quintino, o outro lado da sacanagem”, em 1985.

Foi uma crítica à atitude do Governo por contar a história da Cabanagem quando a gente estava vendo um cabano ser assassinado. Era uma crônica da morte anunciada, estavam sabendo que ele ia morrer, então nós montamos um espetáculo que falava sobre a questão da terra, foi a resposta do Cena Aberta: “olha isso aqui é uma sacanagem!” (AGUIAR, 2010).

O texto escrito por Luís Otávio era todo rimado acompanhado de música composta por Walter Freitas. A encenação tomava de empréstimo elementos do folclore regional ressignificados a partir da temática política. O “boi-terra” era um personagem que mesclava a figura do boi-bumbá com a própria terra que, no caráter de *persona*, se manifestava subjetivamente. “Esse personagem surgiu no laboratório. Como esse boi se movimenta, como esse boi anda, foi o máximo! Era um trabalho de criação coletiva, mas o Luís estava a frente. Foi um espetáculo bonito por tudo isso, e também um aprendizado”, recorda Bill Aguiar (2010). Barata geralmente recrutava um membro do grupo para passar o aquecimento, mas os trabalhos de laboratório e a imersão na criação das personagens era ele mesmo quem conduzia. A desconstrução dos elementos folclóricos era uma forma de intervir na realidade concreta a partir da fantasia, uma aproximação do imaginário popular à situação política agrária que resgatava o estranhamento bakhtiniano do espetáculo na figura da terra que fala e do “boi que chuta a bunda dos caras”.

O espetáculo foi apresentado no TEWH, mas também no Teatro da Paz, como resposta ao público que teria assistido à montagem de “Angelim”, uma vez que a plateia daquela casa era diferenciada. Na estreia, o movimento dos trabalhadores e o grupo de defesa dos direitos humanos estavam presentes, trazendo faixas de protesto. “Na hora em que eu entrei em cena e vi uma faixa no mezanino eu pensei ‘meu Deus, isso é muito maior do que posso imaginar’”, relembra Aguiar (2010). O TCA ainda levou a montagem aos municípios por onde Quintino Lira andou, como Abaetetuba, à exceção de Capanema, onde o líder morava; lá, o policiamento não

---

O movimento acabou liderado por personalidades da burguesia branca que, mais de uma vez, sucumbiu ao poder do Império. Eduardo Angelim (1814-1882), seringueiro e jornalista, assumiu a presidência da Província do Grão-Pará em 1836 em nome dos cabanos, tendo sido deposto e preso no final do mesmo ano.

deu garantias de segurança para o grupo. Na época ainda não havia o Movimento Sem Terra, a peça foi apresentada em uma reunião do Sindicato dos Trabalhadores Rurais; “eles tiveram uma certa estranheza, mas gostaram”, afirma Bill Aguiar (2010); já Mariléa Aguiar (2010) conta que às vezes o elenco tinha de sair correndo, “senão os moradores agrediam a gente por causa do texto que era muito pesado; as famílias expulsavam a gente. Uma vez, um fazendeiro quis matar a gente, pulamos as cercas da fazenda para sair na estrada, fugimos todos num Fusca”.

A exemplo de “Theastai Theatron”, “Quintino...” sofreu os cortes da censora Mirthes, desta vez acompanhada dos dois filhos, ambos policiais federais. A estratégia utilizada no espetáculo anterior, que passou a ser adotada por outros grupos da cidade, era apresentar o espetáculo como ensaio aberto, sem cobrança de ingressos; nesse caráter, os censores não compareciam e o texto seguia sem cortes. “Como a gente não cobrava eles não podiam dizer que era comercial; a gente passava o chapéu e dava um jeito de ir burlando isso” (AGUIAR, 2010).

Assim percebemos o caráter experimental nesse primeiro momento do TCA como uma forma de alcançar sua *plenitude* política. No entanto, fica claro que houve neste trajeto uma preocupação menor com o resultado, com a “obra”, e mais com o processo, o momento de “presentar” uma ação, um encontro (CINELLI et al, 2003, p. 218), vivenciar o aqui e agora do trabalho, o que ele pôde trazer no momento do laboratório para o ator, as transformações que ocorreram neles. Assim também podemos observar no Teatro Ambientalista de Schechner (1988a, p. 75), onde o autor recusa a ideia de uma obra de arte contida em si mesmo para valorizar a participação, que possibilita romper os limites entre teatro e política, arte e vida, acontecimentos artísticos e acontecimentos sociais, entre cenário e auditório. “*La participación del público amplia el campo de lo que abarca la representación porque ésta se lleva a cabo precisamente en el momento en que la representación pasa a ser un acontecimiento social*”.

Entendo aqui que a participação vai além da interação física, do levantar e dançar junto, ela se expressa principalmente no envolvimento reflexivo, pensar e reagir junto, no seu funcionamento como um duplo da vida. Este aspecto será ainda mais marcante na trilogia.

### **3.3.1 A Trilogia: o camelo, o leão e a criança que brinca**

A *trilogia marginal*, como denomino os três últimos trabalhos de Barata à frente do TCA, “Genet – o palhaço de Deus” (1987), “Posição pela carne” (1989) e “Em nome do amor” (1990),

compõe uma fala, cujo fio condutor é a expressão do marginal. “Existe vida no ser humano marginal”, afirma Bill Aguiar (2010); era uma forma de dar fala a esse universo, e a essa história, ocultados pela sociedade belenense. A “maneira marginal de amar”, especialmente voltada ao submundo homossexual, era o grande tema desses espetáculos.

Toda essa experiência direta com o público transeunte foi fundamental no momento em que o Cena Aberta voltou a se apresentar em espaços fechados. 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; não à toa “Em Nome do Amor” foi um espetáculo que envolveu trinta e três pessoas, sendo oito técnicos e vinte e cinco atores. “O elenco era uma multidão, insuportável, de ter momento em que não se aguentava de calor na sala de ensaio do TEWH, de tanta gente dançando”, recorda Karine Jansen (2010). Barata tinha a necessidade de dividir o ensaio por grupos, as cenas que tinham um trabalho físico mais elaborado eram feitas em horário extra, antes ou depois do ensaio geral. Karine comenta ainda que “era uma maneira de aprender a fazer teatro, vendo o Cena Aberta ensaiar”.

Luís Otávio cria com essa massa sua “tropa”, um grande coro marginal, que terá força e espaço no teatro. O coro – assim como nas tragédias gregas – pretendia penetrar no público ainda acostumado com o distanciamento e a separação palco-platéia, criar um atrito, um rompimento, um processo comunicativo, com a finalidade de despertar sua percepção, cuja função é causar “a perplexa participação das pessoas”; e essa voz de Barata – ele mesmo um marginal, como artista e homossexual – amplificada pelo coletivo, instaura uma atividade experimental com intensa capacidade de “intervenção crítica na prática cultural, no âmbito comportamental e na compreensão mesma do país” (SUSSEKIND, 2007, p. 50-51).

Uma fase que estabelece novos questionamentos em cena, através da trajetória construída sob princípios éticos e estéticos da marginalidade e seus preconceitos, dando bastante trabalho para a censura, muitas vezes tendo que driblar seus representantes da forma mais criativa possível, para então conseguir colocar suas ideias em prática. Um exemplo era o uso de palavras no decorrer do texto, para que isso chamasse a atenção da censura, nada intelectual e politizada, deixando de lado os protestos mascarados. Com esta trilogia e o espetáculo proibido “Theastai, Theatron” (1983), Barata afirmava a crítica à opressão, produzida a partir de uma concepção

estética voltada à questão da marginalidade, principalmente expressa por meio das relações homossexuais.

A cena transgressora e violenta ocorre assim como no Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, agindo sobre o outro, formando uma espécie de poesia da crueldade no espaço pela relação da forma e do sentido, relação que se dá também com os elementos da cena, com o local da experiência estética e comunicativa com o público e com os outros atores; assim, o importante é compreender o sentido deste processo, de forma que a interação entre público e artista transcenda o plano do entretenimento imediato ou contemplação pura e alcance uma função de reflexão crítica coletiva em torno do processo criativo e dos “comportamentos restaurados” dos padrões sociais que nortearam a criação.

Na cena de Barata, o espectador tem a possibilidade de co-participar de uma espécie de ritual coletivo, de sistema de signos, onde ele é transportado pela plasticidade vista, pela simbologia da cena, pelos corpos que vibram em danças marcadas, coreografadas com partituras do Candomblé e da Umbanda, ao som de tambores, respondidos por um coro em cena, como no jogo vivo do terreiro. Sua cena muitas vezes misturava o ritual africano, elementos indígenas, danças circulares, símbolos cristãos, textos bíblicos, festas dionisíacas, entidades da Umbanda, a presença da dança de Bali e Indiana, as cartas do Tarô cigano, e fragmentos filosóficos, num encontro de diferentes energias, fazendo com que o público compartilhe do teatro como um ritual de transformação. “A partir da trilogia, tudo dele é como se fosse uma colagem, um *patchwork* de informações, vindas de muitas coisas, de muitas referências. E ele disponibilizava para todo mundo, dava acesso, na casa dele, que era um *point* de encontro antes e depois dos ensaios”, relembra Cláudio Barros<sup>47</sup> (2010).

A atitude de construção deste teatro, em rompimento com os modelos comerciais, e comprometido primeiramente com as questões políticas e do homem contemporâneo, culminaria – desde “Theastai Theatron”, mas de forma mais plena na trilogia – numa série de trabalhos marcados por sua estética violenta e do caos. Esse caos na cena foi experimentado e apreciado desde os longos laboratórios, até as concepções dos cenários, o uso espacial, tornando-se uma forte característica na tríade do Barata diretor/autor/encenador. Ao falarmos de caos, me parece inevitável trazer à tona a figura de José Celso Martinez Corrêa pela semelhança no modo de

---

47 Cláudio Barros é ator, diretor e *coach*, trabalha como preparador de elenco em produções de cinema local e nacional, como em “Sol do Meio Dia”, de Eliana Caffê, e ainda em parceria com Fátima Toledo em longas como “Brincando nos Campos do Senhor” e “Tainá 1”, nos “Tainá 2” e “3” assumiu seu posto.

pensar o teatro, de romper tabus, no uso de uma ambientação ritualística caótica-religiosa-sexual, contestando a moral a partir do valor estético da obscenidade, como afirma ele próprio (1998, p. 119).

O movimento político que eclodia no Brasil na década de 1960 trouxe a prática do teatro como manifestação de denúncia social. O Teatro Oficina de José Celso foi, certamente, precursor nesse sentido, com espetáculos como “Andorra”, de Max Frisch, em 1964, que teve cenário de Flávio Império, uma influência que Barata certamente absorveu pela ideia de modificar os ambientes, “fazendo correrem as paredes laterais, e assim, em rápida continuidade, se sucederiam os vários lugares da ação. Os praticáveis verticais, dos dois lados, nunca interfeririam na visibilidade do desempenho”, além da cenografia um tanto despida de elementos, o palco tão vazio quanto possível (MAGALDI *in* SESC, 1997, p 49-50). O Grupo tinha a “capacidade de viver pronto a romper com a ordem pré-estabelecida das coisas”, o que significa “trair” o mundo em que vivemos, “recusar os valores de uma classe que se reproduz para mantê-lo sempre igual (...), uma traição que exige uma lucidez total” (STAAL *in* CORRÊA, 1998, p. 11).

Durante boa parte desta década, Barata esteve em São Paulo envolvido com grupos e montagens da Escola de Arte Dramática<sup>48</sup>, provavelmente, assistiu a este e outros espetáculos que estiveram em cartaz pela cidade, como: “Pequenos Burgueses” (1963-65), “Os Inimigos” (1966), ambos de Máximo Gorki, “O Rei da Vela”<sup>49</sup> (1967) de Oswald de Andrade, este considerado um emblema do recém-nascido movimento tropicalista, “Galileu Galilei” (1968) de Bertold Brecht, e “Roda Viva” (1968), de Chico Buarque. Assim como os espetáculos do Teatro de Arena, “Arena conta Zumbi” (1965), peça onde nasceu o “sistema coringa” de Augusto Boal, e que seria montada pelo TCA; “Arena conta Tiradentes” (1967); “Eles não usam Black-tie”, (1958-67), também montada pelo Cena Aberta; e o “Círculo de Giz Caucásico”, de Brecht (1967). Do “autor maldito” Plínio Marcos, com seus textos ligados ao universo da marginalidade, o espetáculo “Dois Perdidos numa Noite Suja” (1966); e ainda “Vereda da Salvação” (1964), do Teatro Brasileiro de Comédias, que seria montada mais tarde pela Escola de Teatro em Belém,

---

48 De 1964 a 1967, período em que Barata esteve na Escola, os seguintes espetáculos foram montados pela EAD: “O Refém”, direção de Desi Bognar, “Luar pela Janela”, de Alfredo Mesquita, em 1964; “A Falecida”, de Antunes Filho, “Na Vila de Vitória”, “O Velho da Horta”, “Auto da Alma”, e “Caiu o Ministério”, de Alfredo Mesquita, em 1965; “Somos Todos do Jardim da Infância”, Silnei Siqueira, “O Veredicto”, de Alfredo Mesquita, “Guerra do Cansa-cavalo”, de Maria José de Carvalho, em 1966; “Paiol Velho”, de Ruy Nogueira, e “Pedro Pedreiro”, de Silnei Siqueira, em 1967.

49 Em “O Rei da Vela” o cenógrafo Hélio Eichbauer foi premiado e considerado um dos principais renovadores da cenografia brasileira. Seu aprofundamento na área da cenografia e na arquitetura cênica se deu ao lado de Josef Svoboda na Tchecoslováquia, no período de 1962 a 1966. Percurso pretendido por Barata quando decidiu ir para a Europa em 1967.

com a participação de Barata no elenco, dentre tantos outros que certamente lhe influenciaram, pelo tema e pela cenografia.

Outras, das tantas referências de Luís Otávio, estão em sua biblioteca particular, nela encontramos títulos referentes ao teatro engajado, como “Teatro Político”, de Erwin Piscator; “Del Arte de Teatro”, de Edward Gordon Craig; “O Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas”, de Augusto Boal; um livro sobre o trabalho do Berliner Ensemble, grupo de teatro político fundado por Bertold Brecht em 1949, e que Luís Otávio certamente visitou quando esteve em Berlim com Susana Rossberg, entre vários outros temas.

Dessas influências, Barata apropria o gosto pela exploração do espaço, numa linha arquitetônica não pictórica e simbolista, mas como linguagem dinâmica, de forma anti-convencional e autoral, que mais tarde iriam possibilitar o surgimento da cena experimental no Pará. Marton Maués (2010), que foi ator do TCA em “Theastai Theatron” e “Genet...”, ousa afirmar que a cenografia de Barata era mais uma ambientação, “a fumaça dos defumadores, os incensos, e as velas, isso é uma estética que se inaugura a partir de ‘Theastai Theatron’, e que nos outros espetáculos ele vai aprofundando (...). Era uma nova linguagem, não só pensando em Belém e no Estado, eu acho que era um novo teatro brasileiro”. Ele criava para sua cena uma visualidade atemporal, substituía a narrativa clássica – causal, diacrônica – deslocando a organização temporal para uma organização espacial. A visualidade, no que Renato Cohen classifica como *work in progress*, parte de uma sincronia de imagens e elementos, formando uma unidade visual que implica um espaço de ação. “A sincronia cria um sentido de atemporalidade que remete a todos os tempos, obra aberta, universal” (COHEN, 2004b, p. 28). Porém, é preciso ficar claro que até a trilogia – e, principalmente nela – temos nítida uma concepção de obra, que no sentido de Umberto Eco pode estar aberta à recepção, ou seja, em diálogo com as dinâmicas externas do público, da cidade, dos contextos extra-teatrais, e ampliando as possibilidades de leitura, daí o fato de haverem várias versões de um espetáculo, mas compondo uma unidade narrativa completa.

Esta unidade nova é resultado do que Deleuze denomina o ato de “enrabar”, “roubar”, o que significa um exercício de reconstrução das referências de acordo com a diversidade e a especificidade sensorial próprias do “ladrão”. Roubar o que se lê, roubar a produção de um texto ou de um pensamento é, uma maneira de “fazer um filho por trás no autor”, no pensador, no escritor (LINS, 2007, p. 105-126). Um autor pode cunhar uma história da filosofia a partir de sua

leitura particular, dando à luz, através da “imaculada concepção”, a uma narrativa ao mesmo tempo sua e do autor que percorre. “Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer” (DELEUZE, 1992, p. 14). A monstruosidade desse “filho” – que vale reforçar, pertence tanto a Luís Otávio Barata, o pai, quanto às mães, Genet, Artaud, Nietzsche, Barthes, Sartre, Santo Agostinho, ou ainda a palavra sagrada – resulta de uma necessidade de descentramentos, erros, quedas, e encontro com o estrato mais secreto de si.

Luís Otávio era um ladrão despudorado. Hoje, estudando Deleuze quando ele fala “tens que roubar, estraçalhar uma obra, enrubar um autor”, o Luís Otávio sempre fez isso, eu sempre fui uma cria dele, sempre quis devorá-lo de verdade, superá-lo. Então a minha vida toda foi sempre ler e estudar atrás dele. Hoje, quando eu abro um livro e vejo uma coisa que o Luís Otávio falava, fazia, eu digo: “tá aqui, filho da puta, achei!”. Porque ele já tinha lido, já tinha criado. Ele era potente, como encenador era a pessoa que eu mais respeitava, o seu diálogo com a filosofia. Na biblioteca do Luís, Deleuze já estava lá em francês, há muitos anos atrás. Eu acho que não tem ninguém tão radical, ele fez isso no final da década de 1980 e a gente vê o teatro contemporâneo fazer isso hoje (LIMA, 2010).

A trilogia é especialmente marcada por uma concepção a partir desse preceito. 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.

Os atores não eram treinados, condicionados, no sentido em que entendemos hoje, ou seja, numa técnica de preparação física do ator, mas havia um processo de laboratório, conduzido a partir de indutores que alteravam o corpo do ator. Especialmente na trilogia, algumas pessoas entravam para ajudar, dar um aquecimento, fazer algum jogo, como Cláudio Barros e Miguel Santa Brígida, assim como já havia sido feito em outras montagens, como em “Theastai Theatron” com Sidney Ribeiro<sup>50</sup>, ou ainda discussões teóricas, com foi o caso do professor de Filosofia Ernani Chaves, quando foi debater o pensamento de Foucault. Mas a presença e

---

50 Miguel Santa Brígida é professor da Escola de Teatro da UFPA. Possui graduação em Jornalismo pela UFPA, Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas pela UFPA, e pós-doutorado na mesma área pela Unirio. É fundador e diretor da companhia Atores Contemporâneos; coordenador e diretor do espetáculo de rua itinerante Auto do Círio, desde 1995, que reúne todo ano cerca de quinhentos participantes, entre artistas e curiosos do Pará. Sidney Ribeiro é bailarino, fundador da companhia Sidney Ballet Batuque, em Paris, França.

participação de Luís Otávio era constante durante todo o treinamento, os laboratórios, até o fim de cada temporada, ele acompanhava o todo. “Eu via muito era o Luís provocando, ele trazia uma imagem, falava para os atores, e aí aquilo ia se desdobrando, desdobrando...”, afirma Wlad Lima (2010).

Os laboratórios do Cena Aberta seguiam por uma linha mais intuitiva e sensorial, não priorizando técnicas que buscam um conhecimento mais racional do ato físico. É claro que muitos dos atores que estavam ali já tinham passado por inúmeras montagens e leituras do TCA e de outros grupos, e percebiam naqueles comandos o uso de Stanislavski, Meyerhold, Decroux, Grotowski e Barba, mas na hora de tratar a cena, Barata não dividia o grupo, como lembra o preparador corporal Cláudio Barros, “porque ele achava que era isso que era importante, esse encontro”. O grande princípio de Barata era despertar no elenco um coro dionisíaco. Interessava o teatro mais como transformação das pessoas, não importava “aquele ator que construía papel, interessava o ator trazer o seu depoimento, a atualização do Luís era essa, não interessa se ele fala bem, se era desdentado, se resmungava, se ele batia uma punheta de verdade”, ele dizia: “‘não é ator porque não finge? Eu quero é pegar a vida, jogar no palco e estraçalhar ela’, isso era o grande lance do Cena Aberta, isso era o olhar daquele homem”, recorda Lima (2010). Barata agregava todas as contribuições e, por mais que discordasse, ele experimentava.

O Luís era uma pessoa muito aberta, muito inteligente. Quando tu fazias uma proposta de cena ou de encaminhamento, ele podia até estranhar, mas dizia: “Então vamos ver”. E quando era uma coisa muito absurda, ele experimentava e depois ele dizia: “A senhora está doida!”, depois, no bar, já tomando a cerveja diária, a cerveja nossa de cada dia, que tinha sempre (...). Se a gente for dividir bem, por cargo e função, ele era um produtor. A ideia partia dele, ele produzia, ia atrás dos recursos para montar, era o provocador da pesquisa, ele que orientava esse olhar. Na hora de fazer a costura desse retalho, dessas informações que vinham de muitas fontes, ele costurava. Ele que tinha o comando disto. Ele era um encenador da ação, de criar um ritual, de estabelecer todas as ligações. Só não era muito de dirigir ator. Quando eu trabalhei com ele, ele dizia “Isso é seu, meu amigo. Vá lá, e resolva isso”. Aí, ele me deixava super à vontade (BARROS, 2010).

A preparação da cena acabava por trazer para o palco a corporalidade cotidiana do ator. Luís Otávio atribuía uma fala que só poderia ser expressa a partir da bagagem pessoal, da história de vida daquela pessoa. “Isso é o mais próximo do que eu chamo de performance, é como se ele quisesse dar uma fala, mas ele sabia o corpo que ia escrever isso, a família que ia representar

isso”, afirma Karine Jansen (2010). No espetáculo “Em Nome do Amor”, por exemplo, ela destaca algumas situações que marcam esse aspecto.

Ele me convidou para fazer uma cena do “Em nome do Amor”, mas ele era assim: “eu quero que tu faças uma criança na festa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, mas tu só vais fazer se for junto com o Luís Carlos Navegantes”. Ai todos tinham que aceitar, senão, não tinha a cena no espetáculo. Já com a Olinda [Charone], ele disse: “Olinda, você vai fazer esse texto da Madalena que é o meu amor pelo César; eu quero que seja você a pessoa para dizer isso”, ai não tinha discussão, nem preparação, nem nada. E um desenho, uma direção bem específica. Assim também no “Manifesto dos cabeludos”, última cena do “Em Nome do Amor” em que o César da Portinha, que fazia, falava muito baixinho o texto, lá de cima do mezanino, todo de branco, lindo, mas lá embaixo o espectador quase não ouvia, e uma vez o Luís me falou assim: “não importava que o espectador não ouvisse, o César da Portinha precisava ouvir isso”. Essas coisas me marcaram, isso é o Luís Otávio, isso para mim é o teatro. Tinha espetáculo que era feito para uma pessoa crescer (JANSEN, 2010).

Este processo, como vimos, 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.

Os laboratórios eram voltados para esse objetivo, um bom exemplo é o processo colaborativo realizado em “Genet...”, quando Barata chamou parceiros para ajudá-lo na preparação do ator, talvez sua área de maior fragilidade. Miguel Santa Brígida estava vivendo no Rio de Janeiro, fazendo o curso de teatro na Casa de Artes de Laranjeiras, a Cal, e foi a Belém de férias, em julho 1987. Num encontro casual com Luís Otávio soube que o TCA tinha acabado de iniciar ensaios para o que viria a ser a montagem de “Genet...”. Coincidentemente, Miguel havia acabado de assistir aos ensaios de “Nossa Senhora das Flores”, de Genet, dirigida por Maurício Abud, no Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, a convite da preparadora corporal Maria Thais Lima Santos, sua professora na Cal. A encenação tinha muitas semelhanças com as propostas de Barata. A mistura de atores e não-atores, travestis no elenco, nudez, e um grande número de participantes.

O Luís Otávio me convidou para fazer uma vivência corporal com o elenco. Foi uma semana na sala de ensaios do Teatro da Paz, umas vinte e cinco pessoas. Eu tinha feito um trabalho com Maria Thais de liberação do corpo, ativando o sensorial com frutas. Muito orgânico, que exigia uma entrega de muita visceralidade entre a fruta e o seu corpo. Quando acabou o experimento, a sala imensa tinha frutas de todo tipo no chão, ficou uma “sujeira”. Eu falei: “vamos abrir as janelas”, era tarde da noite, estava escuro. Quando abri a janela, que

entrou a iluminação da rua na sala, o Luís Otávio ficou louco e disse: “acabou! É isso! Isso aqui é o fim do espetáculo, não sei nem o que vai vir antes, mas o espetáculo acaba assim” (SANTA BRÍGIDA, 2010).

A experiência feita com frutas e vinho trazia o depoimento de diferentes universos num todo onde os atores e não-atores eram nivelados. Esta fala sensual, sexual e erótica do corpo formava uma plasticidade dionisíaca de um banquete, que deve ter remetido a obra de Gaston Bachelard, pois Barata presenteou Miguel, como forma de agradecimento, com o livro “O Direito de Sonhar”.

A trilogia marginal, aliás, tem uma concepção explicitamente dionisíaca, especialmente na construção de imagens ritualísticas carnais e eróticas, conduzidas no batuque, na desordem da festa, na dança, na sexualidade, no patamar mais orgânico da representação. A leitura e a forma como eram apropriados os textos na encenação também seguiam essa mesma linha, afinal, o saber de inclinação dionisíaca está o mais próximo possível da realidade nua e crua da vida social, como se houvesse uma espécie de analogia entre a organização societal e o caos da natureza, onde o erótico e o ritual funcionam como um elo dessa ligação. Nesse contexto, o corpo ocupa um lugar central, ele é a sede das sensações mais diretas, das combinações do desejo e da imaginação (MAFFESOLI, 2005, p. 72-73, 88-89).

No “Nascimento da tragédia”, Nietzsche (2005, p. 6, 11; 2007, p. 31, 60, 80-81) atribui ao teatro dionisíaco a possibilidade de construção de uma realidade alternativa sancionada pelo mito e pelo ritual. É a tragédia dionisíaca que consegue conceder ao mito um retorno à vida após seu ressecamento ocasionado pela sistematização dogmática da verdade cristã. Apólo e Dionísio, sonho e embriaguez, beleza e horror, confluem na gestação da arte, segundo o autor alemão. Mas, a porção dionisíaca é o que confere aos limites do teatro o grave, o triste, o baço, o sombrio, na mesma medida e prazer com que se encara a vida, o retorno da aliança do homem com sigo mesmo e com a natureza, com aquilo de bruto e imperfeito que existe; e é esse laço indissolúvel com a natureza que diz respeito ao coito, à fecundidade, à orgia, e ao sexo como “resultado da celebração dos produtos da terra”, destaca Maffesoli (2005, p. 57, 60). A esse respeito, o autor destaca que todo ato sexual não empregado pela procriação acaba visto como pulsão animal reprimível, no que então a homossexualidade consistiria um insulto à moralidade judaico-cristã.

A arte como imitação da embriaguez vem do entrelaçamento entre o sublime e o ridículo, no que Nietzsche (2005, p. 25-26) alude à tragédia e a comédia, que dão, em sua conjunção, um

passo para além do mundo do belo, da perfeição. No entanto, a vida nua e crua estaria efetivamente na camada dionisiaca, o “mundo intermediário entre beleza e verdade”, a arte tragicômica, joga com a embriaguez, mas não mergulha em seu todo nela, é uma síntese, uma representação da vida.

A “licença sexual desenfreada”, as orgias como festas de redenção na Grécia antiga eram o lugar de onde emergia o alegre delírio da arte. “O caráter artístico dionisiaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação”, o “servidor de Dionísio” está ao mesmo tempo embriagado e à espreita, é um observador (NIETZSCHE, 2005, p. 10). E nesse sentido, Barata parece ter observado que o submundo seria o que de mais dionisiaco existe no contexto das cidades contemporâneas. Ora, diante de todo peso da religiosidade moralizante do cristianismo, da ainda sentida política sociocultural repressora, da individualização da vida moderna, da gentrificação que procura construir na cidade uma paisagem “limpa” e agradável, e da própria indústria cultural, a vida dos becos, dos bares sujos, esquinas, ruas do meretrício, dos michês e prostitutas guardava um estrato vivo e pulsante da cureldade da natureza humana. O que dizer de um coro orgiástico formado por aqueles que vinham ou transitavam por esse mundo? Para Nietzsche (2007, p. 102), “o coro só pode ser compreendido como causa primeira, princípio gerador da tragédia e do trágico em geral”.

Portanto, antes de delimitar uma análise dos espetáculos da trilogia, devo sublinhar alguns aspectos em comum entre os três. Uma seleção de algumas passagens singnificativas da vida de Jesus Cristo, a imagem de um Jesus humanizado; a presença de Madalena; a imagem da Pietá; a crucificação; o batismo; procissões; uso do nu na cena; uso de coro (ou “simbólicos”, como Barata se referia); alguns elementos de cena, como velas, coroas, turíbulo; o encontro da divindade com o anti-herói como o encontro de opostos (Cristo x Genet; Cristo x Heliogábalo; Cristo x Zaratustra). No final dos espetáculos, os anarquistas são sempre coroados pelo Cristo. Esse recurso é hoje perceptível em espetáculos contemporâneos, como o “Homem II”, da série “Sertões”, de Zé Celso, onde há o encontro de Nietzsche com Chico Science, o herói e o mito, o popular e o erudito; ou ainda de Euclides da Cunha com a sua própria obra, encontrando seu outro em cena, seu duplo, sentado como espectador assistindo a si mesmo. Era a força desse encontro, dessa imagem, que interessava para Barata.

O Luís conseguiu uma coisa importante, ele era o que o Zé Celso é hoje, ele não queria saber se o ator é mestre na transformação, ele cagava e andava para isso. O que ele queria saber é da força da cena, da potência da imagem. E é engraçado

como hoje eu reconheço isso como algo muito importante (...), essa bagunça toda, esse caos, essa coisa que o ator procura, eu gosto mais, me interessa mais do que a virtuosidade, o super treinamento. E eu acho que o Luís Otávio já estava ali, já estava lá, no “entre”. Porque hoje se ganhou uma coisa, mas se perdeu uma loucura, se perdeu o Dionísio e se encontrou o Apolo na cena (LIMA, 2010).

Em meados de 1987 Luís Otávio Barata estava experimentando com um grande grupo de atores e não-atores um laboratório realizado na ampla sala de ensaio do Theatro da Paz, o que em poucos meses viria a se tornar “Genet – o palhaço de Deus”, apresentado pela primeira vez em agosto daquele ano, pouco mais de um ano depois da morte do escritor francês, com direção/autoria/encenação de Barata, dando “forma da mais extrema beleza ao submundo revelado pela vida, paixão, e morte de Jean Genet” (GONDIM, 3 abr. 1988). A peça resultava de um profundo trabalho de “digestão” da obra de Genet, processo entendido aqui como uma tradução pessoal do texto para o palco. Luís tinha devorado toda literatura em torno do autor e escolhido cinco romances para costurar sua peça, “Nossa Senhora das Flores”, “Querelle”, “Pompas Fúnebres”, “Diário de um Ladrão”, “O Milagre da Rosa” e ainda a biografia escrita por Sartre, na edição original, “Saint Genet, comédien et martyr”, além de fragmentos de textos de Artaud. Este também foi um momento de aproximação maior do trabalho de encenador com a vida pessoal de Luís Otávio, por isso o mergulho na obra de Jean Genet seria primordial. Said (2009, p. 98) observa na obra de Jean Genet aquilo que se reflete no trabalho de Barata, os textos que escreve, as situações que ele estabelece, as personagens que coloca que em cena – a despeito da intensidade e da convicção com que o faça – não são fundamentais, sua fala é o que é mais importante. “A obra de Genet capta com máxima precisão antes a força propulsora que move a ele mesmo e a seus personagens do que a correção ou o conteúdo do que ele diz, do que sentem e pensam seus personagens”.

O Genet tem uma relação muito grande com a minha vida pessoal. Foi na época em que eu me apaixonei pelo César, aquele negócio todo. E, na minha cabeça, eu achei – eu não sei se foi a paixão que me levou a isso – que o Genet era a grande história. E eu vinha de um teatro militante. Quando eu digo militante, não é um teatro militante do ponto de vista textual. A postura do Cena Aberta era aquela coisa de estar na praça, ficar se esgoelando, e toma chuva, e toma sol. Aí, foi a época em que as coisas começaram a clarear em termos de política no Brasil e eu, particularmente, achei que era a época de você começar a falar de você mesmo, da tua interioridade, dessas coisas todas que o tempo anterior não te permitia. Falar de você, da tua sexualidade, aquele negócio todo, sabe? Das tuas noias, das tuas paixões. E o processo do Genet é um processo que tem uma relação muito direta com a paixão que eu tive pelo Genet. Muito. Agora, eu não consigo desvincular o autor da minha vida pessoal, de jeito nenhum. Para mim

não tem essa coisa de que o que você diz no palco não tem nada a ver com a tua vida. E o Genet tinha uma relação muito direta comigo, com o meu momento interior, a minha paixão. Eu acho que teatro, principalmente a direção, é isso, uma série de procedimentos que visam a feitura de um teatro interior (BARATA, Luís, 1998).

Por pouco “Genet...” não passou pelos cortes da censura. No dia da estreia, durante o ensaio geral, os atores foram surpreendidos com a visita inesperada da Doutora Mirthes. Rapidamente Luís Otávio providenciou os antigos tapa-sexo e suprimiu a polêmica cena final. Aníbal Pacha estava preparando um documentário sobre o processo da montagem, e Barata pediu para que as filmagens daquele ensaio fossem todas focadas nas reações da censora. “Fechei a câmera em *close* nela, com dez minutos de espetáculo ela dormiu, durante o espetáculo todo!” (PACHA, 2010). “Genet...” foi liberado sem cortes. A estreia foi um sucesso, o *hall* de entrada do TEWH estava lotado. Depois de muita confusão, as portas foram abertas à meia-noite para os mais de duzentos espectadores. Ao autorizar o público excedente, Barata foi aplaudido em cena, lembra Aníbal.

A cenografia do espetáculo tendia para um grande templo em completa decadência, o palco era como uma igreja dos renegados, o que se complementava pela sonoridade sacra do canto gregoriano e pela defumação de um turíbulo, aliado a isso, a imagem de uma freira que esconde sob o hábito um enorme pênis, compõe a constante ambiguidade do sexo como uma ação carnal com tons religiosos, devido a seu caráter coletivo, ritual (MAFFESOLI, 2005, p. 103). Esse ambiente meio templo e meio limbo, um entre-lugar entre céu e inferno, coloca a plateia na posição de julgadora dos que passam por ali. A ambientação do espaço dispõe, entre panos rasgados e queimados, bonecas de plástico sem membros, que são definidas como “tripas” nas anotações de Luís Otávio, e significavam os querubins das catedrais. O palco é usado na maneira de um corredor retangular que, em uma ponta, tem a ambientação sombria de um beco e, na outra, tem a imagem de um pênis gigantesco (Figura 41). Um coro de quinze atores costura o espetáculo, entoando sempre uma espécie de mantra místico – “Aton Tô Agaton”<sup>51</sup> –, oras trazendo mantos brancos, e oras trazendo lanternas que iluminam o rosto de cada um.

---

51 Aton é uma espécie de deus egípcio apresentado como criador dos seres e das coisas, senhor das coroas, que vive para sempre. Um hino foi criado para ele, muito semelhante ao Salmo 104 de David. A pronúncia da palavra *aton* tinha o poder de satisfazer o desejo de se designar o astro rei em si, o sol. Agaton foi um poeta trágico ateniense (447-401 a.C.). Conviveu com Eurípides na corte de Arquelaus I da Macedônia, onde morreu. Lá, integrava as festividades religiosas e esportivas em homenagem ao Zeus Olímpico, junto a músicos, pintores, e poetas. Ele foi personagem importante de “O Banquete”, de Platão, era o anfitrião da orgia festiva cujo tema central era o deus Eros (o amor). Foi caricaturado por Aristófanes por sua aparência efeminada e

O espetáculo apresenta uma tensão entre as figuras de Genet e de Jesus Cristo, que se encontram no início e no final da peça. Em alguns momentos, a imagem do messias se confunde com a de Genet, ao aparecer vestindo sua coroa e um uniforme de presidiário marcado por um triângulo cor-de-rosa de cabeça para baixo – uma imagem que remete ao holocausto nazista. Nesse encontro final, Barata trás à tona a imagem e semelhança entre divino e carnal. O segredo do Cristo é tudo aquilo que Genet põe à mostra, o que fatalmente o transforma em um marginal, um excluído da sociedade. Nessa dualidade, as instituições sociais aparecem sempre numa representação exagerada e burlesca, como o psiquiatra, os guardas, as freiras, o batizador-padre, e um juiz travestido que interroga o personagem Nossa Senhora das Flores vestido de paletó e gravata (Figuras 42, 43, 44 e 45). No programa Via Pará, da TV Cultura, Gondim (1988) comentou que, sob uma ótica mais apurada, “Genet...” é um espetáculo profundamente moralista “e até moralizador, na medida em que denuncia a imoralidade que existe em determinadas instituições, como o setor reformatório, prisões, quartéis, tribunais e sistemas que jogam nas ruas a fome e a miséria, produzindo o deplorável trabalho insano da prostituição”.

A ambiguidade também se apresenta nos elementos que compõem a cenografia, como o abutre dependurado sobre o palco como um anjo negro que abre suas asas sobre a marginalidade e a delinquência das personagens. O pássaro negro que observa a tudo, é uma figura dual, ao mesmo tempo representa as instituições convencionalistas da moral social, e também a coragem de encarar a crueldade do próprio mundo em sua figura anjo-demônio, bem-mal, masculino-feminino. “‘Genet...’ é uma transmutação, uma renovação no sentido primeiro de colocar a Arte a serviço do ser humano, não apenas para distraí-lo, mas também para ajudá-lo a abrir as portas da percepção, que podem muito bem estar nos portais do céu ou do inferno”, afirma Gondim.

O sexo ocupa então um ambiente ao mesmo tempo sagrado, suspeito e sombrio, é o caso da cena do banheiro público, onde cinco personagens circulam pelo local: o travesti, a bicha, a maricona, o michê enrustido, e o michê assumido, eles debatem sobre uma notícia de jornal que anuncia a destruição daquele banheiro, acusado de ser “antro de ladrões, de Aids, e mais um monte de coisas”, uma alusão direta a situação em torno do banheiro do Bar do Parque. A cena tem desfecho na “passeata dos *bouquets*” conduzida sob vaias pelo coro que entoia: “Veado unido e sempre colorido / Banheiro de veado não vai ser derrubado”.

---

andrógina. O verso cantado pelo coro de “Genet...” provavelmente significava um mantra em celebração ao deus maior, na figura homem-mulher, acordá-lo, saudá-lo.

A temática homossexual vinha à tona no espetáculo, o que ocasionou e ainda ocasiona uma tendência em associar à figura de Barata uma espécie de militância gay. No entanto, em suas próprias palavras, e no que percebo, a questão vital da peça passa pela homossexualidade a partir dos conceitos e preconceitos sobre o desejo, além da marginalidade, a delinquência, e a busca da santidade através do pecado, e da própria biografia de Jean Genet como homossexual, ladrão, e como um exilado que perambulou pela Europa do pós-guerra como mendigo.

Eu sempre disse, ainda que a homossexualidade seja um tema recorrente, eu acho que o que o “Genet...” debate fundamentalmente é a questão do desejo. Ainda que usando essa questão da homossexualidade. Eu acho que o desejo é uma coisa muito mais ampla. Não tem essa coisa: o desejo do veado é diferente do hétero, nada disso. Acho que o desejo é uma coisa muito mais violenta, e eu sempre defendi isto. Ainda que você lesse no “Genet...” aquele lance, aquele cheiro de pica e cu o tempo inteiro, eu acho que, na verdade, o que o “Genet...” propunha era essa desobjetivação do desejo (BARATA, Luís, 1998).

O espetáculo 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 – o palhaço de Deus” foi o único representante do Pará no evento. Como se esperava que a apresentação no FBTA ocorresse em palco italiano, Barata providenciou as adaptações para este formato. Durante a IX Mostra “Genet...” 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).

A professora de Filosofia da UFPA, Maria Elisa Guimarães, destacou: “parece que esquecemos – e esse grande espetáculo vem lembrar – que o corpo é a tradução da alma, assim como o desejo é a tradução da vida”. Já o compositor Walter Freitas, comentou: “O espetáculo é grande porque destampa um belo festo teatral, através de Genet, uma fossa corrosiva que nem todo entulho desta sociedade decadente conseguirá esconder. Aspiremos”. “A peça desmonta o espectador e fá-lo questionar os problemas humanos de forma menos preconceituosa”, comenta a professora de Literatura da UFPA, Gedite Tavares. Por fim, o *marchand* Gileno Chaves: “uma

lição à liberdade de expressão, com os argumentos da criatividade e contemporaneidade que, necessariamente, emolduram uma obra de arte”.

Em Brasília, a apresentação de “Genet...” lotou o teatro Martins Pena e provocou reações curiosas.

Foi um escândalo! Um espanto! Eles acharam um absurdo. Primeiro os atores passavam fruta neles mesmos, tinha todo um cerimonial e, depois, entrava uma vasilha com frutas absolutamente intocadas. Essas frutas eram oferecidas aos espectadores, mas as pessoas ficavam tão aturdidas, que, pelo menos em Brasília – o teatro de Brasília é rampado, ou seja, a primeira fila da plateia fica na mesma altura do palco – as pessoas não tiveram nem o bom senso de sair pela lateral para subir no rampado. Elas foram pulando as cadeiras, as três primeiras filas ficaram livres, de medo que eles ficaram desta cena. “Menino, como é que eu vou pegar uma fruta dessas, que esse veado já passou no cu, na pica, na cara?”. Eram frutas absolutamente limpinhas, cortadas, que a gente ofereceu. Era praxe, no Festival, logo depois que terminava, discutir o espetáculo. Aí quando terminou, o Cleodon disse: “Não dá para discutir agora, transfere para amanhã, essa coisa é muito doida, a gente tem que pensar”. E foi uma baixaria. Baixaria, que eu digo, é o seguinte: eu me lembro bem que eu reuni o elenco e disse: “Olha, gente, vamos usar aquela frase do Guimarães Rosa: 'O que está escrito já está bem claro'. Nós vamos explicar como foi o processo do trabalho. Vamos, intelectualmente, dar a fundamentação dele, o que ele pretende, da onde é que veio essa pretensão, com essas fontes, e o resto compete ao espectador, dizer se gostou ou não gostou. Não tem que se defender de nada”. O Nilcinho da Confenata, que depois tentou se retratar, disse: “Olha, eu acho que vocês deviam levar isso era em boate de putaria”. O que coincide com a Dona Mirthes Nabuco de Oliveira Pontes, porque ela tinha dito aqui, no bate-boca que a gente teve com ela na Polícia Federal, que ela achava que era um espetáculo que podia ser levado, depois das três da manhã, para qualquer boate que fizesse *strip*. É estranho isso, não é? Que a censora tivesse a mesma leitura que o Nilcinho que fazia teatro tinha (BARATA, Luís, 1998).

As frutas na cena foram encaradas como símbolo do pecado, ao recusá-las, o público está negando o fruto proibido, que na metáfora bíblica significava o conhecimento (Figura 46). De volta à Belém, os jornais dividiam opiniões quanto à reação da crítica e da plateia. Numa mesma edição de O Liberal (9 jul. 1988), o espetáculo era retratado por sua temática e pela presença do nu em palco, “prática que há muito deixou de representar novidade no eixo Rio-São Paulo”, e ao mesmo tempo apontava o “choque” do público local com a cena que “abordava abertamente o tema homossexualismo e apresentava atores nus no palco”, opiniões conflitantes que revelavam que, apesar do nu ser algo muito recorrente, ainda guarda um discurso político e, sendo bem articulado, pode repercutir da maneira visceral e orgânica pretendida pelo autor. Apesar do grande apoio e cobertura da imprensa, o ator Fernando Rassy (2009) conta que havia certo preconceito

na abordagem de alguns jornalistas devido ao tema de “Genet...”. “Sempre as perguntas eram as mesmas: ‘você são frescos?’ ‘Vocês transam com homens?’ A gente dava uma resposta direta, instruída pelo Walter Bandeira: ‘contigo nós não vamos transar’”. Ele ainda lembra de um caso particular no programa Sem Censura Pará, onde um debatedor tentou constrangê-los ao vivo perguntando: “como é a vida homossexual de vocês?”. “Ele já foi afirmando que a gente era. Eles levavam o debate do espetáculo para nossa vida pessoal, e não era isso”, conta.

**FIGURA 41:** Exploração do espaço total do palco e do mezanino. Cenário com panos queimados e as bonecas dilaceradas (catedral-limbo).

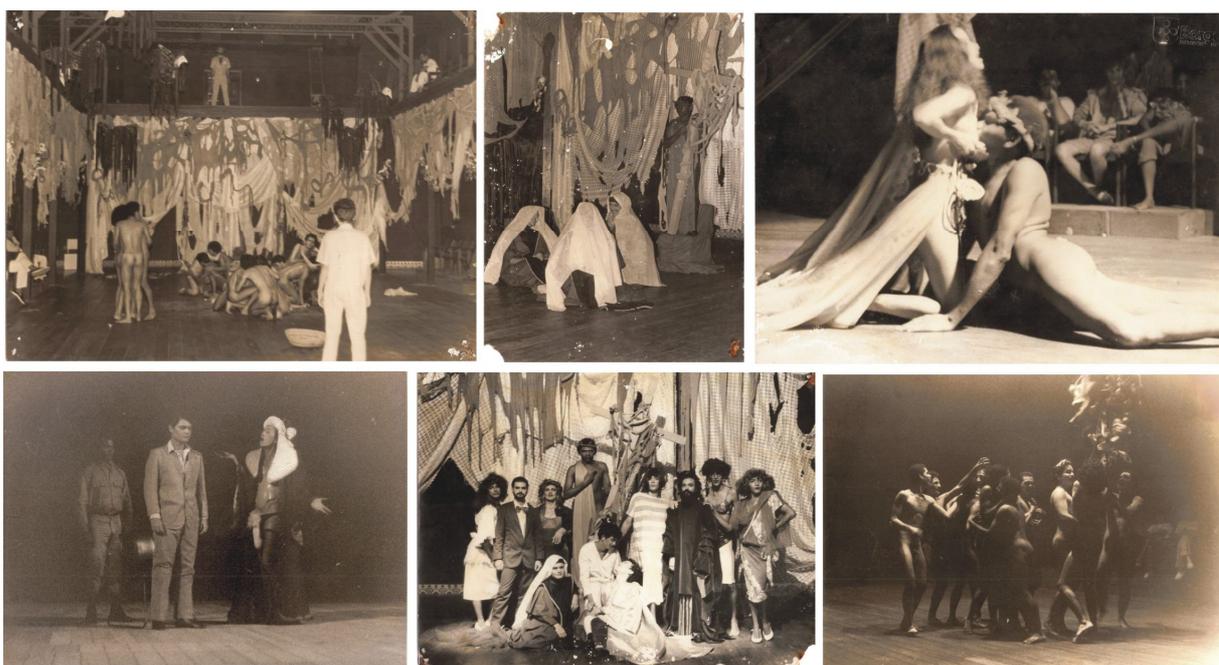
**FIGURA 42:** As freiras e um Jesus negro.

**FIGURA 43:** Maria Madalena amamenta Jesus. Atores Help Luna e Walter Machado.

**FIGURA 44:** Nossa Senhora das Flores de paletó e o juiz travesti. Atores César Machado e Ronaldo Fayal.

**FIGURA 45:** Elenco de “Genet – o palhaço de Deus”.

**FIGURA 46:** Cena “a celebração do corpo” (frutas e vinho). Fotos: Aníbal Pacha.



“Posição pela Carne” é o espetáculo mais cru, cruel, carnal e sujo da trilogia. Assim como em “Genet...”, continua abordando o corpo como centro do discurso. A paixão que moveu este espetáculo foram os textos “Heliogábalo<sup>52</sup> – o anarquista coroado”, “O Teatro e seu Duplo”, e o

---

<sup>52</sup> Heliogábalo foi um Imperador romano, que viveu de 203 a 222. Seu reinado foi bastante polêmico, sempre mostrou desinteresse e desrespeito às tradições religiosas romanas e aos tabus sexuais. Casou e divorciou-se de cinco mulheres e envolveu-

“Manifesto sobre o Teatro da Crueldade”, de Antonin Artaud com adaptação de Luís Otávio Barata. O título provavelmente foi extraído do texto “Position de la chair”<sup>53</sup>, de 1925, onde Artaud afirma a carne como o cerne da sensibilidade, do auto-conhecimento, da dor e da própria vida, onde questões como teatro, loucura e, novamente a homossexualidade, são jogadas de forma ritualística.

Ao invés de cenário, a peça trazia a própria estrutura nua do teatro como pano de fundo, e objetos e adereços que criam uma ambientação cênica, como a pira onde são queimados os incensos, uma opção estética crua que, ao retirar a pesada “máscara do teatro”, revela a dureza da cena e dos figurinos, estes bastante elaborados a partir das tradições culturais romanas mescladas à pompa dos saltos altos, botas de verniz, capas de veludo, sungas de couro sintético dourado, braceletes, plumas e paetês, que vestiam um elenco formado só por homens. Luís Otávio convidou para assinar esta direção Aníbal Pacha, que desde “Genet...” já estava ao seu lado como assistente e produzindo um documentário sobre o processo de montagem daquele espetáculo. “Coisas do Luís Otávio Barata, não é? Que empurra a gente para o abismo e diz: ‘tu vais dirigir’. E eu topei”, comenta (PACHA, 2010).

Aníbal conta que, na verdade, o convite veio porque Barata havia entrado em atrito com o elenco de “Genet...”, durante a viagem do espetáculo para Brasília. Ele teria dito: “não quero nem aparecer, assume a direção”. Mas na verdade, o espetáculo que começou a ser ensaiado não foi o “Posição pela Carne”, Luís Otávio entregou a Aníbal o texto “Gargântua e Pantagruel”, de François Rabelais, um romance medieval de muita crueza e humor escatológico. Ao longo do processo, Barata escrevia textos diariamente e entregava ao diretor, porém, os planos foram por água abaixo.

O elenco era um transtorno, eram grupos muito misturados, atores que vinham do grupo Experiência, do “Genet...”, que não conseguiam se entender. Chegou ao absurdo da atriz Astréa Lucena dizer que o terceiro olho de uma outra atriz estava olhando para ela e começou a passar mal, porque ela tinha sugado sua energia: “ou ela ou eu!” (PACHA, 2010).

Diante da confusão, Barata chegou com a nova proposta de trabalhar sobre textos de Artaud. Aníbal já tinha uma experiência com teatro de bonecos, o que veio a calhar com a

---

se com o escravo de sua quarta esposa, a quem Heliogábalo se referia como seu marido. Pintava os olhos, depilava os cabelos e usava perucas antes de se prostituir em tavernas, bordéis e no palácio imperial, onde tinha um quarto reservado para suas orgias particulares, que da porta sempre nu, se oferecia a quem passasse. Por suas condutas, foi deposto e assassinado com apenas dezoito anos. Foi degolado, despido, arrastado pela cidade e depois jogado ao rio.

53 Texto publicado nas obras completas de Artaud pela editora francesa Gallimard (2004, p. 146-147). “Posição da carne” é também o título do livro de Teixeira Coelho sobre Artaud (1982).

concepção e representação simbólica dissimulada dos bonecos animados no Teatro da Crueldade de Artaud (2006, p. 56, 106, 112), onde o espetáculo deve conter diversos elementos simbólicos, como “a beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, a aparição concreta de objetos novos e surpreendentes, máscaras, bonecos de vários metros, e mudanças bruscas da luz”. Barata, em sua ambientação cênica, seguiu à risca os preceitos do texto de Artaud. “Não haverá cenário. Para essa função bastarão personagens-hieróglifos, roupas rituais, bonecos de dez metros de altura”, entre outros elementos.

O caráter fragmentado da cena, na colagem de textos e de objetos (tigelas, cálices, cruz, bonecos, flâmulas, estandartes), afirmam a estética da trilogia e compõem uma linguagem de metateatro. “O ato de fazer teatro é discutido no exato momento em que este se apresenta, na cena” (VALLENS, 18 jun. 1989). Os estandartes trazidos pelo coro carregavam frases que afirmavam o poder da encenação e do teatro como experiência potencial, capaz de libertar o inconsciente reprimido (Figuras 47, 48, 49 e 50).

**FIGURAS 47 E 48:** Ambientação cênica com a pira, adereços e figurinos ritualísticos, e o nu.  
**FIGURAS 49 E 50:** Bonecos de vários metros e estandartes com máscaras e frases de Artaud.  
Fotos: Aníbal Pacha.



Em “O teatro e seu duplo”, Artaud (2006, p. 6-8) desenvolveu um importante ensaio sobre a cultura viva, orgânica, capaz de romper os limites petrificados da arte canônica através de sua

duplicação, sua continuação para além da linguagem ressecada. O duplo é uma característica importante na figura de Heliogábalo, homem e mulher reunidos em um só corpo, é o primeiro andrógino de que se tem conhecimento. A duplicidade também está na iluminação que divide o palco em dois planos, ora alternados, ora simultâneos; além da ambivalência de estilos na própria peça como um todo, que passa de uma seriedade brutal para uma cena cômica que encerra o espetáculo, onde aparece um dos atores do elenco encarnando a figura da “dama do teatro nacional”, Fernanda Montenegro, que na verdade representava a “dama do teatro paraense”, a jornalista Elanir Gomes da Silva, a Lana, então diretora do Theatro da Paz, ela recebia o troco por sua postura reacionária. Esta cena era um protesto mascarado que criticava a forma como os atores amadores eram considerados e tratados por ela. O Da Paz, no discurso dela, não era para qualquer um, mas para as grandes companhias e o que há de melhor no mundo da arte, ela cita Cláudio Barradas, Arthur Moreira Lima, Bidu Sayão, Paulo Autran, Walter Bandeira, afinal, “com o passado não se meche! (...) Esta casa de espetáculos é a catedral do passado, do nosso passado, do meu e do de vocês também”, diz ela. Nesse momento um coro de artistas marginais vem da plateia, sobe ao palco encurralando-a e destruindo as cortinas de *crepon* do Da Paz aos sons do pedido de socorro dela: “Jesus, me salva, pelos salmos de Loureiro!”, alusão ao então secretário de cultura do Estado, o escritor João de Jesus Paes Loureiro. Mais uma vez o duplo é trazido à cena, o espetáculo que começou ao som da marcha fúnebre pela morte de Jesus-Heliogábalo termina em carnaval.

O público ri nas cenas mais pesadas, como no momento em que Heliogábalo é currado por seu escravo e amante negro – em contraponto com a história original do jovem imperador romano, onde a figura do amante era a de um homem branco e louro. Ao mesmo tempo, nesta cena, é Roma que está sendo violada. Heliogábalo grita para o escravo: “Fode Roma, me fode!”. Há ainda o duplo sentido na ironia do discurso. Na cena seguinte, o coito é interrompido pela chegada dos senadores, que aparecem na figura de três bonecos manipulados gigantes; no que o Imperador lhes pergunta: “Quem de vocês já não deu o cu?”, ou seja, quem nunca transgrediu seus próprios valores, políticos ou sexuais? (Figuras 51 e 52).

Uma das cenas mais interessantes é quando Luís Otávio usa uma carta escrita por Anais Nin, em que ela narra uma palestra de Artaud na Sorbonne sobre “O teatro e a peste”, em 1933, onde ele acaba abandonando a conferência para oferecer à plateia “a própria experiência, a própria peste para que eles se aterrorizem e despertem”, o que hoje nós chamaríamos de

performance. Na cena, o texto é lido em *off*, porém, Barata concebeu uma outra realidade visual que se encaixava perfeitamente com a descrição de cólera em que Artaud se encontrava durante sua conferência, mostrando uma dupla interpretação para essas palavras.

Seu rosto estava convulsionado de angústia e seus cabelos, empapados de suor. Seus olhos dilatavam-se, seus músculos enrijeciam-se, seus dedos lutavam para conservar a agilidade. Fazia-nos sentir sua garganta seca e queimando, o sofrimento, a febre, o fogo de suas entranhas. Estava na tortura. Uivava. Delirava. Representava sua própria crucificação (NIN *in* WILLER, 1983, p. 163-167).

Como seria esta cena? A interpretação de Barata colocava Artaud como Cristo, nu, vestindo apenas a coroa, moreno, magro, suado. As características eram parecidas, um rosto magro, como que devastado por uma febre, que caía no chão atormentado com uma enorme cruz com o que mantinha uma relação sexual em meio a uivos e gemidos de loucura. Para concretizar a ideia de duplo na cena, outro ponto do palco mostra Artaud preso na camisa de força. Logo adiante, os dois irão se encontrar (Figura 53, 54, 55 e 56).

**FIGURAS 51 E 52:** Heliogábalos sendo currado por seu amante diante dos juízes. Atores João Cavalcante, Ronaldo Fayal e Walter Machado.

**FIGURA 53 E 54:** O Cristo (ator Plínio Palha) em relação com a enorme cruz sob texto em *off*. Na mesma cena, no outro plano, Artaud em meio à loucura.

**FIGURAS 55 E 56:** O encontro de Artaud e Cristo e de Heliogábalos e Cristo. Fotos: Aníbal Pacha.



No entanto, toda a violência das imagens eróticas e a quantidade de informações vomitadas na cena causaram certa dificuldade de captação da mensagem e difícil digestão do espetáculo pelo público. Esse excesso de informação densa foi percebido nos debates que o grupo fazia ao final das apresentações e nas críticas dos jornais (VILANOVA, 11 ago. 1989). Mas segundo Kill Abreu (O Liberal, 11 ago. 1989), o objetivo dessas imagens cruéis era “bombardear a comodidade sensitiva do público” ao “exceder os muros do realismo”. A crueldade como vigor da vida, na concepção artaudiana, exigiria do ator um domínio orgânico como meio de manipular a densidade das representações, seja na voz, nos gestos, no texto, ou no uso do espaço, todos trabalhados na busca por instigar, no público, uma capacidade de leitura ampla. No entanto, a crítica de Kill Abreu também acusa esse “distanciamento do público em relação ao espetáculo”, o que se devia ao fato de o elenco não chegar a “experimentar, na prática, a complexidade da interpretação proposta por Artaud”. Porém, nos momentos em que o clima ritualístico é levado ao extremo ou nas cenas com relações sexuais o público acaba inevitavelmente tocado, afirma o crítico, e aponta um problema de desnivelamento nas interpretações que prejudica o andamento da cena; para ele, “alguns atores parecem anular, com evidência, muitas das sugestões inteligentes da direção, que poderiam ser melhor aprofundadas”. O crítico elogia, no entanto, o bom uso do espaço alternativo do TEWH, e conclui: “por tudo isso, ‘Posição pela Carne’ é um espetáculo interessante. E se perturba, é porque funciona. E propõe, no rastro da polêmica que levantou, importante material no que diz respeito à ousadia na experimentação cênica, tão rara nos trabalhos montados em Belém”.

Outra crítica, atribuída a este espetáculo por Dorothy Vallens, volta a classificar o nível de alguns dos atores como “menor” e prejudicial à compreensão da peça, que é alcançada graças à compilação textual, a iluminação, a sonoplastia, a ambientação, ou seja, à concepção. Ela ainda afirma: “perde-se então um dos melhores propósitos do teatro, enquanto vida. E vice-versa. A crueldade chega aos ouvidos soando estranho, com riscos de ser interpretada por outra ótica, e quem sabe negativa por não se posicionar respeitosa e verdadeiramente pela carne”. No entanto, como nas críticas anteriores, o texto termina convidando o público para assistir a um espetáculo “imperdível”. “Posição pela Carne” ainda participou do X Festival de Teatro Amador da Fesat, em 1990, no TEWH, abrindo com uma carta de repúdio ao descaso da Secretaria de Cultura quanto às condições do Teatro Experimental e ao esquecimento da prática teatral amadora por parte das verbas públicas do Estado.

Depois de estudar as obras de Jean Genet e de Antonin Artaud, a vontade de Barata era concluir a trilogia com a vasta leitura que havia feito nos últimos anos sobre Nietzsche. Naquele momento, ele já anunciava em entrevistas de jornal e até mesmo nos programas das peças que o fechamento dessa trilogia seria um espetáculo denominado “O Camelo, o Leão, e a Criança que Brinca”, uma confabulação extraída de um dos discursos de Zarathustra, personagem de Nietzsche (2000), no capítulo “Das Três Transformações”, onde o autor menciona os três níveis de transmutação do espírito humano.

O camelo é aquele que carrega o peso da vida, que depois de um longo caminho no deserto, se curva para deixar cair a carga, é o estágio da humildade, ou do conhecimento, ou ainda da embiraguez da miragem, “amar os que nos desprezam e estender a mão ao fantasma quando nos quer assustar”. O homem que se assemelha ao camelo é aquele que corre pelo seu deserto mais solitário, e é aí que se efetua a segunda transformação, o camelo transforma-se em leão. O espírito do leão é aquele que busca conquistar a liberdade e ser senhor no seu próprio deserto. O leão luta contra o “tu deves” em favor do “eu quero”, esse é o seu dragão, a imposição de um dever-ser, de uma moral, de valores milenares que já não lhe cabem. O leão ainda não pode criar seus próprios valores, mas consegue trazer a liberdade para esta nova criação, que nasce da negação dos deveres, o “santo *não*”. Daí vem a criança que brinca, chega então como o estágio da inocência e do esquecimento, ou seja, um novo começar, o impulso virgem capaz de criar o movimento de transformação, uma “santa afirmação”.

Mas, “Em Nome do Amor” acabou sendo o espetáculo final da trilogia, como explica Luís Otávio:

Na verdade, eu ia montar um espetáculo sobre o Nietzsche, que ia se chamar “O Camelo, o Leão e a Criança que Brinca”. O camelo é o homem acreditando, ainda, que vive submetido ao destino. O leão é o homem descobrindo a sua liberdade e responsável por ela. E a criança que brinca é a praia da liberdade, a liberdade plena, definitiva, irrevogável, que é a liberdade do criar artístico, do fazer, o plano da arte. Mas aí, desde o “Genet...”, já foi uma coisa muito envolvida com a situação amorosa particular, e eu disse “não, eu não vou deixar barato isso tudo, não vou falar sobre Nietzsche”. Aí, tomei como ponto de referência os “Fragmentos de um Discurso Amoroso”, do Roland Barthes. Usando essa discussão do fazer, da liberdade da criação, a possibilidade que ela oferece ao homem, de se sentir livre, de criar o novo homem, de criar um novo universo, uma nova dimensão de consciência, com essa questão do estar apaixonado, o que significa isso. O que é que a paixão significa? Ela, em essência, é o quê? A liberdade ou uma forma de prisão? Eu acho que o espetáculo tinha essas duas vertentes muito claras (BARATA, Luís, 1998).

A paixão e o desejo, temática presente e central tanto na concepção dionisíaca da arte, quanto no “Em Nome do Amor”, possui uma força subversiva especial, primeiro porque “recupera todos os elementos que na maior parte do tempo estão ocultos na estruturação social”, e em segundo lugar porque propõe uma “arquitetura orgânica” que se contrapõe à monovalência abstrata da moralidade: o ritual, que segundo Maffesoli (2005, p. 92), “é sua mais clara expressão”.

Nesta montagem, Luís Otávio conta com a presença fundamental de Miguel Santa Brígida e Cláudio Barros para compor sua última obra no TCA. Cláudio trabalhou a resistência física e a exaustão, enquanto Miguel trabalhava com acrobacias, condicionamento muscular com exercícios abdominais e na perna-de-pau. Eles se dividiam com as personagens principais, que exigiam uma marcação coreografada, com Cláudio acompanhando de perto o ator Paulo Ricardo Nascimento e sua construção do Zaratustra, e Miguel com o ator Plínio Palha na construção do diabo; e ambos trabalhavam juntos o coro de mais de vinte atores com exercícios de espacialidade, com a referência principal de que o público estaria em todos os lugares e direções, o que fez com que seu posicionamento na cena fosse marcado por giros e movimentos circulares (Figuras 57, 58, 59 e 60).

O Luís estava sempre lá, assistia a tudo, mas não participava, ficava de fora vendo, e tinham momentos bem catárticos mesmo, alguns momentos meio hipnóticos, e outros orgásticos. Momentos de muito trabalho, Kundaline, dinâmicas grupais que atingiam o indivíduo dentro do grupo, profundamente, às vezes, exercícios de olhos vendados (NASCIMENTO, 2009).

Musicalmente o processo contou com a pesquisa de Roger Paes, que trazia diariamente propostas de colagens sonoras com música contemporânea e *pop*. Enquanto isso, o grupo aceitou a sugestão de Zélia Amador e do ator Walter Machado, trazendo para os ensaios o pessoal do Cedenpa com seus atabaques. “Isso mexeu em todo o trabalho de corpo que estávamos experimentando. A partir daí, decidimos que não tinha mais sentido trabalharmos sem os atabaques, permanecendo a música ao vivo e a mecânica”, conta Miguel (2010).

Tudo isso culmina no ritual de encerramento de “Em Nome do Amor”, que trazia uma recriação de Walter Bandeira para o hino da geração *hippie* e da Era de Aquário, “Hair” eclodindo em uma grande festa, comemorada com serpentinas de rolos de papel higiênico. O hippismo dos anos 1960 representava a libertação sexual, a independência da mulher, do gay, que tinha como opositor a tradição da família, o casamento, a virgindade, a masculinidade

militarizada. A era do amor aparece aqui como uma das referências para os figurinos, caracterização e ambientação desta montagem (Figura 61, 62 e 63).

**FIGURA 57:** Ator Paulo Ricardo Nascimento como Zaratustra.

**FIGURA 58:** Ator Plínio Palha como o diabo.

**FIGURAS 59, 60 E 61:** Cena de procissão; ritual de ressurreição; e cena final da celebração ao som de “Hair”. Fotos: Janduari Simões.

**FIGURAS 62 E 63:** Desenhos de figurino por Luís Otávio Barata. Acervo Karine Jansen.



Apesar do espetáculo ter como ponto de partida o texto de Barthes, outros fragmentos de textos também foram escolhidos em Nietzsche, Clarisse Lispector, na Bíblia, e do próprio Luís Otávio. A figura mítica do Zaratustra é usada para costurar e narrar as cenas de “Em Nome do Amor”, colocando-o como o que Nietzsche (2005, p. 26) classificaria de “homem dionisíaco”, que na figura do ator, revela seu caráter instintivo de um profeta, um alucinado, que no Tarô significa o símbolo da liberdade, a manifestação da criação e das emoções, tanto do prazer e da paixão quando da dor e do desespero. No dicionário Aurélio da língua portuguesa, o termo “alucinação” significa delírio, visão, percepção excessiva das sensações, estado de cólera. O Zaratustra de Barata veste um manto vermelho, anda apressado em movimentos circulares, e carrega um cajado que bate forte no chão de madeira para anunciar sua chegada, como se quisesse abrir os caminhos, remetendo à imagem do profeta bíblico Moisés com suas barbas

compridas, mas os cabelos, como de todos os atores homens, é aplicado com tranças africanas. Assim como o super-homem de Nietzsche, ele pronuncia: “Eu vos anuncio o Zaratustra!”.

O estado de cólera aparece também nos coros, constantes nesse espetáculo, suas falas são marcadas com batidas no corpo, que muitas vezes está trêmulo, como que tomado por convulsões, febre, significando o estado de paixão, a máscara que usam também remete ao duplo do ser, estado de hipnose do ser apaixonado. O coletivo desce as escadarias do mezanino que desembocam no meio da cena com batidas sincronizadas dos pés arrastados e descalços no chão, provocando sons, barulhos; seus movimentos são rápidos e circulares, no sentido horário e anti-horário. Me remetem diretamente ao movimento dos iniciados em transe no Candomblé. Eles murmuram “eu te amo” numa cadência sonora entre ruídos e uivos até chegarem à exaustão coletiva que contamina a Madalena num grito uníssono desta frase. O coro é a extensão do corpo e da cólera dela no ponto alto do espetáculo: o encontro entre Madalena e Jesus.

Parte dos atores compunham, junto a Barata, as peças do figurino, como num grande ateliê; roupas sobrepostas como colchas de retalhos, coletes, panos como faixas atravessadas que remetem à indumentária grega e à guia do terreiro de Candomblé, e alguns ainda trajam, por debaixo de suas saias, calças que também remetem ao figurino dos Orixás, além de personagens trajando corpetes com bustos esculpidos com figuras de pênis, a pomba do divino espírito santo, e flores feitas de *biscuit* entre os seios, e apliques coloridos nos cabelos.

O ator tinha que fazer tudo, ele não é só o cara que vai para a cena. Ele participa do projeto do figurino, ele vai para a confecção deste figurino, ele vai ter que bordar, que costurar. Claro, que aí tinha um grupo de amigas e costureiras de alta costura, os figurinos eram todos muito bem acabados, forrados. O Lula falava uma coisa que é interessante: “roupa de teatro tem que ser a melhor. O melhor tecido, a melhor costura, o melhor acabamento, porque você vai usar todo dia, você vai suar todo dia”. Então, era assim. Eram verdadeiras obras de arte, os figurinos dele (BARROS, 2010).

Era Barata quem bancava os custos da confecção dos figurinos. Paulo Ricardo, que estava sempre envolvido nas viradas de trabalho no apartamento 809, conta um fato curioso:

Eu lembro que ninguém tinha dinheiro e praticamente tudo era bancado pelo Luís, e por exemplo acabava alfinete, e agora? Desciam três ou quatro, entrávamos nas Lojas Americanas, atravessávamos a rua, e já saíamos com agulha e linha no bolso, tínhamos que dar um jeito de continuar. Enquanto todo mundo pegava balas e chocolates para ir ao cinema, agente pegava linha e agulha (NASCIMENTO, 2009).

No entanto, Luís Otávio trabalha, principalmente a partir da trilogia, com a ausência de cenário, o que poderia se aproximar do conceito de “teatro pobre” de Grotowski, mas a ambientação do espetáculo contava com um planejamento de iluminação artificial e natural, com a composição de velas por todo o contorno retangular do mezanino, além de figurino bastante elaborado, de forma que o teatro acaba sendo o próprio cenário. Isso me trás um depoimento do diretor Victor Garcia sobre o cenário de Wladimir Pereira Cardoso para a montagem de “O Balcão” (1969) de Jean Genet, em São Paulo, onde ele construiu um pequeno império maquínico explicando que “ainda não estamos preparados para atuar no deserto, sem nada”. Luís Otávio vem mostrar que, com um foco no ator, no texto, e na contundência da cena, o espaço pode ser usado em sua crueza e nudez.

No início do espetáculo, Barata põe, sobre o mezanino, três imagens, a trindade Genet (com figurino de presidiário e triângulo no peito), Madalena, e no meio Jesus Cristo, entre seus duplos, feminino e masculino. Um a um, as personagens vão beijar a face de Cristo, como pedindo permissão para entrar em seu templo, ou a benção do pai do terreiro. A simbologia africana neste espetáculo é marcante em vários outros momentos, como na figura de um Jesus negro dançarino que cruza o palco em giros, um bailado que nos transporta para a atmosfera do terreiro ao som dos tambores, numa comunhão coletiva. Ele é provocado pelo brado de Zaratustra: “eu não acredito num deus que não saiba dançar!”, quando se encontram em cena, o que torna seu movimento ainda mais frenético (Figuras 64 e 65). Há ainda um ritual onde os participantes vestem um tipo de colar sagrado, o *Kele*, amuleto de proteção usado pelo iniciado no Candomblé que, nos primeiros meses, representa a reclusão dos prazeres mundanos; na concepção de Barata, ele tem o formato de sol. De acordo com Ligiéro (2000, p. 3), o uso de elementos das “performances espetaculares afro-ameríndias”, como a constante presença do “batucar-cantar-dançar”, “um todo indivisível e inseparável”, é capaz de interagir direto com o ambiente social por meio do tambor, da dança, e dos rituais africanos e indígenas, em movimentos descalços e circulares, que representam o contato com a terra e com os ancestrais, além do uso de defumações e adereços como cuias e alguidares.

O amuleto simbolizado por um sol doutorado representa no Tarô o equilíbrio entre o eu interior e o mundo etéreo, o poder da vida. Em nenhum momento a imagem das cartas do Tarô aparece explicitamente no espetáculo, mas a leitura que faço desses códigos é certamente

pertinente, principalmente pela referência a Artaud, que era um estudioso das cartas do Tarô e comenta em sua obra sobre as interpretações delas.

As apresentações de “Em Nome do Amor” eram acompanhadas todas as noites por Luís Otávio, que espreitava a cena sentado na beira da escada que dava acesso ao mezanino, para depois “lavar a roupa suja” com os atores e a técnica, trazendo suas anotações datilografadas com detalhes de cada erro percebido, e que eram lidas nas reuniões antes de cada apresentação, como: diminuir a pausa das falas na cena; que os atores se mantivessem “nos limites do que foi ensaiado evitando estipulias”; ou em comentários mordazes do tipo, “o ‘eu te amo’ de ontem foi um cocô”. Barata era bastante meticoloso para que tudo ocorresse da maneira mais próxima possível de como o espetáculo estava em sua cabeça. Walter Bandeira (1998) recorda que tudo era tentado para colocar em prática esta arquitetura cênica, como na cena da crucificação, em que Jesus é erguido: “como experimentação fez até a maluquice de chamar bombeiro pra levantar um ator, o Walter Machado, era uma cena que esteticamente não funcionava, mas ele ousou fazer isso em Belém, então, ele usava realmente muito bem o espaço cênico”.

A professora de dramaturgia teatral da Unirio, Maria Cristina Brito (2009, p. 1-4), em seu artigo “O ator e a anarquia no teatro da crueldade de Antonin Artaud”, faz uma interessante análise sobre o estado enamorado como duplo. A partir de seus Sonetos, Camões fala do sentimento amoroso: “transforma-se o amador na coisa amada, em virtude do muito imaginar”. Assim, essa potência de vida do estado enamorado vira matéria para Luís Otávio, ato, forma para ser objetivada no espaço, estabelecendo uma relação simbólica. No “Em Nome do Amor”, a atriz Olinda Charone, que representa o “amador” (Luís Otávio Barata), profere o discurso amoroso no palco para o próprio “amado” de Barata, que era ator do espetáculo; ela ganha as características do “atleta afetivo” ao encarnar o duplo do autor, que atualiza a potência dos afetos (Figura 66 e 67). Tanto o estado de paixão é, em si, um duplo do enamorado, como a atriz em cena age como duplo do autor. “Nesse processo, o atleta do coração é conduzido pelo desejo (...). Desejo que busca a identidade entre o eu e o outro” (BRITO, 2009).

Não precisava nem eu, como atriz, fazer nada, só de ler o texto você se emocionava, eu chorava todas as noites desesperadamente no espetáculo. Eu dizia aquilo que ele queria dizer para o César através do texto. Ele montou o espetáculo para ele, do início ao fim. Era de uma coragem muito grande (...). A primeira vez que ele me viu dando o texto, ele disse: “pronto, asserenou, já deu o recado. E eu tinha isso para te falar” (CHARONE, 2010).

Então, o ator transforma o sentimento abstrato em ação concreta. Barata se torna o autor de uma dramaturgia de afetos, encenador da construção de identidade metafísica do mito do amor e do desejo; ele age sob os efeitos desse sentimento, determinando-os, modificando-os, moldando-os. Dessa luta, envolta em dores, negações, e outras complexas contradições, nasce uma escrita pessoal de fazer poesia no espaço. Um jogo parido em meio à crueldade, donde nasce o filho, a obra, encontro de Dionísio com Apolo, belo e grotesco, sublime e caos, alegria e dor, nascimento e morte.

O Luís amou muita gente, amou muito bem. Eu acho que essa foi a primeira vez que o Luís decidiu amar platonicamente, ele decidiu que era algo que ele não podia tocar, então foi diferente em função disso, e talvez nesse sentido ele explorou bem, de como traduzir isso em cena, em beleza, em desenho, em cores. Ele compreendeu isso no corpo e traduziu de maneira muito bonita (JANSEN, 2010).

A escolha por uma fala íntima vive na ambivalência do seu poder sugestivo de revelar e esconder, uma vez que é um outro – o ator – quem dá a forma ao discurso do autor apaixonado. O processo de “Em Nome do Amor” foi tão visceral e intenso que alguns dos atores envolvidos me confessaram seu afastamento por muitos anos dos palcos, como o ator Paulo Ricardo e o diretor Aníbal Pacha que passaram a trabalhar em outros segmentos do teatro.

**FIGURAS 64 E 65:** Encontro entre Jesus-Orixá e Zaratustra, aspectos ritualísticos em cena, ao som de atabaques executados ao vivo. Atores Walter Machado e Paulo Ricardo Nascimento.

**FIGURAS 66 E 67:** A atriz Olinda Charone como Madalena, representando o “atleta afetivo”, duplo de Barata em cena, com o ator César Machado como Jesus. Fotos: Janduari Simões.



O que há de anarquista no jogo da simbologia da forma teatral é a possibilidade de recriação dos signos, o fato de não se esgotarem, há sempre algo a mais para se revelar, e é isso que lhes confere o caráter alegórico, metafórico, dinâmico, cujos sentidos estão sempre por ser descobertos. Por esse motivo, entendi ser importante realizar uma análise específica no âmbito do grotesco e da sexualidade dentro desses três espetáculos.

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. Porém, o resultado surpreendeu a muitos, não sendo o que Barata esperava, quem representou o Estado foi o grupo Gruta com “Caosconcadicafica”.

#### **a. O grotesco em Cena Aberta**

No teatro experimental de Luís Otávio Barata, o processo criativo incluía a mistura de atores e não-atores, estudantes e jornalistas em cena como forma intencional de troca, coletando histórias e narrativas de vida, onde, mais que personagens, essas figuras marginais representavam muitas vezes a si mesmas, propondo que suas experiências da vida cotidiana fossem a matéria-prima para a cena: travestis, veados, cafetões, ladrões e putas, provocavam um choque nos padrões e comportamentos considerados morais. O uso da própria biografia como “auto-performance” faz com que teatro e vida se mesquem de forma indissolúvel; “ao contar sua própria história para o público, o ator está em terceira pessoa e vai expor criticamente as situações de que foi vítima (...) através da ironia, do deboche e da crítica, irá atingir seus opressores” (LIGIÉRO, 1989, p. 34).

O termo *grotesco* origina-se de *grotto* (gruta). *Grottesca* (da gruta) foi denominada em Roma, em fins do século XV (BAKHTIN, 1996, p. 28). Bakhtin trabalha a ideia de grotesco em contraponto com a estética do “belo” forjada na era moderna. Portanto, é preciso entender este termo aqui não como uma degeneração da condição homossexual, nem da chamada marginal, mas por sua repetição exaustiva na cena, e do uso propositadamente exagerado nos adereços, objetos e gestos que vestem o ator e a encenação; assim como a origem do termo indica, que por ser grotesco, “estranho” ao que se convencionou como “normal”, deve ser escondido, colocado na margem, na “gruta”, fora de nossos olhares. O autor estabelece as diferenças que opõem o

grotesco ao cânone clássico da representação do corpo, mas sem prevalecer um sobre o outro, ele quer compreender a lógica original e a intenção artística do grotesco em François Rabelais, o artista medieval francês que inspirou a reflexão bakhtiniana e de Barata. O caráter popular na obra de Rabelais explica sua resistência a ajustar-se aos cânones e regras da arte literária vigente desde o século XVI; segundo Bakhtin (1996, p. 2), ele foi mais enfático contra estes moldes do que Shakespeare ou Cervantes.

Encontramos no teatro de Barata as mesmas bases observadas por Bakhtin no trabalho de Rabelais, em relação ao uso da cultura popular (BAKHTIN, 1996, p. 4): 1. “as formas dos ritos e espetáculos”, festejos carnavalescos, procissões, coros; 2. “obras cômicas verbais”: inclusive as paródias, orais e escritas, em linguagem erudita ou vulgar; 3. “diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro”: insultos, juramentos, blasfêmias populares, palavras de baixo escalão.

No carnaval de Bakhtin (1996, p. 9) caracterizava-se um “autêntico humanismo” expresso nas relações vivas, orgânicas, sensíveis entre os semelhantes, desierarquizada. Estabelece-se mais eficazmente o contato comunicativo entre indivíduos de uma forma inconcebível em situações normais, onde imperam as normas de etiqueta e decência. Percebe-se no trabalho de Luís Otávio este caráter não hierárquico também, do contato entre diferentes tipos de pessoas, da representação de um espaço público próximo à noção de praça em Bakhtin, na encenação com atores e não-atores juntos numa celebração, num festejo, numa representação ambivalente da vida, de forma mais plena.

A linguagem neste teatro é marcada pela lógica ao avesso, “permutações constantes do alto e do baixo”, degradações, profanações, coroamentos, batizados, destronamentos, assassinatos; a segunda vida, uma “paródia da vida ordinária”, um “mundo ao revés” (BAKHTIN, 1996, p. 10). Bakhtin afirma continuamente o caráter ambivalente do riso carnavalesco, alegre e sarcástico, que escarnece a si mesmo, o povo enxerga sua incompletude e se propõe renascer.

O que é uma bicha? Eu posso dizer pra vocês o que elas são, sabendo do que estou falando. As bichas são um povo pálido e colorido, que vegeta na consciência das pessoas. Elas nunca terão direito ao dia claro, ao sol verdadeiro. Mas, isoladas nesse limbo, provocam os mais curiosos desastres anunciadores de belezas novas (BARATA, 1987, espetáculo “Genet – o palhaço de Deus”).

É esta ambivalência um dos aspectos marcantes da paródia sacra, um gênero literário da Idade Média, constante na obra de Barata, especialmente na trilogia. Assim como na literatura medieval (BAKHTIN, 1996, p. 13), a paródia das narrativas bíblicas apresenta figuras cômicas em animais e travestis, bufões, entre outras, como duplos dos heróis religiosos e épicos. Maffesoli (2005, p. 92) destaca que essas diversas figuras perturbadoras são sempre acompanhadas de grande liberdade sexual em meio a orgias, travestimentos e bacanais, o que exerce grande fascínio sobre o conjunto da sociedade. Em “Genet...” Luís Otávio trás a figura de uma feiticeira para seu ritual religioso, que cruza por todos os espaços do teatro, alucinadamente lançando sua profecia. (Figura 68). Em “Posição pela Carne”, a personagem Heliogábalo recebe o Império num ritual em que lhe é colocada uma coroa com chifres de veado.

Já no espetáculo “Em nome do amor”, o gênero paródico sacro se apresentava na carnavalização dos mistérios e dos milagres, como na cena em que as figuras de Jesus e do diabo aparecem em corpo animalesco. O *diabo* também é diferente no grotesco da Idade Média, não apresenta o terror, mas apresenta-se como “mero espantalho alegre”, como um personagem da Comédia dell’arte, com guizos na perna, deformações no corpo e nos dedos do pé, chifres de pena, e máscara grotesca. Na cena descrita, o sentido de tentação de Cristo, que na Bíblia remetia a uma renúncia a fé pelo cansaço e pela fome, ganha um duplo sentido na cena de Barata, aludindo ao homem provocado pelos seus desejos ocultos e proibidos, onde o diabo tenta seduzir Jesus com carícias e lhe oferece a carne e o prazer: “te darei tudo isso se te ajoelhares diante de mim e me adorares”. Ao negar a tentação, o Cristo carrega o diabo nas costas e segue com sua cruz (Figura 69).

Observa-se também, neste mesmo espetáculo, o uso de máscaras com o prolongamento do nariz (aproximando-o do falo), chifres, e apliques, que na Idade Média eram símbolo da alternância e da negação da vida oficial, um símbolo da dualidade, da reencarnação, das múltiplas faces (BAKHTIN, 1996, p. 35-38, 46). Ela tem um caráter de um outro “eu”. Um *duplo* de mim, encontrado também na perspectiva de Artaud. Nietzsche (2005, p. 31-33) interpreta a máscara a partir do teatro dionisíaco como uma forma de atribuir à aparência uma função de “signo da verdade”, um símbolo depreciado da realidade crua da vida, do mesmo modo, uma representação da vida como alternativa, falseada, imaginada. Assim como as máscaras, a linguagem dos gestos também estabelece uma simbologia engendrada através dos movimentos, captados pelo público pela percepção no próprio corpo. O símbolo, para Nietzsche, é “uma cópia muito imperfeita,

fragmentada, um sinal alusivo, sobre cuja compreensão se precisa concordar: só que, nesse caso, a compreensão geral é instintiva”, mas que de qualquer forma estabelece um “ser duplo”.

A estética do grotesco é a estética do disforme; grotesco e sublime não são antagônicos, mas completam-se; o clássico puro é incapaz de atingir tal unidade, nele, existe sempre o contraponto de um ao outro. O grotesco nunca é estático, mas dinâmico, exprime em suas imagens os dois polos do devir (vir a ser) ao mesmo tempo, “o que parte e o que está chegando, o que morre e o que nasce”, ele está no trânsito entre a vida e a morte, como gritam os colombianos em *Via Crucis*, no documentário “Encuentro com el diablo” de Paolo Vignolo (Colômbia, 2008), “Por que calar se nós nascemos gritando?” A nossa imagem é grotesca ao vir ao mundo e ao sair dele, assim como o ritual e o carnaval que estão sempre presentes no nascimento e no rompimento. Essa imagem grotesca da morte em associação com a vida aparece na trilogia em consonância com os textos retirados, adaptados ou inspirados em Nietzsche (2007). O filósofo alemão, através do teatro dionisíaco trágico, entendia que é essa própria unidade entre morte e vida, ou seja, entre grotesco e sublime, que impulsiona o vigor da vida. É o encarar a morte que provoca a potência vital do homem. A reconstrução da personagem Zaratustra em “Em Nome do Amor” remonta a esta noção bakhtiniana do disforme. Na figura trêmula, curva, e frágil, o Zaratustra de Barata, representado pelo ator Paulo Ricardo Nascimento, se assemelha a um louco, cuja presença é perturbadora, mas cuja verdade é impenetrável.

Além de muitos textos bíblicos, li muita coisa de psiquiatria e muito Nietzsche. A construção do personagem partia de uma indicação de uma figura que o Luís via na rua, não me lembro mais o nome, acho até que ele foi atropelado depois, mas existia essa figura que andava pela rua! Isso me levou a outras figuras da rua e essas outras figuras eram aquilo que eu estava pesquisando na universidade, na Psicologia, na época eu fazia psicopatologia, o que me ajudou muito a construir o personagem (NASCIMENTO, 2009).

O vocabulário é mais uma forma de expressão da cultura cômica, que Luís Otávio traz para dentro do seu teatro através da eliminação da hierarquia, regras e tabus estabelecidos na vida ordinária. Esta comunicação era única e livre de barreiras, distâncias; daí surgiam novas formas linguísticas, um novo léxico criado “em pé de igualdade”, portanto, num nível mais afetuoso e baixo (BAKHTIN, 1996, p. 14), não hierarquizado de comunicação, onde não é necessário polir a linguagem. Desta forma, na cena, as expressões baixas, grosseiras, injuriosas são frequentes e trazem um caráter político importante em sua ambivalência, dualidade. Bakhtin (1996, p. 15) chama a atenção para as blasfêmias contra as autoridades, “os palavrões contribuíram para a

criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo”. O uso desta linguagem foi um dos motivos que provocou a exigência de classificação etária nos espetáculos do Cena Aberta, por parte dos órgãos censores do Governo Federal.

Outra marca da linguagem grotesca é o exagero das imagens da vida material e corporal, hipertrofiadas com figuras do corpo, da bebida, da comida, das necessidades naturais (defecar, urinar) e da vida sexual (BAKHTIN, 1996, p. 16) (Figura 70).

Esta representação carnalizada do corpo se revela em imagens que remetem ao coito, à velhice, ao despedaçamento, formas que se opõem à noção de perfeição clássica. O corpo grotesco não está acabado, as partes do corpo que se conectam com o mundo exterior – “onde o mundo penetra nele ou dele sai, ou ele mesmo sai para o mundo” – são expostas através dos orifícios e protuberâncias, ramificações e excrescências, como a boca, o nariz, a genitália, seios, falo (BAKHTIN, 1996, p. 23-24). O corpo revela sua essência nos atos de comer, beber, coito, no seu processo de crescimento (criação). Vale lembrar que este corpo em formação não se distingue do mundo, mas está misturado aos animais e à natureza, é parte da terra (baixeza) (Figura 71).

**FIGURA 68:** A atriz Teka Salé como a feiticeira.

**FIGURA 69:** Espetáculo “Em Nome do Amor” (1990), a “cena da tentação”, em que Jesus encontra o diabo no deserto. Atores Plínio Palha e Walter Machado.

**FIGURA 70:** Espetáculo “Posição Pela Carne” (1989). Os bonecos gigantes, manipulados pelo coro nu, são utilizados como extensão de seus corpos, lembram ao *cabeçudo* da cultura popular paraense.

**FIGURA 71:** Espetáculo “Genet – o palhaço de Deus” (1988). A representação carnalizada do corpo no universo homossexual, a penetração como continuidade da vida. Acervo Karine Jansen.



O teatro de Barata seguia seu impulso na busca de uma cena mais orgânica e carnal. É possível identificar em suas peças a “sensação *corporalmente* vivida”, a jocosidade (no sentido do jogo, do riso) de que fala Bakhtin (1996, p. 33). O que Barata fez foi reger (como um maestro) a construção de uma expressão popular mais verdadeira e, por isso mesmo, chocante.

Na trilogia, os corpos masculinos não representam o modelo ariano ou grego de nudez, estão suados, têm baixa estatura, pele morena, negra ou indígena, lambuzam-se de frutas que exalam cheiro e são servidas ao público como convite à comunhão, a um ritual que misturava a salada de frutas à salada de corpos, “a celebração do corpo”, como Barata denominou a cena. Devoradas, as frutas simbolizavam o bacanal, a festa dionisíaca e o banquete. A cena das frutas é como “uma festa de libertação do mundo, um dia de apoteose”, onde “todos os impulsos sublimes de sua essência revelavam-se nesta idealização da orgia”. O efeito causado pelo coro nesta cena alude também à retomada da vontade de vida, no sentido nietzschiano. Na embriaguez dionisíaca, a natureza se expressa em sua forma mais elevada, “ela torna a unir os seres isolados e os deixa se sentirem como um único”, de modo que o princípio de individuação, aquele que fragmenta e enfraquece e degrada a vida, desaparece. É, portanto, o coro dionisíaco que fortalece o valor natural e cru da vida (NIETZSCHE, 2005, p. 10-12), e que confere à orgia um caráter de “comunhão” e “êxtase coletivo” (MAFFESOLI, 2005, p. 89).

Hoje, percebemos, especialmente nos trabalhos mais atuais de Zé Celso, um uso marcante do coro dionisíaco. Mas insisto em deixar claro que essa cena tem mais semelhança com o *happening*<sup>54</sup>, como no espetáculo “*Dionysus in 69*”<sup>55</sup>, de Richard Schechner, onde o acontecimento, tomado pela imprevisibilidade, deixa o desenrolar da peça ao acaso. O envolvimento orgiástico da plateia tem o poder de alterar o rumo e o tempo da cena, o que ganhava corpo a partir da permissão da entrada do público no coro e na dança. Na cena de Barata, apesar de haver a participação do público – como nas tesouras que podem cortar o tapa-sexo, na plateia *voyeur* que observa através dos jornais, no banquete das frutas, entre outras – havia uma previsibilidade que não permitia que se alterasse o ritmo, nem o tempo do espetáculo, dando o

---

54 *Happening* é um espetáculo que acontece ao vivo associado à noção de “*free theatre*” (teatro livre), ou seja, no experimental, anárquico, e na busca de novas formas, em situações de imprevisibilidade. Não existe fronteira entre público e acontecimento, assim como não há uma limitação estético-qualitativa para a atuação, “cada um pode subir ao palco e dar o seu recado”. Ele é proveniente da década de 1960, da cena contracultural. Um dos exemplos mais marcantes é o trabalho do Living Theatre (COHEN, 2004a, p. 132-134).

55 Espetáculo montado pelo The Performance Group, nos Estados Unidos, com direção de Richard Schechner, em 1968 e 69. O roteiro é inspirado em “As Bacantes” de Eurípedes, e ficou conhecido pela inovação no uso do espaço cênico, baseado no conceito de “teatro ambientalista” (SCHECHNER, 1988a).

gostinho da interação, mas afirmando o lugar de cada um nessa cena, pois a violência maior estava no poder da imagem que havia nos espetáculos.

O banquete que se desenrola na festa popular é diferente do beber e comer cotidianos. Ele apresenta clara tendência à abundância. O tom triunfal e alegre das imagens do banquete está estreitamente mesclado às imagens do corpo grotesco, sendo difícil traçar uma fronteira precisa entre elas, uma vez que comer e beber são “uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco”, que é um corpo aberto, inacabado, em interação com o mundo; um corpo que escapa às fronteiras, engole, devora e despedaça o mundo.

No universo bakhtiniano, quanto mais exagerado ou repetitivo o uso grotesco da obscenidade e do nu, mais próximos ficam da normalidade. O jogo com os tabus faz a imagem do pênis se tornar banal de tão repetitiva (BAKHTIN, 1996, p. 17, 243-245).

A obscenidade é, de modo geral, definida como aquilo que choca a decência, desarruma as conveniências. Decência e conveniência pressupõem a existência de uma linguagem homogênea, na qual, ao introduzir sua desordem, a obscenidade possa se constituir (LYRA, 1996, p. 251).

Assim, a obscenidade na cena causava um desarranjo do sistema social, perturbando os princípios e os códigos cívicos. Na visão de Bataille (1988, p. 16), o sentimento de obscenidade está ligado a um medo da abertura comunicativa provocada pela nudez, que rompe a descontinuidade da existência na ordem social e moral. Em uma sociedade que sempre vestiu os homens, rechaça o prazer carnal, ignora a homossexualidade e sua forma de viver, Barata encenou seu pensamento através da plasticidade brutal dos corpos nus que, pelo vigor da imagem, provocam uma fala perturbadora.

## **b. Corpo e sexualidade em Cena Aberta**

A retórica da obscenidade e da sexualidade na cena de Barata não se mostra apenas nos signos eróticos do próprio corpo, como também na iluminação criada sob tons de vermelho, penumbra e sombras, na caracterização dos figurinos que geralmente trazem a figura de triângulos invertidos, e na profusão de objetos que compõem o cenário, como os grandes estandartes compostos com imagens de órgãos sexuais. Maffesoli (2005, p. 102) observa que o falo está “sempre ligado à potência mágica que induz à violência” própria da vida social, tanto o órgão masculino como o feminino, são signos de potência, de “violência ritualizada”.

Barata era bastante metódico em suas anotações de iluminação, planejava cada foco de luz e a ausência dela em suas cenas, registrava no papel grades organizadas por colunas com os nomes das cenas, que atores faziam parte delas, que figurino estariam usando seus personagens, que luz seria composta para eles, e até o ator que estaria fora de cada cena e poderia ser o contra-regra. Ele enquadrava suas cenas por efeitos de cortes, planos fotográficos como no cinema, o público as recebia com deslocamentos e desvios, que com auxílio da iluminação camuflavam o explícito, provocavam o espectador e exacerbavam o desejo. Muitas vezes, eram enquadradas como que num *close* que “calça o olho do espectador com uma lupa imaginária, que freme, roça, investiga os pedaços do corpo, da imagem, de maneira anatômica” (LYRA, 1996, p.248), ressaltando apenas o que achava mais importante ser dito, ou não dito, aos olhares curiosos do público.

Luís Otávio explorava o universo da sexualidade e o nu masculino na cena, a despeito da atração do senso comum pelo corpo nu feminino.

A nudez masculina sempre foi considerada *feia* por alguns estetas que defendem que apenas o corpo feminino é *belo* e, portanto, digno de ser exposto (...). Os corpos masculinos exibidos equivaliam a uma animalidade natural que os despia de todo sentido de uma nudez erótica (LYRA, 1996, p. 249).

No cinema, por exemplo, as primeiras cenas de nádegas masculinas só foram às telas a partir de 1965; porém, o nu frontal ainda demoraria a aparecer; a ereção masculina até hoje é um tabu no cinema comercial e na TV; apenas o filme *underground* “que, sem nenhum pudor, tangenciou de perto o cinema pornô”, chegou a incluir a nudez masculina em forma erótica. Além disso, o contexto cultural influencia muito na forma como a nudez será abordada. Lyra (1996, p. 249-250) afirma que a América Latina foi mais tardiamente “liberada” do que os países da América do Norte ou outros países escandinavos. Schechner (1988a, p. 131) observa que a nudez é uma condição social, ela adquire valor no momento em que está relacionada aos outros, ou seja, ela pode ser imoral, sedutora, pornográfica, inocente, ou ainda um sinal de respeito de acordo com o ponto de vista de um contexto sociocultural, de qualquer forma, “*la desnudez también implica un evento público*”. Mas, em Belém do Pará, o nu masculino em abundância tem uma outra repercussão, e na trilogia a multidão de corpos despidos se une numa dança, cuja imagem remete a um corpo só, um corpo social, o corpo daquele que está excluído ou estigmatizado.

Assim, o Teatro Cena Aberta propunha uma dupla abertura textual na cena paraense: a abertura para um novo teatro na cidade – uma nova textualidade verbal –; e a abertura do corpo

dos atores como fala – a linguagem do texto corporal – o elenco era uma extensão do corpo de Luís Otávio Barata, de seu discurso. Ele queria provocar a cidade, assim como Artaud, gritar e perturbar a sociedade através das pessoas com quem trabalhava. Essas pessoas somavam seus discursos marginais aos questionamentos do próprio Barata, que elaborava sua dramaturgia com base em seu conhecimento filosófico e teatral. Acima de tudo, Barata trabalhava com seres humanos, com a fala deles, para além dos estereótipos da puta, homossexual, do mendigo, dona de casa, do ator, ou mesmo do diretor de teatro, ele buscava dar um corpo a essas pessoas, porque elas tinham coisas a dizer com seus corpos.

Na busca por este novo corpo e por esta nova fala, Artaud representou uma das mais importantes influências para Barata. Na tentativa de construção do corpo no processo experimental do TCA, resgato então a noção de “corpo sem órgãos” (CsO) de Artaud, mais especificamente aquela desdobrada por Deleuze e Guattari, para embasar o pensamento de Luís Otávio Barata e a busca pela liberdade de espaços em sua prática teatral. Vale ressaltar que o CsO, para mim, designa a busca por espaço criativo, pela intensidade deste processo, sua imanência. Foi a necessidade de dar voz e novo corpo àqueles que estavam excluídos do eixo social de Belém que guiou o trabalho de Barata. Assim como Artaud, em seu processo criativo, ele foi também motivado por uma situação de limite ou impedimento ligada ao organismo social, ao julgamento de toda uma geração e classes sociais; porém, aqui, o limite se impunha à fala, à garganta, e também ao sexo e ao desejo, uma vez que esta era a temática da trilogia marginal.

Nos laboratórios exploravam-se os sentidos; o tato e o cheiro muitas vezes eram colocados em jogo, com olhos vendados, eram provocados novos desafios, desenvolvendo outras capacidades além daquelas a que estavam acostumados, os corpos em interação deveriam afetar uns aos outros continuamente. O grande problema estava, porém, na alta rotatividade de participantes nesses laboratórios. Como já comentamos, as portas estavam sempre abertas para qualquer um que quisesse entrar, mas isso implicou em sérios problemas, como a saída de alguns atores que eram a base de sustentação das montagens, como lembra Marton Maués em relação a “Genet...”:

Estávamos eu, Wlad, Olinda, e Henrique da Paz, toda vez que a gente chegava nos ensaios eram novas figuras estranhas. A gente foi se incomodando com aquilo. A gente tinha que pegar, se agarrar com aquelas pessoas, aí ninguém aguentou. As meninas saíram, depois eu e o Henrique saímos; aí foi ficando um grupo de atores reduzido e encheu de não-atores (...). Eu sei que depois o Luís chegou comigo e com o Henrique e disse: “pelo amor de Deus, eu preciso de vocês, preciso de atores para dizer os textos, ninguém está segurando”. Ele já

chegou com o cartaz pronto com o nosso nome, filho da puta! A gente já estava na frente de outro trabalho pelo Gruta, tivemos uma semana para ensaiar (MAUÉS, 2010).

Até por conta dessa situação instável, não havia a expectativa de alcançar um resultado determinado, mas a liberdade de experimentação do trabalho corporal, a troca das singularidades, era justamente esse encontro que mais estimulava Luís Otávio. A busca pelo CsO requer um esforço especial rumo à desconstrução, ao caos do renascimento e da mutação (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 28).

Artaud exprime através de seus livros “Heliogábalo” e “Os Tarahumaras” suas experimentações, através de palavras, vibrações, gritos, sopros, ele mostra as dificuldades de atingirmos o mundo da “anarquia coroada”, se ficarmos presos aos órgãos – a uma ordem fixa.

O que perturba Artaud é a organização orgânica dos órgãos, o *juízo de Deus*, o sistema teológico, biológico, científico. “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 12). E os três grandes estratos relacionados a nós, que nos amarram diretamente são: “o organismo, a significância e a subjetivação”. Isto significa dizer que a não sujeição do corpo a este organismo condena-o a ser classificado como depravado, desviante, vagabundo.

Quando Deleuze e Guattari analisam o CsO, propõem justamente uma abertura do corpo à novas conexões e possibilidades, livres das condutas, padrões e significações impostos socialmente. “A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e delas também não é fácil desfazer-se”. É preciso abrir espaços, para conseguir um corpo sem órgãos, que, poderá ser alcançado por meio do exercício e da experimentação. Ele “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 9, 22).

Porém, esta prática não é o estado de caos completo, Luís Otávio Barata tinha muita disciplina e ordem para poder reger o caos colocado em cena, tudo era muito calculado para dar a ideia de desordem. Para se destruir, temos que primeiro construir. A prática de Barata vinha de uma formação cultural sofisticada – proveniente de sua educação burguesa – aliada a uma personalidade forte, difícil e muito questionadora; que rapidamente conseguiu notoriedade pública na cidade, principalmente no meio artístico, com a sabedoria e aplicação de sua vivência e formação em questionamentos tão pungentes e pessoais à religiosidade dogmática e ao

conservadorismo da cidade de Belém e à negação das origens indígena e negra. É o retrato de um revolucionário pleno. Sua postura radical, no entanto, o aproximava muito da classificação de “gênio” ou de “louco”, “herói” ou “vilão”.

Barata viveu em meio às primeiras aparições da Aids em Belém, na década de 1980, quando vários de seus amigos e integrantes de seu elenco morreram em decorrência da doença. Os primeiros casos surgidos no Brasil em 1982 foram identificados como Síndrome da Imunodeficiência Adquirida, precocemente julgada como uma doença especificamente do homossexual, tratada como a “Peste Gay”. Em 1986, o sociológico Herbert de Souza foi uma das primeiras figuras públicas a assumir a doença no Brasil. A Aids tomou enormes proporções em apenas seis anos, atingindo a cento e vinte e sete países. No ano da montagem de “Em Nome do Amor” morreu o cantor Cazuzza, há cinco anos portador do vírus. Mas o cenário ainda era de muitas dúvidas e preconceitos, o que tornava a homossexualidade um tabu ainda maior. “Nesse momento era isso que Belém vivia, em 90, muitas pessoas do teatro morrendo com Aids; e isso era muito forte. Os trabalhos eram sobre isso, essa história”. O espetáculo “O Lixo, a Cidade, e a Morte” (de 1995) foi montado pela Unipop, com cenário e figurino de Barata, como homenagem ao diretor musical Augusto Monteiro, que faleceu de Aids durante o processo. “Nesse espetáculo, o Augusto estreou, fez o primeiro dia, e morreu no dia seguinte. Era tudo muito trágico, muito forte”, recorda Karine Jansen (2010).

No entanto, foi nesse contexto que a homossexualidade começou a aparecer nas produções nacionais, no teatro, no cinema e na televisão, a partir dos anos 1970, devido aos diversos movimentos de liberação de costumes que eclodiram na época, o grupo Dzi Croquettes foi um desses expoentes. Surgido em 1972 no Rio de Janeiro, ele juntou treze atores-bailarinos que cantavam e dublavam no palco apresentando números de humor irônico e inteligente. O grupo se tornou símbolo da contracultura pelo visual debochado e andrógino e pela celebração da liberdade sexual. Dentro de um formato inspirado no *showbiss* americano, os temas da homossexualidade e da violência eram abordados em tom crítico. No meio de todo este cenário, quatro integrantes do grupo morreram em decorrência da Aids. Demorariam ainda alguns anos para que a doença se desvinculasse da condição homossexual.

Por outro lado, das poucas montagens que se fizeram na época sobre a temática homossexual no cinema e na TV, a grande maioria levava para o lugar da chanchada, da comédia com uma caracterização do homossexualismo na forma de doença ou de desequilíbrio. O uso

desta forma é uma maneira de embaralhar as ideias populares e o senso comum, alimentando o julgamento, a desconfiança e o preconceito. Na maioria das vezes, os homossexuais só entram nas histórias num momento de crise, de confusão e violência. Depois de usados, ou de terem “comprado” o amor que queriam – pois não há aprofundamento dos sentimentos – desaparecem de cena, como personagens esdrúxulas e perigosas que a cidade esconde. Esse tipo de representação da homossexualidade reduplica o estigma de que, para transar, ter relacionamento sexual com um gay, necessariamente terá de haver pagamento (MORENO, 2001, p. 27, 87).

A importância de acompanhar e trabalhar com esta margem em cena e suas histórias e realidades pessoais, se dá pela necessidade de entender as características do cotidiano dos homossexuais e como estas questões poderiam ser colocadas na cena, no drama. Elementos como a solidão, instabilidade nas relações monogâmicas, variedade de parceiros, preferência por ambientes próprios de iniciação escuros e reservados são frequentes, especialmente em “Genet – o palhaço de Deus” (1988), como vimos nos exemplos anteriores.

A abordagem política sobre a questão da homossexualidade, os guetos, preconceitos, o surgimento da Aids e todo o universo marginal que a sociedade deposita sobre esse assunto, é colocada e tratada em seus espetáculos sem assumir um tom moralista ou didático, sem se limitar aos clichês que empobrecem e, logo, anulam toda discussão sobre esse assunto. Barata fala do tema com grandeza de conhecimento, com verdade, vomita uma vida nua e crua, poética, ainda que perigosamente próxima do sentimento de repulsa, uma vez que é representada em um ambiente obscuro e proibido, como banheiros públicos, e esquinas sombrias, e expõe de forma violenta sua realidade. É aí que se esconde a rejeição que sente a maioria do público.

O discurso sobre a homossexualidade é enunciado através de uma série de códigos verbais e não verbais, cuja compreensão depende das normas culturais, morais ou ideológicas do repertório do receptor, isto é do público tradicionalista e envolto em preconceitos de Belém, e às vezes de outros lugares, como foi o caso de “Genet...” em Brasília. A homofobia e rejeição do público inspiram-se num inconsciente coletivo: “a injusta e caduca condenação bíblica, que nega uma identidade e visibilidade social, até hoje” (MORENO, 2001, p. 13), principalmente pela predominância de uma interpretação literal e rasa do texto bíblico e por uma abordagem estereotipada da questão na mídia.

O imaginário sobre a homossexualidade não estaria associado aos guetos se estas relações não fossem ocultadas ou estigmatizadas como pecado, exótico, ou fetiche no senso comum. Na

trilogia, a relação homossexual jamais foi mostrada para excitar espectadores desavisados, pois isto somaria como mais uma das tantas abordagens que ajudam o público a rejeitar ou condenar tal tipo de relação sexual e amorosa.

Como era de se esperar, a potência aglutinadora representada na figura de Barata causou impacto nas instituições tradicionais da cidade, expressas principalmente por meio da Igreja católica, do Estado, e da mídia. Em Belém, essas três instâncias formam o bloco de poder vigente, agem juntas. E na repercussão do trabalho do *Cena Aberta*, ficou muito clara a ação retaliadora deste bloco. Líderes religiosos, deputados e a grande imprensa somam forças para associar à figura de Luís Otávio Barata e de seu teatro uma imagem deplorável e vagabunda.

A nudez e a homossexualidade em cena foram mais uma vez um dos principais motivos da grande polêmica gerada pelas camadas mais conservadoras da sociedade paraense. O nu ainda é um tabu na cidade de Belém, por isso mesmo, representa um importante recurso estético e político na cena experimental, uma vez que a sociedade paraense ainda está muito ligada ao valor da cultura estética (culto ao belo) e preconceitos herdados pela educação europeia, mas, principalmente, aos valores morais da Igreja. Assim como em 1990 “*Em Nome do Amor*”, causou grande polêmica junto às elites locais; é curioso notar que a remontagem realizada em 2001, sob o título “*Paixão Barata & Madalenas*”<sup>56</sup>, tenha causado o mesmo furor na mídia de Belém dez anos depois. O *Jornal Liberal Primeira Edição*, veiculado pela filial da Rede Globo no Pará, apresentava a polêmica, relacionando a nudez com uma suposta vulgarização da história bíblica. A repórter introduz a matéria dizendo:

A peça apresenta cenas de nudismo, inclusive em cenas que retratam momentos da vida de Jesus Cristo. Isso tem causado polêmica. No início da semana, foi motivo de discussão entre os Deputados da Assembleia Legislativa do Estado do Pará. O desfile dos personagens nus no palco, durante o que seria a *Paixão de Cristo* desconstruída, foi o motivo que levou um grupo de Deputados paraenses a elaborar uma Nota de Repúdio ao espetáculo, que foi aprovada por maioria (*JORNAL LIBERAL*, 23 fev. 2001).

Na mesma matéria, o autor da Nota de Repúdio, então Deputado Luís Seffer, afirmava que não precisava ver a remontagem para se posicionar contra, uma vez que o programa da peça já trazia informações suficientes com uma foto representando a crucificação do ator Leonel Ferreira despido (que no mesmo ano, devido a este papel, foi exonerado por justa causa do cargo de

---

56 Remontagem de “*Em Nome do Amor*” do TCA, realizada em 2001 pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, dirigida por Wlad Lima e Karine Jansen. Primeira montagem da qual fiz parte. Premiada com circulação nacional pela Funarte com o “*Myrian Muniz*”.

produtor cultural do Sesc Doca, em Belém). O Desembargador Paulo Frota, da União de Juristas Católicos, afirmou que “o público saía chocado da peça”; segundo o telejornal, ele criticou a falta de orientação sobre a impropriedade deste espetáculo, já que para ele, o nu no material de divulgação não era suficiente, tendo de haver, por extenso, essas informações nos programas e cartazes, além das que já eram dadas:

Quem se sentir ferido moralmente tem o direito de ingressar com ação de indenização por abalo moral, a dor moral é subjetiva, é de cada qual, é de cada família. Cada família, cada membro tem o direito de avaliar a sua dor moral porque não foi avisado antes do conteúdo da peça, na verdade, como disse, o material distribuído não informa detalhes, só diz que é uma peça inclusive da Paixão de Cristo, e de uma forma cenicamente modificada, fazendo referência ao amor carnal, muito vagamente o material informa sobre a peça (FROTA *in* JORNAL LIBERAL, 23 fev. 2001).

O que separa os anos de 1990 e 2001? Dentre muitos acontecimentos, existe a queda do socialismo europeu, a Guerra Fria, a globalização, o surgimento da Internet, do telefone celular, do CD e várias mídias digitais, a tão esperada virada do milênio, a chegada do século XXI, a pós-modernidade e o ciberespaço. Mas, na verdade, o comportamento cultural das elites locais continua assustadoramente parecido. O fato é que Luís Otávio Barata foi, em 1990, bem mais explícito e carnal, provocando toda a recusa social, um dos motivos que o levaram a deixar a cidade. Em 2001, uma montagem mais subliminar e sutil da obra de Barata causou impacto semelhante nas elites e mídias de Belém, o que nos leva a pensar (numa divagação empírica) que quanto mais avança o tempo, mais conservadores ou ignorantes nos tornamos. Este comportamento cultural é, na verdade, o principal ponto de entrave, inclusive no desenvolvimento de políticas que melhor atendam a experimentação na cena local. Questionar estas posturas e concepções de verdade foi a ânsia de Luís Otávio Barata em todo seu período produtivo, e ainda é a utopia dos artistas paraenses que trabalham na linha do experimentalismo.

Nessa época, já vivendo em São Paulo, Barata acompanhou de longe parte dos acontecimentos, pois havia trocado cartas com Karine Jansen liberando a remontagem desta obra, e tomou conhecimento desta nova confusão; e em entrevista para a revista PZZ comentou:

Se há uma coisa que me irrita mortalmente em Belém, me exaspera mesmo, é um certo pacto de silêncio que viceja, sobretudo entre os intelectuais, diante de certos fatos cujas consequências, mais cedo ou mais tarde atingirão a todos, intelectuais ou não. Mas vamos ao exemplo. Há dois anos, quando Wlad e Karine montaram “Paixão Barata & Madalenas”, a reação de alguns setores da sociedade foi raivosa, brutal, intolerante e burra, sobretudo isso, com algumas das críticas ao espetáculo pedindo, inclusive, a volta da censura. Era de se esperar, então, que diante disso as cabeças pensantes da cidade, os formadores

de opinião, se manifestassem publicamente, rechaçando e repudiando tal investida. Mas não, o que houve foi o mais absoluto silêncio, como se tivesse havido um holocausto das palavras, impossibilitando, assim, uma tomada de posição. (BARATA *in* CHAVES e WEYL, 2003, p. 16).

De certa forma, acredito que o desejo de trabalhar a partir do tema de Nietzsche se concretizou. A fala de Zarathustra representa o desenvolvimento do criador, do autor Luís Otávio Barata em sua descoberta literária, num profundo mergulho na leitura filosófica, como na caminhada do camelo. O peso da culpa, o fardo da submissão ao destino é o que transparece no submundo marginal exarcebado em “Genet – o palhaço de Deus”; por outro lado, em “Posição pela carne”, vem o sonoro *não* para a ordem moral, inspirado na figura de Artaud. A estética caótica e grotesca de “Genet...” não é guardada no armário, mas sim reapresentada de forma mais violenta, não à toa, é o espetáculo mais rejeitado pelo público, ele de fato representa a negação do leão que abre as portas para a liberdade. “Em Nome do Amor” é a criança que brinca. Afinal, o que é o homem no estado de cólera da paixão senão a criança que se permite, em sua pureza, um recomeço e uma verdade por impulso. O que foi afinal o texto vomitado pela Madalena? Este certamente é o espetáculo mais cuidadoso e amarrado no sentido visual e técnico da trilogia. A dimensão da criança é a do criador alcançando sua potência mais verdadeira e plena, sua maturidade artística.

Assim falou Luís Otávio Barata, “e nesse tempo residia na cidade que se chama *Vaca Malhada*”<sup>57</sup> ou Belém do Pará.

#### **4 ABRINDO UMA JANELA: O DESENHO COMO UM DUPLO DE BARATA**

“O teatro me interessa, hoje em dia, apenas como energia metafórica, parafraseando o Roland Barthes. Isto quer dizer, suponho, que por uma simples questão de deformação profissional, mesmo sem querer, consigo ver teatro em tudo – no amor, na vida e até mesmo no teatro”  
(BARATA, Luís, 7 fev. 2000).

Antes de enveredarmos pela continuação desta história, é conveniente abriremos uma janela para que se possa lançar o olhar sobre um tema tão significativo para vida e obra de

---

57 NIETZSCHE, 2000, p. 36.



Barata: a escolha do desenho como meio de expressão pessoal. Este é o momento ideal para análise deste tema, já que a prática do desenho é anterior à do teatro, desde sua adolescência, e principalmente no período posterior ao rompimento com o Teatro Cena Aberta, até seus últimos anos em São Paulo.

A entrada por esse tema se dá a partir do teatro e não das artes plásticas, o que exigiria mergulho e dedicação exclusivos de anos para uma análise mais técnica e crítica. No entanto, o desenho se apresentou como elemento fundamental dentro desta pesquisa, por ter sido, notadamente, uma escolha artística e narrativa feita por Luís Otávio para acompanhá-lo na fase de reclusão em São Paulo. Arte visceral, política e poética que refletia aquele momento de sua vida. Por isso me utilizo de alguns desenhos seus para compor este cenário, e ainda como o elemento que mediou os encontros com os poucos amigos com quem manteve contato. Diante da riqueza deste material, o que será importante no âmbito desta pesquisa não é sua técnica ou o entendimento das escolhas dos recursos utilizados por ele, seu estilo pessoal, sua escola, mestres, mas o valor simbólico que estes desenhos carregam enquanto narrativas pessoais, a realidade tão brutal de seus riscos, seus traços. Não abro mão de dividir a experiência estética, bela, grotesca e muitas vezes infantil de suas figuras, à medida que se avança na pesquisa, “essas técnicas conhecidas perdem a importância e o processo alarga-se, atingindo lugares desconhecidos” (SANTOS NETO, 1997, p. 86).

As imagens produzidas por Barata contribuem para o entendimento de seu teatro, de suas performances, de suas escolhas, aí se faz obrigatório nesta pesquisa entrar, mesmo que brevemente, nesta outra arena expressiva de Luís Otávio, entendendo-se o desenho como um tipo de depoimento, que revela não só a fala do artista, mas seu processo de pensamento.

O desenho nasce da linha que estrutura o espaço. No mais tênue movimento decorrente de um ponto a outro no espaço, temos um desenho, uma marca, um sinal, um processo de pensamento (...), por isso, ele pode muito bem ser definido como tentativa, como caminho, como meio (...). O desenho é sempre uma arte de construção de pensamento e isso, ao invés de diminuí-lo, expressa sua força e característica: uma arte diretamente ligada ao processo (SANTOS NETO, 1997, p. 57).

Conforme Santos Neto (1997, p. 57), o desenho é pouco reconhecido no Brasil, sofrendo, inclusive, certa marginalização em relação a outras formas de expressão plástica, muitas vezes considerado como uma prática menor, iniciante; até mesmo essa escolha tem relação com o homem Luís Otávio, as escolhas errantes, marginais, o caminho torto. O desenho é “capaz de

produzir influências e desenvolver processos de significação individuais e enriquecedores. Contudo sua importância vem se tornando cada vez mais crescente como arte autônoma”, afirma o autor.

Luís Otávio dominava o uso das cores, suas misturas ousadas. Certamente, seus estudos em cenografia e sua aptidão pela concepção de figurinos, deram a ele fundamentos e possibilidades para experimentos mais seguros e amadureceram suas formas, aumentando seu repertório de possibilidades técnicas, para utilizar os poucos materiais de que dispunha em sua criação artística, assim como na arte de cenografar (Figuras 72 e 73).

**FIGURAS 72 E 73:** Série de mosaicos, sem título, 2004. Acervo Marizeth Ramos.



Em suas peças, sempre soube fazer uso de poucos elementos, reutilizá-los, aproveitando o lixo, o reciclado, o que para muitos era sem valor, e que para ele poderia ser transformado em mensagem e obra de arte. Como no trabalho de Washington Santana, para quem o lixo “é a expressão de uma cidade, não de sua alma, por certo, mas de seu corpo, daquilo que o reveste por fora e por dentro” (CUNHA LIMA *in* SANTANA, 1993, p. 44). Os restos de panos nos porões das grandes lojas de tecido eram a matéria-prima dos fragmentos da ambientação cênica de Luís Otávio, que ia de porta em porta coletando restos e retalhos das peças que seriam descartadas, assim como bonecas velhas e quebradas que compunham sua cena de caos.

O desenho para Luís Otávio foi atitude e escolha artística fundamental para fazê-lo trabalhar a mente e o intelecto em São Paulo, para expressar este novo lugar, a nova vida buscada, o novo olhar. Assim, como continuação de sua experiência teatral em Belém, ele tinha



nos desenhos os mesmos objetivos, com caráter instável, momentâneo, a prática solitária de riscos e rabiscos era muito mais experimental, processual, manifestações de estados de espírito, do que a busca por uma técnica, ou pelo aperfeiçoamento. O que lhe prendia àquela escolha era o que há de mais permanente no desenho, sua precariedade, dando espaço para ser incorporado em seu vazio, toda poesia das ruas e figuras que passaram a transitar pelos caminhos de Luís na metrópole, colocando no papel também toda uma vida deixada pra trás relacionada com este novo universo. Sem medo do erro e sem visar o belo, arrisca croquis, superposições, imagens inconclusas, bosquejos, garatujas infantis, traços inconscientes representando o cotidiano, captando e expressando a própria descontinuidade da vida, com seus fluxos e re-fluxos, mostrando uma urgência em narrar o existencial, podendo ainda ser político, crítico ou apaixonado, passando pelas sensíveis linhas a taquicardia do coração.

Sua experiência apresenta fragmentos de uma vida, de sua narrativa, escrita nos vazios do dia, fora do olhar e de qualquer suspeita, pois nas pensões em que viveu em São Paulo nunca ninguém viu Luís pintando ou desenhando. Seu suporte técnico qual seria? A rua? As praças? As bibliotecas públicas que tanto gostava de frequentar? Ou trancado nos quartos por onde passou, sem deixar nenhum vestígio deste fazer artístico? Enquanto conversava com alguém? Enquanto esperava algo ou alguém? Em meio ao trânsito louco e barulhento das ruas paulistanas? Em contradição ou em relação com as buzinas e sujeira da cidade grande?

O desenho certamente ocupou a ausência dos amigos, dos debates, das montagens, das provocações, das opiniões não mais proferidas a muitos discípulos. Ele foi a extensão de seu viver naquela nova morada, a extensão de seu grito, de seu trabalho; deu a dignidade e a calma talvez buscada por Barata. A tela ocupa o lugar do diário pessoal, direto, livre, sem nenhuma pressa interpretativa, é a convivência com um estado de consciência. Eram mergulhos no território do seu novo e velho ser, um livro de memórias que nunca romperam, apesar da ausência, o cordão umbilical que lhes unia ao velho mundo; um lugar de entre, que trazia sempre à tona e substituía lugares e pessoas como as do apartamento 809, do Bar do Parque, onde tinha sua mesa cativa sob a sombra da castanheira, da praça, da rua, da família, o filho não tido, o amor e o mundo precário, frágil e perigoso. Sua obra nos oferece uma leitura e continua nos fazendo de espectadores de suas cenas mais cruéis e íntimas; seu vazio nos lança em precipícios e redemoinhos de sensações com seus traços bruscos, borrões, deformidades instigadoras, cores tão ricas de informação e questões.

Suas imagens agregam textos para serem lidos e interpretados, são cartas, histórias enquadradas nas formas variadas do papel escolhido, enviadas aos amigos mais íntimos, é sua moeda de troca, de presentear e de lhe sustentar por algum tempo. Os amigos que vinham de Belém eram geralmente recebidos no aeroporto com um grande envelope, já contendo a troca: alguns desenhos para o viajante, e mais alguns para, no retorno a Belém, serem entregues a outros amigos. Santos Neto (1997, p. 23) nos revela essa relação orgânica entre o desenho e o artista. “A organização compositiva – a espacialidade – representa a realidade visual do artista, seus valores, sentidos e dimensões próprias, que comunicam suas ideias ou inspirações, com vínculos ao seu contexto, ao seu mundo”.

O movimento contínuo de tentativas e correções, a insistência em desenhar quase diariamente, como a busca de si mesmo através do desenho, como uma espécie de meditação. Esse ritual do desenhar se estendia após o desenho finalizado, o ato de presentear um amigo com uma das obras, ou com uma série, era visto até na maneira rigorosa de como Luís armazenava, embrulhava seu trabalho, eram geralmente duas laminas de papel manteiga, formando uma espécie de capa ou envelope, e ainda eram guardados em envelopes ou capas de um grosso papel, para sua conservação e proteção. O mesmo cuidado Barata dedicava aos seus livros, todos encapados com papéis de presente, de embrulho de pão, dos pacotes de café União ou dos cigarros, Carlton e Free, seus vícios preferidos (Figura 74).

**FIGURA 74:** Parte da biblioteca de Barata com detalhe de livros encapados com pacotes de cigarro Free. Foto: Wlad Lima.



Os que não têm em sua parede a obra emoldurada na sala guardam como tesouros estes presentes intactos, apenas um pouco amarelados pelo próprio tempo, com novas marcas compondo a imagem, em movimento; essas marcas e seus conteúdos carregam um sentido de passagem, de provisoriedade.

Alguns desenhos antigos, já esquecidos e abandonados, ou dados como encerrados, ganharam novas roupagens, novas informações em São Paulo, devolvendo-lhes a graça de existir; foram tirados de gavetas e colocados em rotação novamente. Essas obras têm um valor muito

especial, carregam lembranças de uma história que foi contada um dia pelos traços e cores do momento, e agora sofrem o testemunho dos anos vividos em São Paulo, são os únicos que guardam os segredos mais íntimos, as razões e porquês de uma escolha tão visceral, se conectam com a nova identidade anônima daquele homem (Figuras 75 a 80). Em carta enviada a Gileno Chaves, em 2 de agosto de 2000, Barata revela:

A maioria deles, que ora você expõe, foram começados aí [Belém] (ponha três anos nisso) e retomados e concluídos aqui, durante os derradeiros quatro meses em meio a fulgurante experiência paulistana. Alguns estavam apenas esboçados, traços que eram mais indícios que realização, clara penumbra anunciando a futura obra por acabar. Outros, pelo contrário, praticamente prontos, davam margem pequena para acréscimos que pudessem modificar radicalmente o já cunhado, pelo traço e pela cor (BARATA, 2000 *in* CHAVES, 2000b).

**FIGURAS 75 E 76:** Série “Teatro – personagens imaginários”, 1997. Acervo Jeff Cecim e Karine Jansen.

**FIGURA 77:** Série “A resignação do agonizante”, 1997. Acervo Karine Jansen.

**FIGURA 78, 79 E 80:** Sem título, 1997. Acervo Wlad Lima.



Os desenhos sempre acompanharam Luís Otávio em todos os momentos, desde jovem – quando deu vários de seus nunca mostrados desenhos ao amigo Aurélio do Ó –, cumpriram trajetórias teatrais, de crenças, dos sonhos, dos desejos; e os últimos cumpriram a trajetória de suas descobertas mais pessoais, mais profundas, acompanharam sua ausência, imersa na liberdade de compor com os poucos recursos que lhes eram doados pelos amigos Gileno Chaves e Olinda Charone nas idas a São Paulo. Recursos não escolhidos pelo artista, mas usados de maneira criativa, no livre fluxo dos processos construtivos, de maneira rica e prazerosa, que certamente era também a busca de ser feliz através dessa forma de comunicação e expressão poética e sensível. Por este motivo, acredito que não havia projeto definido, Luís devia deixar os elementos ganhos se manifestarem, e a partir daí criava experimentando, aproveitando o acontecimento, se adaptando a pincéis, lápis, e cores não pré-escolhidas ou imaginadas para um tipo de papel, mas sim descobertas. A reação entre esses elementos, o confronto das cores com o artista era o que determinava o processo criativo, da mesma forma como havia se delineado seu trabalho no final do período teatral. Não é uma questão de criar belas formas, e sim deixar aparecer no papel não somente as afirmações, mas também as falhas, o temor ao vazio, a dúvida. “Um bom desenho não é necessariamente um espetáculo para os olhos” (SANTOS NETO, 1997, p. 88-90).

Dessa forma, Luís Otávio viu-se a desenhar sobre todo tipo de papel que chegava em suas mãos. Desde muito jovem e ao longo de toda fase teatral, ele desenhava onde houvesse um vazio pronto para ser preenchido ou violado; eram beiras de agendas, papéis avulsos, anotações, bilhetes, nos textos datilografados das peças, quase toda sua herança literal tem uma linha rompendo o silêncio da forma (Figura 81), um rosto de algum personagem narigudo, um figurino, um auto-retrato, que, no período da *ausência*, geralmente lhe representava na forma de um palhaço e sem boca, certamente pelo fato de Luís ter perdido os dentes e, devido a isso, pouco sorrir e sua boca estar protegida pelo farto bigode (Figura 82). Uma obra enorme, que escorre da moldura, vaza pelos cantos, pelas beiras, pelos borrões destinados ao lixo, esse todo forma uma obra de infinita beleza, aberta, diretamente conectada com a vida e com a urgência na transmissão de sentimentos.



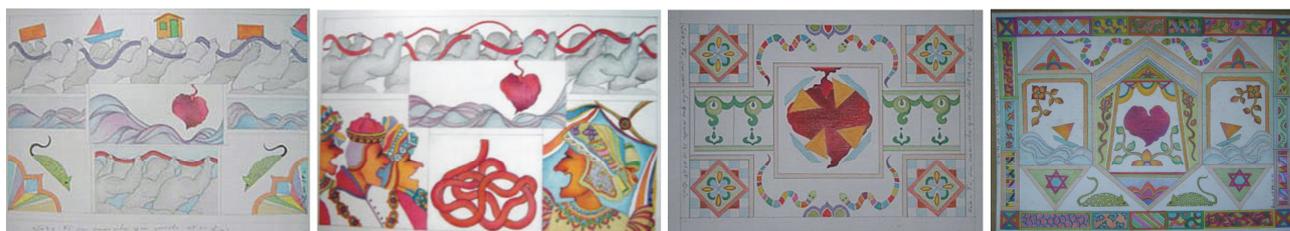
**FIGURA 81:** Rabiscos e desenhos nos cantos dos cadernos de anotações.

**FIGURA 82:** Auto-retrato na série “Memória submersa no tempo”, 2003. Acervo Marizeth Ramos.



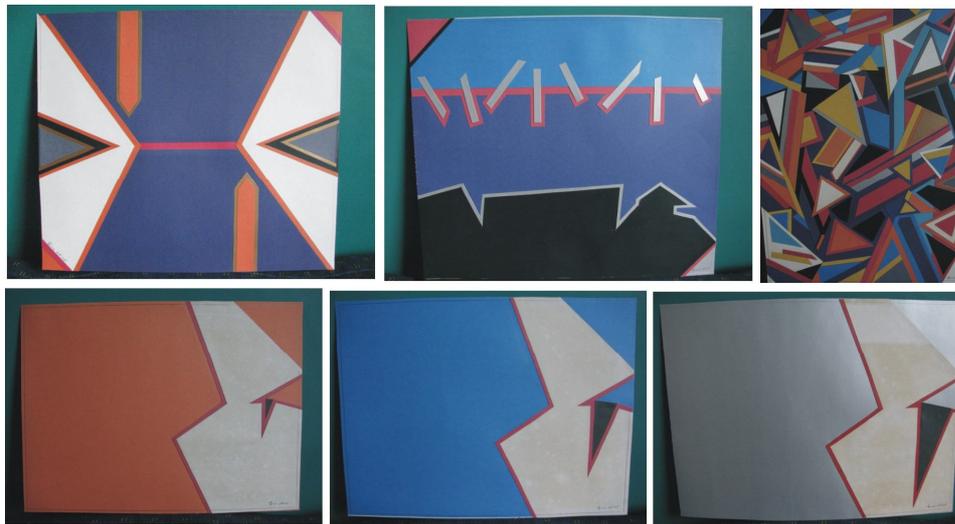
A dedicação ao desenho acentuada na fase da ausência originou a produção de séries temáticas, como “Teatro – personagens imaginários”, de 1997, “Fé, um caminho que anda”, de 2001, “Memória submersa no tempo”, de 2003, e “Tragédia”, 2005, esta composta por três obras, “A ilusão”, “O desejo”, e “A dor” (Figuras 83 a 86, e 87 a 92).

**FIGURAS 83 A 86:** Série “Fé, um caminho que anda”. São Paulo, 06/12/2001. Acervo Elf Galeria e Marizeth Ramos.



**FIGURAS 87, 88 E 89:** Série de mosaicos sem título, 2005. Acervo Olinda Charone. Atrás da Figura 81 consta a inscrição: “Quem, se eu gritasse, entre os homens me ouviria? Rilke. Luís, SP 05”.

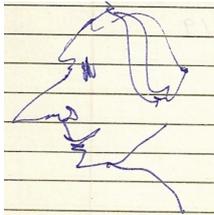
**FIGURAS 90, 91 E 92:** Série “Tragédia”, 2005, respectivamente: “A ilusão”, “O desejo”, e “A dor”. Acervo Olinda Charone.



Em 1996, Gileno Chaves organizou uma mostra individual de desenhos de Luís Otávio Barata, na Elf Galeria; cada obra estaria à venda pelo valor de setenta Reais. As notas de divulgação publicadas em *O Liberal* (19 jan. 1996; 20 jan. 1996) anunciavam “32 desenhos abstratos e figurativos em papel canson”, à lápis de cor e crayon, na medida de 30x40 centímetros, um talento que Barata quis “esconder até de si mesmo”. Na verdade, tratavam-se de desenhos produzidos nos três anos anteriores à exposição, sobreviventes das oitenta obras acumuladas, das quais vinte Luís já havia rasgado. Por uma “necessidade espiritual”, ele resolveu entregá-los ao amigo, “não pensando em expor, mas depois ele me convenceu que seria uma boa oportunidade”, afirma (*apud* *O Liberal*, 19 jan. 1996). Barata ainda revelava que mantinha a prática de desenhar desde antes de 1961, quando começou a fazer teatro, e que em 1964 participou do II Salão Nacional do Jovem Desenho, em São Paulo, quando estudava na EAD.

Gileno deixou um documento relato contando o durante e o pós-vernissage. Luís Otávio não se fez presente, mas o público desfilava diante dos quadros “temidamente”, “sem alma porque sem o diretor a representação perdia em harmonia”, relembra.

Ouso pensar, e até mesmo a dizer, que salvo o pessoal daquele tempo, a nova geração botava presença mais por obrigação do que por devoção às artes plásticas e visuais. Não, não estavam inibidos visto que com duas ou três cubas e outras wiborovas continuavam *cools* e não viam, nem entendiam a cor do pecado (...). Os novos e outros mais cansados esperavam ver, em qualquer exposição, bem traçadas linhas cantando o Ver-o-peso, a garça, os igarapés, os



çaizeiros e, claro, as nossas igrejas mais velhas. Quando nessa viram a onça trepada no pau, não encontraram racional motivo para conversa, para o comentário, para a explicação (CHAVES, 1996).

Os comentários mais comuns, segundo Gileno, eram:

- Gostei...
- Muito bonito...
- O Luiz é o máximo...
- O trabalho é de profissional...
- Isso não é lápis de cor...
- Não entendi, mas é lindo...
- Vejo alguma coisa de Bosh... ou Goya?
- Os mais bonitos foram vendidos...
- Nunca vi nada igual...
- Se não estivesse com o orçamento apertado...
- Os cristais não são cristais. São xoxotas...
- Por que você demorou tanto?
- O João não veio porque não recebeu convite...
- A gente continua no Babadu...
- É pra assinar? O meu nome?
- O Luiz é chegado a um coração...

Em 2000, o material da exposição ajudaria a compor os dois volumes dos Cadernos de Arte da Elf somente com obras de Barata. São duas faces diferenciadas de seu estilo visual. Em “Cinzas Desfiguradas”, aparecem desenhos mais livres, sem preocupação com o belo, o certo, ou errado, a forma. Muitos parecem desenhos com ação, improvisados, com doses de automatismo deixando emergir o fluxo criativo, a imaginação, numa relação mais direta com a “vivência teatral e com o teatro do autor no seu cotidiano” em “personagens desfiguradas, como magos, bruxos e outros cavaleiros do apocalipse, contrastando com linhas delicadas, despojadas e o desenho de um coração” (CHAVES, 2000a, p. 7), tudo realçado pelo tom cinza do lápis (Figuras 93, 94 e 95). Já em “Cristais Semeados”, os desenhos remetem a um momento dedicado a perfeição, a beleza, observação atenta do que era desenhado, dando maior acabamento e

finalização à obra; predominam “formas arredondadas, na cor laranja, lembrando alguma fruta. Talvez, pela forma e cor, pêssegos. Mas o pêssego nasce rachado, ou racha como maduro?” (CHAVES, 2000a, p. 7) (Figuras 96, 97 e 98).

**FIGURAS 93, 94 E 95:** Série “Cinzas Desfiguradas”, 2000.

**FIGURAS 96, 97 E 98:** Série “Cristais Semeados”, 2000. Acervo Elf Galeria.



O trabalho visual de Barata se apresenta como aberto e permanente, em continuum, repleto de possibilidades; conjuntos de trabalhos com o mesmo significado, não podendo ser entendidos em separado; seu todo tinha uma única mensagem, uma espécie de “semiose infinita e variada, tanto quanto o são as formas de vida”, dependendo do “propósito que as guia” (SANTOS NETO, 1997, p. 50).

A brutal mudança de quadrante geográfico, com a imensa repercussão de novos acontecimentos exteriores, refletiu pouco, quase que em nada, naquilo que os desenhos tematizam desde sua nascente – as frustrações da *consciência*, os becos sem vida do *eu*. E a admirável candura dos poetas explica a contínua fidelidade temática das “cinzas” porque a substância, a estrutura humana, não mudam, absolutamente (...). Mas essa fidelidade, vale ressaltar, não é apenas temática. Ela se compõe no plano estritamente gráfico, de dois elementos obsessivamente presentes em cada um dos desenhos da série [“Cinzas Desfiguradas”] – o rosto humano e coração que dificilmente podem ser apreendidos separadamente. Ambos, rosto e coração, fazem parte de um todo, que é o homem e as imensas e inesgotáveis possibilidades que há nele, de tudo fazer e ultrapassar, de engendrar o novo e vencer misérias, convicção plasmada em minha vida, na afirmação de que o humano me satisfaz completamente, porque nele eu encontro tudo, mesmo o eterno (BARATA *in* CHAVES, 2000b)<sup>58</sup>.

58 Grifos do autor.

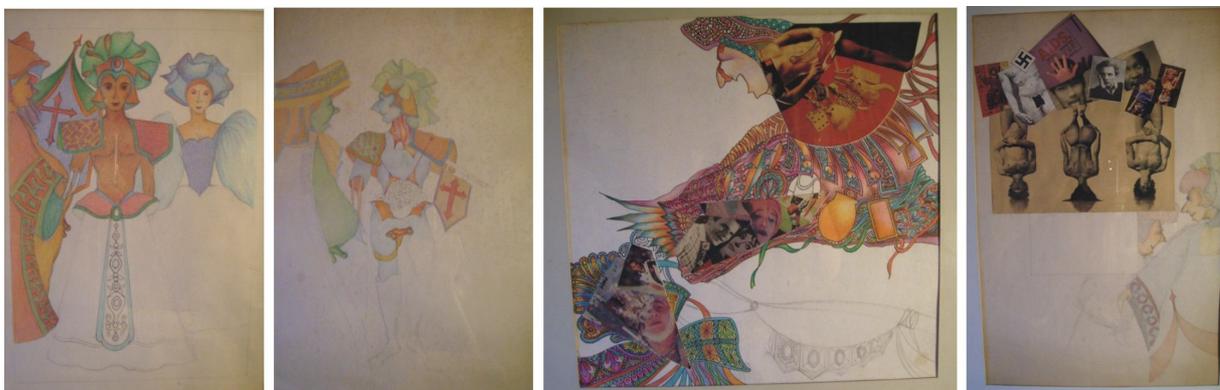
No entanto, o caráter aparentemente fragmentado se revela na superposição de desenhos avulsos na mesma tela. Dessa forma, as várias imagens eram ampliadas, mas um único tema nos salta aos olhos, são quadros fragmentados, mas com uma uniformidade aparente.

Alguns dos primeiros desenhos de Luís permanecem guardados pelo amigo Aurélio do Ó a pedido do próprio Barata, que na juventude lhe presenteou com estes primeiros riscos. Aurélio cumpriu o ritual que lhe foi pedido. Talvez Luís o tenha feito por achar que eram ruins, ou por apresentarem certo amadorismo de iniciante, ou ainda por revelarem sua maneira peculiar de lidar com o mundo.

Durante a pesquisa, a quase totalidade das pessoas entrevistadas tinha em seus baús, em suas escrivaninhas, em suas paredes, uma parte dessa história desenhada em peças que descreviam as fases de Luís, seu inacabado, sua sobreposição, tentativas, marcas gestuais, compondo a plástica, sua vida apresentada através de linhas, que se põem em evidência por formas variadas, onde as imagens permitem vermos diferentes informações: estrutura interior, corpo-pensamento fragmentados, formas repetidas, recortes estanques, misturas de elementos como desenho e colagem, bricolagem, toda uma busca de si, e da forma desejada, que convidam o observador para uma “projeção perceptiva” (Figuras 99 a 102).

O inacabado aponta para um processo que continua para além do limite do papel, seduzindo o olhar a completá-lo ativamente, no sentido de uma projeção perceptiva, mudando o endereço da ação de desenhar da mão para o olho (...). O que não se fez (mas se pensou) também é desenho e está acontecendo e sendo feito em si mesmo (SANTOS NETO, 1997, p. 62, 84).

**FIGURAS 99 A 102:** Desenhos inacabados e com colagens. Acervo Wlad Lima.



Acredito que a serenidade encontrada em São Paulo se deve muito pelo reencontro com esta arte, percebendo a partir dela os processos que geravam estímulos para o curso da vida cotidiana. Esta arte foi fundamental para a mente e para o corpo do “Seu Luís”, para que as novas experiências fossem compartilhadas. O desenho é, portanto, o registro único e fundamental para a análise desta época, desta nova *performance*. O desenho serviu como busca dele mesmo, da escuta de seu silêncio, seu vazio, sua solidão, um prolongamento da vida, foi seu principal suporte e companheiro em oito anos.

Para concluir, gostaria de abordar a solidariedade entre a minha prática teatral, como cenógrafo, e meus desenhos, questão que pode ser enfocada, acredito, de vários ângulos, sendo o primeiro deles decorrente da própria noção de teatralidade, entendida, bartheanamente como a transformação de ideias em imagens visuais. Mas essa não é, certamente, a única inflexão que o teatro impõe ao meu trabalho plástico. Outra, bem mais abrangente, contendo a primeira, nasce da sua própria natureza dele, teatro, enquanto espelho que reflete, ao mesmo tempo que deforma. Assim, o que traço e a cor dizem é desmentido pelo que não foi dito, já que a deformidade expõe tanto quanto arditosamente oculta (BARATA *in* CHAVES, 2000b).

## 5. A PERFORMANCE DA AUSÊNCIA

“Se não posso ter o destino mais brilhante, quero o destino mais miserável. Não para viver numa solidão estéril, mas afim de obter, de tão rara matéria, uma obra nova”  
(BARATA, 1987, “Genet – o palhaço de Deus”).

O homem politizado, sem o contexto da esfera pública, ou seja, numa sociedade atomizada e marcada pelo individualismo, é um desencaixado resignado ao refugio (BAUMAN, 1998). 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 *performance da ausência* é um jogo intencionalmente engajado, porém, sem estabelecer qualquer compromisso objetivo com a própria experiência, que se entende aqui não como um processo laboratorial, mas como o jogo cotidiano. A *performance da ausência* significa aqui o que Schechner (2002, p. 105-106) trata como um “jogo profundo” (*deep play*), aquele que “insere o sujeito todo no que compõe uma disputa de vida-ou-morte, expressando não apenas um

compromisso individual (até mesmo para os irracionais), mas também valores culturais”. O “jogo profundo” é termo extraído da antropologia de Clifford Geertz, que Schechner toma como ponto de partida para cunhar sua noção de “jogo obscuro” (*dark play*), um tipo de jogo absorvente, que “envolve fantasia, risco, sorte, ousadia, invenção, e trapaça. O jogo obscuro pode ser inteiramente privado, sabido apenas pelo jogador solitário”.

Em oposição ao jogo em que a inversão da ordem social é sancionada e entendida por todos, como se estabelece no carnaval, na encenação do grotesco – conforme vimos em Bakhtin e em grande parte do trabalho do TCA – está, agora, estabelecido um jogo “verdadeiramente subversivo”, uma vez que suas intenções estão obscuras, escondidas. O rompimento com a ordem e com a identidade se dá no meio da vida cotidiana sem prenúncio das regras do jogo. Há uma subversão da mensagem metacomunicativa “isso é um jogo” (SCHECHNER, 2002, p. 107).

A performance da ausência que Luís Otávio Barata vai experimentar a partir de seu rompimento com a vida pregressa de Belém envolve essencialmente dois aspectos: um ato performativo solitário, profundo e obscurecido (no sentido aqui estabelecido); e um desejo de ausência, de abandonar o passado e o fardo emocional e simbólico que carregava enquanto homem público e enquanto portador da identidade “Luiz Octávio Castello Branco Barata”. Daí a denominação que propomos no termo *performance da ausência*.

O “teatro invisível”, técnica proposta por Augusto Boal (1996, p. 216) e utilizada por Barata em atividades sociais que engajaria nos últimos anos em Belém, se aproxima de um tipo de performance não anunciada que se estabelece num espaço cotidiano e público, onde grande parte dos espectadores não sabe que um jogo está se dando, e cujo objetivo é transformar uma potência em ato. No entanto, a *performance da ausência* seria um estágio mais radical dessa invisibilidade, uma vez que não carece de um objetivo final, e subverte as próprias regras do jogo, que pode estar não anunciado até mesmo para o performer que o iniciou.

O que para muitos conterrâneos parecia um ato de coragem ou loucura, entendemos como a experiência de maior maturidade de um artista, o que Said (2009) denomina o “estilo tardio”, uma performance que se dá em exílio – ausência – numa sobrevivência além do aceitável e do normal, entre o presente e o que foi deixado para trás.

Nosso referencial maior toma como ponto de partida os textos de Richard Schechner (1988b; 2002; 2003). Ele se dedica à observação dos aspectos que demarcam a performance em relação ao drama, ao *script*, e ao teatro. A performance, em seu entendimento, está ligada à vida

cotidiana, não se dá por uma caracterização, mas sim através do processo de repetição e restauração de comportamentos. É um exercício que se volta para a experiência social do performer. O “comportamento restaurado” proposto por Schechner (2003, p. 34), indica que “todo comportamento consiste em recombinações de pedaços de comportamento previamente exercidos”, ou seja, o conjunto de padrões e tabus morais e sociais que regem nossa performance cotidiana diante da vida, o que Grotowski (*in* FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007, p. 110-111) denomina “máscara cotidiana”, o constante ato de *performar*. Olsen (2004, p. 3-4) aplica o conceito de Schechner para definir esses comportamentos como “ingrediente estético primário” da vida cotidiana; e, diferentemente do teatro dramático, onde esses “ingredientes” são ampliados esteticamente, na performance, os gestos e ações são simples, do dia-a-dia, tomar água, escovar os dentes, caminhar, mas existe um caráter “simbólico e reflexivo” nesse conjunto de papéis para aquele que usa as máscaras, o performer. É a possibilidade reflexiva sobre a própria vida que faz do performer um observador. Essa posição tem muito em comum com aqueles que aspiram a uma vida espiritual por estes serem vistos como “buscadores”, que “devem ser capazes de enfrentar o criticismo e a contínua rejeição, devem estar aptos a desenvolver enormes sacrifícios e a generosidade. Bem como empenham-se numa considerável auto-reflexão e concentração”. Como “pesquisador espiritual”, o performer não precisa de uma plateia, mas confia apenas no seu próprio sentido de progresso.

Neste esforço de distinção entre o teatro, o drama e o *script*, Schechner entende a performance como o processo todo, que inclui todos aqueles que participem de alguma forma do ato performativo. No entanto, ele deixa claro que, diferentemente do teatro, onde se pretende uma transformação profunda no público, a performance enquanto ato provoca uma mudança perene no performer (1988, p. 85, 170). A transformação é, para Schechner, o aspecto central da performance, seja no âmbito estético do teatro dramático, seja no âmbito social, das performances rituais. “A performance como distinta do drama é social, e é no nível da performance que o drama estético e o drama social convergem” (SCHECHNER, 1988b, p. 171). Portanto, a performance é um fenômeno social marcado pela transformação; que no drama estético se dá no público, e no drama social se dá no performer.

A performance enquanto experiência pretende uma transformação permanente no performer, portanto, ela transcende os limites do espaço teatral para se dar no embate com a vida social. A função do drama estético é fazer pela consciência do público o que o drama social faz pela dos participantes: promover o lugar e os meios para a transformação. Os rituais carregam os participantes para além

dos limites, transformando-os em pessoas diferentes (SCHECHNER, 1988b, p. 171).

Entendemos então o ato de performar, enquanto provocador de transformações naquele que performa, e enquanto experiência total, ou seja, que envolve todo o entorno da vida cotidiana, como um processo ritualístico de passagem, um movimento que se faz na crise de desencaxe social. Victor Turner (*apud* SCHECHNER, 1988b, p. 166) vê no que classifica como “dramas sociais” a possibilidade de analisar através da terminologia teatral como são encaradas as situações de crise e desarmonia. Os ritos de passagens, as situações de crise e de transformação social são inerentemente dramáticas uma vez que aqueles que participam sentem a necessidade de mostrar a si e aos outros o que estão fazendo e o que já fizeram, “as ações ganham um aspecto reflexivo e de performance-para-uma-audiência”. Se compreendermos que as interações sociais são, todas elas, encenações carregadas de linguagem dramática, máscaras, papéis, personagens, tal como observa Schechner a partir dos estudos em Turner e Erving Goffman (1988, p. 166), as rotinas do cotidiano são sempre performances, uma vez que envolvem um todo amplo do jogo social, uma variedade múltipla de atores, cenários, linguagens e rituais do dia-a-dia. Os ritos de passagem e situações de crise na ordem social provocam sempre movimento e rearranjo. “Em todos os casos, uma crise ocorre porque toda mudança de status envolve um reajuste de todo o esquema social; esse reajuste é efetuado performativamente – ou seja, por meio do teatro e do ritual” (SCHECHNER, 1988b, p. 166).

Se a crise ou conflito é, para Turner, o ápice do drama, para Schechner, este ápice é representado pela transformação, como já vimos. O rito de passagem é um processo performativo que envolve uma transformação de status do ser. A performance da ausência é, portanto, um processo experimental que envolve tentativas, avanços e recuos, erros e acertos. O rito de passagem para esse novo status inclui diversas experiências que se dão num recorte de tempo e espaço liminar. Schechner (1988b, p. 172) identifica nesse tempo e espaço a existência de um papel liminar em vias de transformação, que é fluído, flexível.

Entender a performance da ausência como um ritual liminar, ou seja, um período e um espaço próprios da ruptura, da transformação, retoma os estudos de Schechner sobre os ritos de passagem (2002, p. 57) como “um período de tempo em que uma pessoa está 'entre' (*betwixt and between*) categorias sociais ou identidades pessoais”. É nesse tempo/espaço que floresce uma capacidade criativa especial por possibilitar a abertura de novas experiências, novas identidades e

caminhos, novas realidades sociais. É no momento liminal da performance da ausência, no vácuo existente entre as primeiras rugas da ruptura com o passado e o florescimento de uma nova *persona*, que se dá também a possibilidade de rompimento com as estruturas sociais, com todo o fardo carregado pela antiga identidade.

O período de oito anos que compreende o espetáculo “Em Nome do Amor” e a partida definitiva de Luís Otávio para São Paulo, guarda uma série de eventos e acontecimentos que, olhando em retrocesso, compõem uma fase de preparação para a grande ruptura que viria, é o que se poderia identificar como o período liminal na vida/obra de Barata. “A fase treino-ensaio (*workshop-rehearsal*) da composição da performance é análoga à fase liminal do processo ritual” (SCHECHNER, 2002, p. 58). A performance da ausência não surge subitamente, mas é macerada, ensaiada, tateada durante longo período de uma resignação que não é completa até que se alcance o status de ausência.

Ao final da trilogia, momento que corresponde ao que Barata denomina de “teatro interior”, especialmente o espetáculo “Em Nome do Amor”, onde ele expõe seus sentimentos pessoais e sua paixão não correspondida, percebe-se que as mudanças na linha de montagem do Cena Aberta acompanham uma transformação pessoal em Luís Otávio, que, a partir do mergulho na obra de Jean Genet, não abandona a temática política, mas se volta à tessitura de uma fala mais pessoal; não é mais possível desvincular o autor de sua vida íntima, afirma (BARATA, Luís, 1998). Wlad Lima (2010) recorda: “Eu me lembro do Luís feliz da vida pelo sucesso do ‘Em Nome do Amor’, felicíssimo. Ele estava muito apaixonado apesar de não viver isso”.

Muito difícil, falar do “Em Nome do Amor”. Porque o envolvimento é muito íntimo. Tinha, ali uma questão que talvez fosse o grande motor que motivava o Luís: era uma grande paixão. E para mim, o espetáculo era a reação que ele tinha diante da impossibilidade desse amor acontecer. Então, como ele podia traduzir toda a frustração e toda a dor? Ele foi atrás, exatamente, na curva da história, ele foi atrás de elementos para falar desse amor. Vai buscar a relação de Jesus com Maria Madalena. Ele vai beber de Artaud, de Nietzsche, enfim, vai buscar nestes autores, nestes pensadores e nele próprio a resposta para aquela impossibilidade. Ele faz um grande ritual sobre o amor, sobre as relações, sobre as frustrações, sobre as incapacidades, talvez para administrar, nele, esta coisa, esta dor. Como eu era assistente dele, fazia o trabalho de corpo e acabava propondo desenhos de corpo e de cena, era meio que eu cuidando dessa dor. Acho que todo mundo que estava próximo ficava meio que: “É isso que você quer? É dessa forma que você quer?” Tinha essa cumplicidade silenciosa entre a gente. É meio que eu cuidando e ajudando esse amigo a transformar essa impossibilidade em cena e curar isso através da cena. Compartilhar com todo mundo isso faz com que todo mundo pense nas suas relações, nos seus amores. “Não vou perder essa oportunidade. Vou sofrer, vou mergulhar, vou ajudar, vou cuidar e vou, também,

botar o espelho na cara dele junto, assim como ele coloca na minha (BARROS, 2010).

“Em Nome do Amor’ foi feito como uma forma de não me perder, de não afundar no desespero”, completa Luís Otávio em textos pessoais que deixou. Depois deste espetáculo, ainda é montado mais um espetáculo com a assinatura do Teatro Cena Aberta, “A Mulher Dilacerada”, em 1991, montagem que já não conta com a participação de Luís Otávio. Ele abandona o Teatro Cena Aberta, deixando a cargo do ator César Machado, juntamente com a co-fundadora Margareth Refskalefski – que há alguns anos havia se desvincilhado dos trabalhos do grupo – o uso do nome TCA. “A Margareth ainda tentou trabalhar com nome Cena Aberta, mas eu acho difícil porque o Cena Aberta é muito ligado à figura do Luís, principalmente a trilogia, obra mais marcante. Difícil desmontar essa imagem”, afirma Karine Jansen (2010).

Uma nova etapa se inicia na vida de Barata, uma fase de poucos estímulos intelectuais, que alguns amigos observam hoje como um período de “depressão”. “Ele vai para a trilogia, fica muitos anos envolvido nisso, aí depois vem o que eu chamo de depressão, que é a hora em que ele vai trabalhar em grupos alheios. Ele vai trabalhar próximo aos amigos. Onde eu estou dirigindo ele vai e fica junto. Onde a Olinda está ele vai e fica junto”, recorda Wlad Lima (2010).

Sem trabalho e sem renda fixa, Barata não consegue mais assegurar o pagamento do antigo apartamento 809, no edifício Manoel Pinto da Silva<sup>59</sup>, que de 1981 a 1991 foi base de encontro de todas as pessoas envolvidas no TCA, atores e não-atores, como recorda Augusto Barata, que na verdade foi o responsável pelo primeiro aluguel deste *kitnet* em 1977, chegando a dividi-lo com o irmão por um curto período.

Hoje eu olhando, eu acho que a coisa começa quando ele fica desempregado de fato. Eu acho que o desemprego desestruturou muito. Ele tinha um emprego fixo, ora no Diário, ora no Liberal, aí eu acho que ele é demitido. Eu acho que na hora em que ele deixa essa normalidade de horário, de trabalho, e falta o dinheiro de verdade por opções que ele faz na vida, eu acho que desestruturou tudo. Porque ele sem dinheiro começou a dever o 809. O 809 era uma sala-quarto, um corredorzinho que tinha uma mesa e os livros, um banheiro e uma cozinha mínima. Aí, pela falta de grana, ele não consegue segurar esse lugar que era a paixão dele. Era no edifício Manoel Pinto, por onde a categoria teatral passava todos os dias, mas muita gente! Tinham dias em que dormiam oito pessoas nesse lugar. Ele fazia uma comida barata, eu me lembro até do nome da comida, era o “planaltinho”; porque era um caldo pálido com cenoura, batata, e

---

59 O edifício Manoel Pinto da Silva, localizado em frente a Praça da República, em Belém, foi por muitos anos o prédio residencial mais alto da cidade, com vinte e seis pavimentos. Construído na década de 1950, sob assinatura modernista do engenheiro Judah Levy, reúne uma diversidade de classes sociais devido a sua estrutura física que comporta *kitnets* e espaçosos apartamentos familiares de até quatro dormitórios.

ovo, um sopão ralo. Ele cozinhava aquilo, temperava, ficava uma delícia; ele servia nuns pirexs transparentes. Então ele dizia que a forma daqueles objetos parecia Brasília. Às vezes um pão, uma carne de conserva, quem passava por lá sempre tinha um pratinho, o mínimo de comida para matar sua fome. Papo, café e cigarro, uma maconha de vez em quando. Eu acho que na hora que precisou sair de lá, que desapareceu isso tudo, eu acho que ele deprimiu muito (LIMA, 2010).

O início dos anos 1990 foi marcado por uma forte recessão econômica no Brasil, devido às políticas do governo Fernando Collor, o confisco das poupanças, a inflação acelerada, o desemprego e, por tabela, a extinção dos editais de fomento à cultura abalaram a classe artística, que dependia do recurso público para a montagem dos espetáculos. As inúmeras entrevistas, em retalhos de falas de amigos e família, nos levam a acreditar que, nesse momento, Barata viajou à Europa, pela terceira vez, em 1991, munido de herança familiar, provavelmente referente ao falecimento de dona Thereza, sua mãe, em 1989, por parada cardiovascular. Augusto Barata (2010) conta que, durante a breve viagem, assumiu as despesas do *kitnet* 809 até o retorno do irmão, quando passaram a morar juntos mais uma vez. Neste mesmo ano, um episódio marcou a saída de Augusto do apartamento. Luís Otávio teria abrigado no 809 o travesti Dolores, então sob suspeita de homicídio. Na verdade, Barata atendia ao pedido da Sociedade Paraense de Defesa dos Direitos Humanos, a SPDDH, e de um antigo colega de trabalho, já que Dolores havia sido dirigido por Luís Otávio anos antes. Augusto, que na época era editor do caderno de Polícia de O Liberal, conta que foi surpreendido, ao chegar em casa, pela presença do foragido. “Eu era editor de polícia, trabalhando com um redator-chefe que me era hostil, se isso vaza, se isso se torna do domínio público, eu ia ser profissionalmente execrado, claro. Mas o Luiz não teve a precaução de me dar um alô. Ele me comunicou quando eu cheguei” (BARATA, Augusto, 2010). As entradas e saídas de estranhos no prédio causavam uma reação de alerta nos porteiros, síndicos, e vizinhos em torno do 809. Por essas e outras questões, a relação de Barata com os condôminos tornou-se frágil, levando inclusive à situações de preconceito racial, como quando “um servente do prédio, ‘Seu’ Paulo, pretendeu impedir o acesso da Zélia Amador de Deus ao 809, sob o pretexto de que lavava o corredor”. Por fim, a saída de Luís Otávio foi marcada por um fato perigoso, conforme lembra uma moradora do oitavo andar daquele edifício, que pediu para não ter sua identidade revelada. Conta ela que, numa madrugada, foi abordada por um homem que estava tentando passar de sua varanda para a do vizinho, que era Barata. O acontecimento se tornou um escândalo na reunião de condomínio; ela acredita que o visitante noturno havia discutido com Luís Otávio e

sido posto para fora, no que tentou retornar invadindo o apartamento vizinho pela janela de acesso do *hall*. Assustado com os gritos da moradora, teria fugido de sacada em sacada. Pareceu-lhe curioso que “um homem tão educado, fino e perfumado recebesse esse tipo de companhia em casa”.

Em 1992, Barata já não estaria mais residindo no 809, e durante a montagem de “Hamlet”, pela Unipop – onde assinou a ambientação cênica, o figurino e a cenotécnica – ele chegou a dormir no porão da sede do grupo. “Ele quase se muda para o porão da Unipop, ficou com a gente o ano inteiro”, recorda Wlad Lima (2010), diretora do espetáculo. Esta montagem, no entanto, estimulou bastante sua criatividade a partir do reaproveitamento e reciclagem dos figurinos dos dez anos de história do TCA, criando ricos figurinos com o uso de sobreposição de panos (Figuras 103, 104, 105 e 106).

**FIGURAS 103, 104 E 105:** No cenário, Barata construiu o reino da Dinamarca desenhado em cartolina branca e cortado com estilete.

**FIGURA 106:** Em algumas apresentações o público podia ser surpreendido pela presença inesperada de Luís Otávio deitado entre as Ofélias. Fotos: Januari Simões.



Em 1994, o momento parecia ideal para uma tentativa de mudança. Luís chega a São Paulo com mala e cuia e bate à porta do amigo Bill Aguiar, que morava no edifício Tupã, e o recebeu em sua casa. Luís permaneceu apenas por um curto período de seis a oito meses. A empreitada não parecia muito atraente, fora as noitadas acompanhadas geralmente pelo amigo e

ator Ronald Bergman, paraense que na época também vivia em São Paulo, no Vale do Anhangabaú. Bill trabalhava em expediente integral no Diretório do Partido dos Trabalhadores. Ele comenta que Luís Otávio, apesar de se alimentar mal, gostava de cozinhar e sempre deixava o jantar pronto. Semanas depois, ele seria surpreendido pela ausência do hóspede e de suas bagagens, sem nenhuma satisfação ou bilhete, Luís tinha voltado para Belém, ele já vinha anunciando a vontade de voltar por achar que aquela experiência não estava dando certo.

De volta à Belém sem lugar para morar, Luís passa a residir no apartamento da Rua dos Mundurucus, número 702, esquina com a Avenida Alcindo Cacela, emprestado pelas amigas Wlad Lima e Olinda Charone. Foi uma fase difícil, acúmulo de dívidas e o cultivo de certo isolamento.

No início ele consegue ir levando, depois ele começa a não pagar mais nada, a não limpar mais nada, e ele fica muito mal. As pessoas iam muito lá ainda, mas todo mundo ficava muito assustado porque chegava lá e era uma imundície. Tinha alguns amigos, inclusive, que chegavam lá e embromavam ele, faziam ele sair, e limpavam a casa (...). Era um lugar sem móveis, com uma cadeira velha, uma mesa velha, não tinha estante, não tinha nada. Ele pegou os livros dele todinhos e fez uma montanha de livros. Sem limpar por meses, imagina a camada de poeira. Sem grana para comer, chegava lá tinha um bule de café, um pedaço de pão. Nem o “planaltinho” que ele sempre fazia para os outros ele não tinha para oferecer para as pessoas (LIMA, 2010).

Quem esteve no apartamento da Mundurucus naqueles dias presenciou esses momentos difíceis, inclusive o corte de luz por falta de pagamento obrigou Luís a fazer “gatos”, ligando os cabos por dentro do imóvel. Um labirinto de livros fora criado onde se resignava por dias a fio com pouca comida e muita leitura. Ele tinha criado um cenário perturbador para o público que ia lhe visitar.

A Wlad tinha me orientado: “olha, não te espanta, ele está estranho”. E realmente, quando eu entrei no apartamento, que eu vi aquilo, a impressão que eu tive é que tinha havido um incêndio no apartamento. Estava assim, os livros todos jogados na sala. A parede parecia que estava crescendo alguma coisa, parecia que tinha raízes. Não era desenho aquilo. A cozinha estava um caos, e ele sempre fazia sopa, comida, fazia coisas para a gente comer. Eu fiquei muito impressionado com aquilo. Eu disse assim: “o Luís não está bem”, e ele não estava mesmo. Ele estava surtando na frente de todo mundo, e as pessoas estavam tendo uma outra interpretação daquilo (AGUIAR, 2009).

Apesar de tudo, Luís Otávio não reclamava de nada. Era comum encontrá-lo sozinho no bar Gato Verde, que ficava na esquina do prédio da Mundurucus. A falência material era apenas observada pelos amigos. Ele conversava muito sobre o que estava lendo, e mesmo com a cabeça

cheia de ideias dizia não querer mais fazer teatro, isto é, não queria mais dirigir. Todos os livros que tinha acumulado na vida e que ainda não tinha lido, eles os leu naquele momento, dias trancado naquele apartamento. “Nós não tivemos sabedoria suficiente para ver. Na verdade, para mim, não era um surto, era uma grande depressão. A gente não entendia isso num homem tão maduro que tinha idade de ser nosso pai. Não conseguimos ajudá-lo, fazer alguma coisa por ele de fato. Até porque ele era um homem muito teimoso de lidar”, conclui Wlad Lima (2010).

Neste período, ele vive de trabalhos esporádicos em cenografia sem nenhum vínculo com o Cena Aberta, que desde “A Mulher Dilacerada” (1991), não iria realizar mais nenhuma montagem até os dias de hoje. Barata começa a ser convidado por amigos para trabalhar em montagens na Escola de Teatro e Dança da UFPA e no grupo de teatro do Instituto Universidade Popular – Unipop.

Era um lugar em que eu gostava muito de trabalhar. Ultimamente, menos. Tem uma coisa na Unipop que me desgosta enormemente: o corporativismo que tem ali dentro, que não é um lance da Unipop, mas uma coisa que foi se criando naturalmente no elenco. Então, é aquele negócio: tem a Unipop e tem o resto (...). Eu tenho horror deste tipo de coisa. Horror! Eu acho isso um nojo, acho de uma mediocridade intelectual atroz, você não cresce com isso. Não cresce mesmo, porque você se satisfaz com o pouco que você tem, sem se perguntar se esse pouco pode ser melhorado se entrar alguém de fora. Principalmente em um mercado como o nosso, em que ninguém está disputando o dia-a-dia, o ganha-pão (BARATA, Luís, 1998).

A amiga Karine Jansen passou boa parte desse período de crise fora de Belém, mas quando retorna em 1996 os grupos de teatro já haviam abandonado a briga política pelo Teatro Waldemar Henrique, não havia mais um cenário ideológico tão forte. Aníbal Pacha (2010) compartilha da mesma opinião quando acredita que Luís Otávio teria ficado “desgostoso” e se sentido isolado com a desarticulação da classe. “Na verdade, ele não foi embora, acho que a gente expulsou ele, Belém expulsou ele daqui”, afirma. Os colegas passavam a se engajar em trabalhos próprios e comunitários, mas sem grandes articulações.

Quando eu volto de São Paulo, o Luís está trabalhando com a Olinda em pequenas coisas na Unipop, na Fundação Curro Velho, e passa a trabalhar com o pessoal do Paravida. Nesse momento o Luís está muito empobrecido. De 80, quando eu conheço o Luís, um jornalista bem sucedido<sup>60</sup>, tem um salário, uma estrutura; a quando eu volto, em 96, ele já não tem espaço nenhum na imprensa para trabalhar. Os únicos trabalhos que ele tem são sub-trabalhos ligados ao teatro comunitário, que ele gosta muito, mas não fomentam a potência

---

60 Luís Otávio trabalhou por muitos anos como jornalista. Constam em sua Carteira de Trabalho e Previdência Social, de 1977 a 1990, passagens por A Província do Pará, Diário do Pará, TV e jornal Liberal, e Rádio Rauland.

intelectual que é pensar a cidade. Então ele vai pensar o ser humano na miséria dentro de cada trabalho que vai fazer (...). E o Luís, infelizmente, não fez uma opção das fáceis. Ele sempre foi muito radical, muito íntegro, não fazia concessões (JANSEN, 2010).

Em 1997, Luís ainda se engajou em um trabalho financiado pela Secretaria Municipal de Saúde e Meio Ambiente, a Sesma, em um projeto que estava então vinculado à Fundação Cultural Municipal de Belém, órgão da Prefeitura, na gestão de Edmilson Rodrigues, pelo Partido dos Trabalhadores. O projeto “Arte e Saúde” consistia em fiscalizar as condições sanitárias e de instalação dos postos de saúde da cidade e da periferia por meio de performances teatrais. O grupo dirigido por Luís Otávio seguia em uma Kombi da Prefeitura pelos bairros periféricos de Belém e dos distritos de Mosqueiro, Icoaraci e Outeiro. O projeto durou cerca de seis meses e teve fim quando as verbas providas pelo Governo Municipal cessaram. Barata se apropriou das técnicas de Augusto Boal, como o “teatro do oprimido” e o “teatro invisível”, para realizar as “interferências” nas filas de atendimento, nos banheiros, nas cozinhas.

Ele ensaiou essa turma, eram uns doze ou treze atores. Ele trabalhou essa coisa do Teatro do Oprimido, Teatro Invisível. Ele trabalhava com um elenco básico essa coisa da interferência nas filas, da gente ser usuário, e dois serem os agentes que explicavam as coisas. Teve postos de saúde que fecharam a porta, na Sacramenta, eu acho, porque a gente instigava, o banheiro estava sujo. Ele coordenava a gente, dirigia a gente. Foram vários meses (CECIM, 2010).

No início de 1998, último ano que permaneceria em Belém, Luís Otávio se envolve com o Grupo de Valorização, Integração e Dignificação do Doente de Aids, o Paravida, organização não-governamental fundada em 1992. Lá ele atuou na realização de espetáculos com os internos, mas também participou em atividades de apoio, e acompanhamento dos resultados de exames de HIV no Centro de Orientação e Apoio Sorológico – COAS. Havia uma sala onde o grupo que trabalhava junto a Luís Otávio, que incluía também Wlad Lima, Karine Jansen, Maridete Daibes, entre outros amigos, se reunia e fazia algumas das atividades.

O envolvimento com o Paravida se efetivou desde o primeiro evento “Arte Pela Vida”, realizado naquele período para conseguir recursos que pudessem ajudar no tratamento do ator Beto Paiva, portador do HIV. Luís Otávio dirigiu algumas montagens ali, dentre elas “Borderline”, para adultos, e “Namorados da Lua”, para crianças, ambos abordando a questão da Aids; além do “Auto de Natal”, de dezembro de 1996, um trabalho muito instigante, que pude assistir por meio de gravação em vídeo. É impressionante ver pessoas fragilizadas por problemas

tão sérios entregues àquele jogo, falando os textos de Roland Barthes, Nietzsche, Artaud, e Genet, que cabiam tão perfeitamente em suas realidades. E Barata teve o cuidado de colocar textos tão densos para serem proferidos a um público de familiares, crianças, idosos, funcionários. A releitura constante de uma obra, em diferentes momentos, confere a ela um caráter processual. Reutilizar trechos, falas, cenas em situações tão distintas foi um desafio especial para Barata. Anos depois, já em São Paulo, ele comentaria sobre este trabalho:

Eis uma carência verdadeiramente sentida – o trabalho no Paravida. Ali, pela primeira vez na vida, senti de maneira indelével o resultado do nosso trabalho, que podia ser medido de várias maneiras, sendo a principal delas a grandeza atribuída ao viver. Nunca, tenho certeza, vou esquecer uma frase do Jaime: “quando eu piso no palco, por pior que eu esteja, eu me sinto são, como se nunca tivesse estado doente”. Ouvir isso, só isso, justifica a nossa escolha, por mais questionável que seja (BARATA, Luís, 2000b).

Apesar disso, os espetáculos tinham muito humor e Luís Otávio permitia que eles trouxessem suas brincadeiras para a cena. Por haver um universo de artistas, travestis, a peça acabava com um aspecto de show, brilho, dublagens em meio a leitura de depoimento pessoal por uma senhora, e uma árvore de Natal montada de paetês e garrafas pet, fazendo um número de transformista. “Era um show o tempo inteiro”, recorda Karine Jansen (2010). Às vezes, o grupo trazia espetáculos de fora para se apresentarem lá. “O Luís começou a viver o dia-a-dia daquela casa, se relacionar com eles, cuidar deles, às vezes ia até para a cozinha; tomava conta de uma neném, a Carlinha, que era HIV, ele ficava horas embalando ela e só deixou de frequentar a casa quando ela foi adotada” (LIMA, 2010); mas até viajar, de vez em quando, ele ainda visitava os internos. Luís mantinha em sua agenda anotações sobre o acompanhamento de alguns internos, horários de consulta, atividades teatrais, anotações de entrevistas que realizava com as pessoas que ingressavam no Paravida para participar das atividades teatrais, livros lidos em torno do tema, como “A Doença, uma Experiência”, de Jean-Claude Bernardet. Na página do dia 21 de janeiro de 1998, anota: “uma frase me chamou atenção, que diz mais ou menos isso – ele esperava morrer, e como não morreu, agora não sabia o que fazer da vida”.

Alguns resquícios da luta política aparecem em anotações referentes a reuniões e assembleias com a Secretaria de Cultura do Estado, e nos seus próprios comentários sobre o potencial transformador no trabalho teatral aplicado no Paravida:

Depois que eu comecei a ver, a trabalhar no Paravida, aquele negócio todo, honestamente, a minha visão de teatro mudou completamente. Então, hoje em dia, eu acho que o objetivo do teatro é tentar dar consciência às pessoas de uma

grandeza que elas ignoram nelas mesmas. Então, eu acho que o teatro, até mesmo fora do Paravida, hoje em dia, para mim, tem isso. Você se sentir... Você acreditar em você mais do que, naturalmente, você acredita. Agora, esse negócio, honestamente, é uma coisa que partiu da minha experiência no Paravida. Eu não sei se tem o mesmo sentido fora, trabalhando em outro contexto, com outro tipo de elenco. Mas eu acho que a função do teatro, fundamentalmente, é essa. Aliás, do teatro, não: da arte em geral. Tentar dar consciência às pessoas (BARATA, 1998).

Neste mesmo ano, realizou também alguns trabalhos em cenografia na Fundação Cultural Curro Velho, vinculada ao Governo do Estado do Pará.

Os trabalhos que ele fazia na Unipop e de cenografia rendiam muito pouco, suficiente para ele comer. Acho que ele mal comprava roupa, não comprava mais livro, eu e a Olinda, de vez em quando, dávamos um livro para ele (...). Aí as coisas ficaram muito difíceis porque a gente ficou muito endividada e ele saiu porque a gente começou a cobrar dele. Começamos a dizer “vamos negociar, como é que a gente faz? Temos que alugar o apartamento”. Aí não tinha condições porque começamos a receber aqueles anúncios da polícia, de despejo, condomínio, luz, água, tudo. Ele foi acumulando por uns três anos as contas. Ele não pagava aluguel, só as contas do apartamento. E aí ele diz: “olha, eu não tenho condições de pagar, eu vou-me embora, não vou morar em casa de parente nenhum, não quero morar em lugar nenhum. Vou-me embora para São Paulo” (LIMA, 2010).

Todos os motivos de desestabilidade emocional, material e política impulsionaram uma ruptura definitiva. No entanto, de certa maneira, havia um caráter de experiência na partida, especialmente pelo fato de Barata ter estabelecido um prazo de dez anos para seu afastamento de Belém. O novo panorama da cena teatral estava definitivamente fragmentado. O episódio em torno do projeto Caeté e do espetáculo “Galvez, o Imperador do Acre” seria a cristalização da nova política governamental que vinha ocultar toda trajetória da classe teatral, do TCA, e de Barata, em nome de um novo projeto cultural elitizado. Uma luta de tantos anos estava se apagando e iria ter de começar do zero. Diante do percurso biográfico que tracei até aqui, posso vislumbrar uma série que fatores em torno de sua ausência:

1. A percepção do peso do tempo nele, da idade, a chegada próxima dos sessenta anos<sup>61</sup>;
2. Falta de emprego e de dinheiro;
3. Falta do lugar (o apartamento 809 como espaço de convivência criativa);

---

61 Em carta enviada a Karine Jansen, em 2000, quando completou os sessenta anos, Luís Otávio constata o peso da idade na ausência de coragem e a desistência de tentar um novo amor, novas lutas, novos trabalhos, dizendo: “minha coragem, que já não é mais a mesma de outrora, só me restou dizer a mim mesmo – envelheci –, tendo que acrescentar a esta constatação uma outra, bem mais cruel que a primeira – é preciso ser muito modesto quando se é velho”.

4. As relações difíceis, o amor que não se concretizou;
5. A saída de pessoas muito importantes de sua vida, André Genú, Walter Bandeira<sup>62</sup>;
6. O mal-estar com as amigas Wlad Lima e Olinda Charone diante da dívida acumulada no apartamento da Rua dos Mundurucus;
7. A falta de envolvimento em produções teatrais que lhe estimulassem intelectualmente;
8. O esmorecimento das questões políticas em que estivera envolvido ao longo das últimas duas décadas.

Decidido a ir para São Paulo de vez, Luís Otávio passou na antiga Escola de Teatro da UFPA, na Avenida Magalhães Barata. As entrevistas indicam que o dia era 25 de abril de 1998, seu aniversário de cinquenta e oito anos. Ele vinha comunicar a Wlad que estava, definitivamente, deixando seu apartamento. Ela recorda as palavras dele: “Olha, tia Wlad, só quero lhe dizer o seguinte, eu vou embora daqui a dois dias para São Paulo”. “Ele dava uma porrada e eu bancava a durona, mas eu ficava fodida”, recorda ela. No dia 30 de abril, dia da partida de Barata, o amigo Edielson Goiano se despede dele e volta da rodoviária com um par de sapatos.

O Edielson chega na Escola com um par de sapatos na mão, sapato social, daqueles antigos, e vem arrasado. Ele me descreve a cena. O Luís teria dado os sapatos porque ele não iria mais precisar. Para onde ele ia, um albergue, ou viver na rua, não precisaria de nada, muito menos de um sapato social (...). Ele distribuiu muitas coisas para os amigos, o que ele queria deixar para mim e para a Olinda, para a gente guardar, ele deixou no apartamento (LIMA, 2010).

Os boatos sobre a partida de Luís se espalharam entre os colegas, e não foram poucas as versões. Em geral, dizia-se que ele iria ser mendigo em São Paulo, outra versão insinuava: “ele foi brigando com todo mundo (...). Ai veio a loucura de escrever um livro sobre os mendigos da Sé, em São Paulo. Ai ele foi ser mendigo lá. Ele falava que ia escrever as verdadeiras histórias

---

62 André Genú foi ator do TCA desde 1979, tendo participado dos espetáculos “A Vingança do Carapanã Atômico”, “Eles não Usam Black-tie”, “Fábrica de Chocolate”, “O Palácio dos Urubus”, e “Theastai Theatron”. Foi também diretor de audiovisual na TV Cultura, em agências publicitárias, e produtor de videoclipes. Depois de Walter Bandeira, foi companheiro de Luís Otávio por anos. A relação ficou tumultuada durante a trilogia, com idas e vindas que culminaram numa briga marcante no Bar do Parque, envolvendo inclusive Walter Bandeira, amigo de ambos, que ao apartar o confronto acabou vítima das críticas “subterrâneas” e mordazes de Luís. Por André ser muito jovem, amigos relatam que Luís nutria por ele um amor paternal. Mesmo com o rompimento, Luís sempre guardou enorme carinho por André. Já em São Paulo, perguntava, em cartas, pelo ex-companheiro, temendo notícias de sua morte. André Genú faleceu em setembro de 2007, um ano e dois meses após Luís Otávio, vítima também de infarto.

das crianças de rua de lá com as daqui. Uns dizem que o livro terminou, mas não se sabe”, conta Rassy (2009).

Poucos dias antes de sua partida, Edielson Goiano, Karine Jansen e Paulo Marat gravaram uma extensa entrevista com Barata. Karine, que tomou a iniciativa, quis registrar os pensamentos do amigo que já anunciava bastante a sua partida. Mesmo indagando o porquê dessa escolha diante de uma obra tão forte, Luís afirmava: “as pessoas que passaram pelo Cena Aberta não pensam assim, não têm essa dimensão”. Karine conta que ele comentava assuntos “estranhos”, como o fato de ter lido num jornal sobre um mendigo encontrado em Nova York e a descoberta dele ter sido um grande bailarino, ou ainda, “o Rui Cabocão, que foi um ator do Grupo Experiência e que nos últimos tempos estava mendigando na rua (...). Ele ficava o tempo todo falando dessas pessoas. Eu acho que o Luís ficava muito tocado com essas imagens, então ele decidiu que ia viver isso, essa extrema miséria humana”. Para ela, Barata teria dito: “Minha amiga, dessa vez eu não vou para a casa de ninguém, vou viver de uma forma que eu nunca vivi em São Paulo, vou viver como um mendigo”. Ele anunciou várias vezes, mas na última, disse que já tinha conseguido uma carona com um caminhoneiro que iria levá-lo até São Paulo.

Ele me deixou uma máscara de carnaval com penas, a pasta do Cena Aberta, o texto do “Em Nome do Amor”, algumas fotografias, e o vídeo de “Angélica”. E foi isso, ele disse que queria ver o que era viver dessa maneira, com o mínimo, de maneira muito simples, o que era viver à margem. Ele morou em um abrigo, recolhido pela Prefeitura. É o limite da vida. E ao mesmo tempo veio de uma das famílias mais tradicionais de Belém. O meu amigo morreu do coração, ele não podia morrer de outra coisa. Ele era muito inteligente para morrer de AVC, então ele só conseguiu morrer do coração. Ele nunca foi bom disso! Ele sempre foi muito burro nas coisas emocionais. De vez em quando, ele me mandava cartas dizendo assim: “Minha amiga, Plutarco, que era um grande historiador, disse que não ia sair de sua cidade porque ia deixar sua cidade menor do que ela já era. Mas isso era uma ilusão de Plutarco, porque a sua cidade sempre vai ser pequena. Belém sempre vai ser pequena, sempre vai ser a Belém dos muros baixos. Durante muito tempo eu não quis sair de Belém, para que Belém não ficasse menor do que ela era, mas isso é uma ilusão porque Belém é muito pequena! Então saia daí, minha amiga” (JANSEN, 2010).

Cada amigo interpretou a partida de Luís de uma maneira especial, e cada uma de forma muito verdadeira. Para Marton Maués (2010), “aquilo era muito definido para ele, Luís Otávio decidiu ir e pronto. Eu acho que era uma experiência que ele queria viver, e foi”.

Curioso é o fato da agenda de 1998 ter sido abandonada ainda no mês de fevereiro com a inscrição “Não houve reunião de teatro”. Nas últimas páginas, na seção de Notas, alguns contatos

familiares, de amigos, e dois em especial. Uma Casa de Convivência vinculada ao Governo do Estado de São Paulo, na Rua Visconde de Parnaíba, 700, bairro do Brás, e o telefone do amigo Jefferson Cecim, um dos últimos parceiros de trabalho em Belém (nas atividades de performance junto à Sesma), que na época estava vivendo em São Paulo.

### 5.1. A SÃO PAULO DE BARATA: O ROMPIMENTO COMO ESTILO TARDIO

“Uma prática que é feita, historicamente, de experiências acumuladas com erros e acertos que participam do processo do fazer-fazendo” (BARATA, Luís, 3 fev. 2000).

O rompimento com a cidade de Belém é, certamente, uma ação que está ligada ao efeito do tempo, seja pela idade, pelo esquecimento do passado, pelo receio do futuro. A noção de tardio como modo de recordar o tempo, perdido, exato, ou passado, se refere, para Said (2009, p. 12-15), às últimas obras de um artista, a possibilidade de ver, vivenciar, capturar e trabalhar o tempo, o que só é possível na maturidade. Porém, “a maturidade das obras tardias não se parece à das frutas. Não são redondas, mas ásperas, e por vezes devastadas. Destituídas de doçura, amargas e eriçadas, não se oferecem ao mero deleite” (ADORNO *apud* SAID, 2009, p. 32-33). A escolha de Barata, diferente do que se espera da obra final de um autor, em meio à serenidade, foi, ao contrário, repleta de desafios espinhosos, árduos e incessantes como é a vida. “Ser tardio significa, portanto, recusar muitas das recompensas oferecidas por uma situação confortável no interior da vida social – dentre as quais a de ser lido e entendido com facilidade por um público” (SAID, 2009, p. 42).

O “estilo tardio”, porém não é resultado direto do envelhecimento ou da proximidade da morte, “contudo, a morte iminente do artista não poderia deixar de penetrar em suas obras, e dos modos mais diversos”. O “exílio tardio” é, portanto, um aprofundamento auto-imposto, uma experiência que se dá no presente do artista, mesmo que esteja apartado deste. É a realização de uma entrega mais profunda à busca de si, é tempo de rever e encontrar o “eu”, a vontade de vida. O estilo tardio é, em suma, “um novo idioma” para a obra e para o pensamento de um artista (SAID, 2009, p. 26, 36).

A posição de artista exilado do mesmo lugar que tornou possível a sua existência remete à influência que Luís Otávio nutria pelo exílio de figuras como “modelo crítico”, que fundamenta

sua própria experiência. Foi o caso da viagem de Artaud ao México em 1933, quando conviveu com os índios Tarahumaras e experimentou sua crença, o peiote, e a vida tribal em busca de uma aproximação maior com o teatro da crueldade, numa forma de perturbar e questionar a cultura europeia, produziu uma série de poemas e relatos que compuseram a obra “Os Tarahumaras”, publicada tardiamente; da peregrinação errante de Nietzsche pela Suíça, Itália, França e Alemanha, quando viveu em pequenas pensões ou a convite de desconhecidos, até sua reclusão em Sils Maria, na Suíça, no final da vida, quando passou a fazer longas caminhadas para pensar, estudar os evangelhos, filosofia, e fazer seus rascunhos, “Ecce Homo” foi sua obra biográfica escrita nesse período, uma revisita completa ao próprio pensamento; ou ainda da vida de Genet junto ao espaço árabe durante o longo tempo que esteve envolvido com a causa palestina, “não como um explorador de exotismos, mas como alguém para quem os árabes tinham uma realidade e uma presença que ele buscava e apreciava”, o que deixou uma marca singular em suas últimas obras (SAID, 2009, p. 99).

Esta ideia de percurso é reforçada pelo próprio Luís Otávio ao escrever em carta:

Por uma série de razões, nascidas quase todas do acaso, estou voltando a ser o leitor atento e competente que fui alguns anos atrás, quando ingenuamente acreditava que erudição era a chave para a compreensão do mundo, uma bobagem sem tamanho. Mas o certo é que tenho lido muito, muito mesmo, procurando fazer um percurso que coincida com algumas curiosidades minhas, até então não satisfeitas, como saber qual a vida vivida por um Nietzsche e o significado dela na obra dele. E diligentemente tenho me aplicado a isto, o que me faz concluir com algum deslumbre que lucidez é uma forma de crueldade de que poucos são capazes, principalmente quando exercida contra nós mesmos (BARATA, Luís, 7 fev. 2000).

O exílio deixa, naturalmente, um vazio, “um buraco de perdas”, como sente o amigo Aníbal Pacha.

Eu acho que ele foi vivenciar as grandes referências dele: Artaud, Genet, para mim é isso. A última vez que eu falei com ele foi em São Paulo, por telefone. Ele marcou comigo, eu fui ao encontro, e ele não apareceu. Eu estava louco para falar com ele. Eu via ele pelas ruas, eu olhava e achava que era ele, mas não era. Eu escrevi uma coisa para ele quando eu soube que ele morreu. Ainda está no meu computador (PACHA, 2010).

A *performance da ausência* como estilo tardio diz respeito ao silêncio como um dos aspectos dessa “obra”, que é precisamente o exercício de observação, o “precário reino do exílio”, quando “pela primeira vez compreendemos a dificuldade do que não se deixa

compreender e nos aventuramos a tentar assim mesmo” (SAID, 2009, p. 20). A obra tardia não significa envelhecida, muito pelo contrário, vem de uma energia renovada, “atestando a apoteose do poder criativo do artista”. No caso de Barata, podemos classificar a *performance da ausência* como a mais radical de suas experiências. A professora Zalinda Cartaxo<sup>63</sup>, durante a apresentação desta pesquisa no XIII Colóquio do PPGAC, Unirio, referiu-se a esta experiência como talvez a performance brasileira de maior duração já realizada, transcorrendo-se por oito anos e sendo apenas interrompida pela morte do artista, realizada no tempo da vida. Um exemplo que nos aproxima dessa experiência é o mergulho *in loco* de Hélio Oiticica que, ao imergir no cotidiano das favelas para viver essa “liberdade no espaço marginal”, foi considerado um importante experimentador ativo; mas ele vai a campo, assumidamente, como um artista. Ele estreita os laços de amizade com as pessoas do lugar, e seus novos amigos começam a chamá-lo por “Russo”, no que ele perde, simbolicamente, seu nome de origem burguesa. E, “mesmo sem morar de fato na favela, frequentava os barracos dos amigos, passava vários dias por lá” e mergulhou no universo desta pesquisa etnográfica por cinco anos (JACQUES, 2003, p. 28, 38-41). Mesmo assim, ele permanecia transitando nos ambientes das artes plásticas, na Zona Sul do Rio de Janeiro, nas galerias, museus. O que difere o caso de Barata é a ruptura com sua identidade – civil e artística – antes de adentrar na experiência.

Essa ruptura é, para Said (2009, p. 28), o que faz do exílio o espaço criativo mais contundente do artista: “O momento em que o artista em pleno controle de seu meio estético abandona a comunicação com a ordem social estabelecida de que ele é parte para chegar a uma relação contraditória e alienada com ela”. A escolha de Barata o faz entrar nessa experiência contraditória com uma certeza: seria um caminho solitário. Alguns amigos dos tempos de EAD e da TV Tupi, hoje, ao saberem de sua morada e morte em São Paulo, ainda se espantam por ele nunca os ter procurado, e também nunca terem sabido nada sobre ele.

Bill Aguiar conta que estava vivendo em São Paulo, em 1998, na casa de Ronald Bergman, e visitava os amigos Leo Bitar, Nando Lima e Jefferson Cecim, que moravam juntos. Toca o telefone. Bill atende e reconhece a voz de Luís Otávio no outro lado da linha, que pede para falar com Jefferson Cecim sem se identificar. Ao final da ligação, Jefferson comenta: “era o Luís Otávio. Ele está em São Paulo, e me pediu para encontrar com ele, mas sozinho, sem

---

63 Zalinda Cartaxo é artista plástica professora adjunta da Unirio. Possui Especialização e Mestrado em História da Arte, respectivamente PUC-RJ e UFRJ, Doutorado em Artes (USP) e Artes Visuais (UFRJ), e Pós-doutorado em Belas Artes pela Universidade de Porto (Portugal). Foi mediadora do grupo de trabalho do XIII Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio, juntamente com o professor da UFPA Miguel Santa Brígida.

ninguém”. O pedido foi respeitado por todos. Eles se encontraram no Terminal Rodoviário de São Paulo. Num gesto simbólico de rompimento Luís entregou um saco de roupas e disse: “Eu quero viver a suprema liberdade de estender a mão para alguém e pedir uma esmola”. Essa é a forma como Bill Aguiar lembra aquele dia. Mas ao perguntar sobre o mesmo fato para Jefferson Cecim, obtive uma versão mais contida, ele relembra o caso como um pedido de favor, já que Luís já estava há cerca de três dias dormindo na Rodoviária sem endereço fixo e com uma trouxa de roupas para lavar.

De qualquer forma, em uma ou em outra versão dessa história, ou ainda no episódio da entrega dos sapatos sociais para Edielson Goiano, o que temos é um rito de passagem em toda a sua forma. Um ponto de início da *performance da ausência* que, como já vimos nos estudos de Schechner, carece de um ritual de anunciação para os outros e para si mesmo. O gesto de entregar a trouxa pode significar num caso o desaparego e abandono das coisas materiais e dos vestígios da vida deixada para trás, e no outro caso, uma sinal de contato, o estabelecimento de um elo mínimo de comunicação com alguém que, conforme as palavras do próprio Cecim, foi escolhido por não ter conhecimento ou envolvimento nos pormenores pessoais, emocionais e políticos que provocaram o rompimento com a cidade e sua nova escolha de vida. Jefferson nada perguntou e Luís nada explicou, e assim deveria ser. Comenta Bill:

Não existe liberdade nisso. Essa pessoa está em surto! O que foi que tu fizeste, para onde ele foi? [perguntou para Cecim] Ele disse: “Bill, tu sabes como é o Luís Otávio, ele me entregou aquilo e foi embora”. Aí a gente enlouqueceu. Eu disse: “temos que encontrar ele”. A gente foi descobrindo que ele estava passando de abrigo em abrigo. Porque ele ainda estava com uma mala. Aquilo que ele fez com o Jefferson foi uma cena, e é super simbólico! (AGUIAR, 2009).

Neste período em que permaneceu dormindo e vivendo no Terminal Rodoviário de São Paulo, Luís Otávio se ocupava de observar os passantes, o vaivém das pessoas, e os demais habitantes daquele lugar. Foi talvez seu primeiro laboratório para o novo performar que iria engajar. Os oito anos que separam a ruptura inicial com o teatro e com a cidade, marcados pelo espetáculo “Em Nome do Amor”, e a chegada definitiva em São Paulo, foram o que Schechner poderia entender como o que ele classifica por *ensaio (rehearsal)*, ou ainda, uma forma de preparação para o ato performativo. Este é um processo de fazer e refazer, de repetição em busca de uma suposta completude, é portanto um processo de experimentação que, segundo Schechner (1988b, p. 180-181), seria ele mesmo o cerne do exercício criativo. A performance é um processo

sempre condicional, que pode ser revisado e refeito constantemente. O jogo é uma faca de dois gumes, ambíguo, se move em diferentes direções simultaneamente (SCHECHNER, 2002, p. 79). A performance será, portanto, uma experiência que possa tornar possível o desejo de ausência, a vontade de vivenciar identidades, espaços, formas e ritmos que estão no âmbito do possível. “Ao transformar possibilidade em ação, em performance, faz nascer todo um universo de mundos que de outra forma não existiriam” (SCHECHNER, 1988b, p. 183).

De abrigo em abrigo, Luís carrega o resto de seus pertences. As cartas que enviou nessa época remetem do Albergue Bem Vindo, na Avenida Engenheiro Armando Arruda Pereira, 1484, bairro do Jabaquara. Na pequena mala, livros, um resquício longínquo do que deixara como pagamento pelos danos causados ao apartamento de Wlad Lima em Belém. A coleção de livros em português, francês, espanhol e inglês, quase todos rabiscados e manuseados por Barata, com anotações geralmente em francês, permanece sob guarda de Wlad em seu porão, onde me estabeleci durante uma parte da pesquisa de campo<sup>64</sup>. Um desses livros seria motivo de estranheza e de sua não permanência em um dos abrigos. Como a maioria dos abrigos só acomoda os hóspedes para o pernoite, Luís tinha que passar o dia nas ruas, e deixava lá guardados seus poucos pertences. Em uma ocasião, a assistente social, revirando suas coisas, encontrou uma edição francesa de “Ecce Homo: ou como tornar-se o que se é”, de Nietzsche, presente guardado do amigo Bill com dedicatória endereçada a Luís Otávio. “Um mendigo lendo um livro do Nietzsche em francês! A mulher achou estranhíssimo, e começou a cercá-lo”, comenta (AGUIAR, 2009).

- O que você faz?
- Eu sou pintor.
- Ah, você é artista plástico!
- Não, não sou artista plástico, eu sou pintor de parede. Eu arranjo dinheiro pintando parede.

E não era mentira. Naquele início de uma nova vida performada, o pintor Luís foi seu primeiro avatar. Consta em sua Carteira de Trabalho e Previdência Social um contrato de quarenta e cinco dias assinado em 1 de setembro de 1998 pela Associação Internacional para o Desenvolvimento – Núcleo São Paulo, para trabalhar na paróquia São Rafael, na classificação de

---

64 Para conhecer parte dos títulos, visitar o blog da pesquisa em <http://opalhacodeus.wordpress.com/category/3-biblioteca-do-barata/>

“ajudante geral de pintor”, recebendo um pagamento na valor de 268,50 Reais. No mês seguinte, tratou logo de fazer cursos profissionalizantes. Ainda em outubro de 1998, fez, pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial – SENAI, na Rua Teixeira de Mello, 106, pelo Programa Comunitário de Formação Profissional, três cursos: Segurança do Trabalho na Construção, Pintura em Alvenaria (padrão popular, comercial e luxo) e Pintura em Madeira (padrão popular, comercial, luxo e laqueação).

No início da permanência em São Paulo, ainda sem endereço fixo, apenas Marizeth Ramos e Gileno Chaves tinham alguma pista do paradeiro de Luís Otávio. Só depois de conquistar alguma estabilidade nas pensões ele começou a, aos poucos, autorizar o contato com outras pessoas de Belém. Foram cerca de três anos vividos em abrigos. Esse período da *performance da ausência* é marcado pela necessidade de ruptura extrema com o passado, são os primeiros anos de experimentação com a nova vida. Não há telefone fixo, nem endereço permanente. Barata começa a mapear na cidade de São Paulo locais para comer e dormir de graça, na maioria desses lugares ele deixava a sacola com os poucos pertences para passar o dia na rua. Ele mantinha contato esporádico com Jeff Cecim para quem deu uma lista detalhada desses abrigos e organizações onde se podia tomar uma sopa ou uma refeição.

Como em toda performance, há uma evolução que vem com a experiência cotidiana. A saída do período vivido em abrigos, que não davam a possibilidade mínima para uma vida social, para um conforto, e uma dignidade, onde não se pode receber ninguém, estreitar relações, leva a um novo patamar onde a performance ganha possibilidades de ser acompanhada, por meio de um endereço mais estável, telefone, recebimento de visitas, e o mínimo de privacidade para seus escritos, leituras e desenhos. A passagem para as pensões inaugura uma abertura com determinadas pessoas de Belém que nos parece uma forma de levar a *performance da ausência* ao público deixada para trás. Todo contato parecia emanar uma imagem a ser recontada em Belém. Luís escolhia os contatos com cuidado. As cartas trocadas com Gileno Chaves datam de agosto de 1998. Em junho de 1999, uma mensagem enviada a Gileno funciona como prólogo da performance:

E lhe digo isto, convém esclarecer, sem o menor tom de queixa, já que tenho claro que na vida é preciso perguntar sempre pelo preço dos seres e das coisas, antes de levá-los e até mesmo desejá-los. E eu escolhi esta vida, esta é a verdade, com tudo aquilo que ela eventualmente possa me oferecer. E esta escolha ao contrário do que alguns possam pensar me torna cada vez mais uma pessoa otimista, não por achar, fique bem claro, que o homem possa ser feliz,

mas por simplesmente ter a certeza de que sofrimento nunca é em vão (BARATA, Luís *apud* CHAVES, 2000a, p. 13).

Fragmentos de cartas de Barata foram publicados nos Cadernos de Arte (2000a; 2000b) da Elf Galeria, por Gileno Chaves, trazendo a público o texto performático que vinha de São Paulo: “Pouco a pouco irão se transformando em grãos de realidade, argamassa que construirá testemunhos do futuro, concreto, palpável, inestimável, justificando com uma frase curta e direta sua existência: eu fiz o que tinha de fazer, eis tudo” (BARATA, Luís *apud* CHAVES, 2000a, p. 13). Foi Gileno Chaves quem cuidou de prover, num primeiro momento, os custos necessários a manutenção de Luís Otávio em pensões. O valor de duzentos e vinte Reais para o aluguel era enviado mensalmente como pagamento fixo pela venda de desenhos expostos na Elf. Em outro momento a amiga Wanda Cabral também chegou a ajudá-lo com a pensão. Em carta enviada no mês de dezembro de 1999, Barata confessa ao amigo Gileno a *ausência* sentida na pele do performer:

Contudo, não posso negar que esta época, quer se queira ou não, desperta em nós, em qualquer um, creio, a necessidade irreprimível de confirmar amizades já testadas, afetos que a existência, com suas armadilhas e ciladas, não conseguiu corromper, ou enterrar, sem esquecer, é claro, das dificuldades novas que, com o tempo, se transformarão em vínculos geradores de novos compromissos não só com os valores da amizade em si, mas sobretudo com a visão do mundo (BARATA, Luís, *apud* CHAVES, 2000a, p. 13).

A amiga Marizeth Ramos, antiga parceira das confecções de seus figurinos, confirma que a amizade continuou por telefones que Luís sempre lhe fazia nas épocas de Natal e fim de ano, como forma de aproximar das notícias de Belém. Em carta enviada a Karine Jansen no mesmo ano, Luís Otávio também comenta “o desejo de ter por perto todos aqueles que fazem parte da nossa vida, presente ou passada”. E acrescenta:

O mundo em que estou vivendo é completamente novo para mim, como seria, tenho certeza, para qualquer um de nós, pelos mais diferentes motivos. Contudo, se as duas formas privilegiadas de apreensão do mundo são a aventura e o conhecimento, não tenho a menor dúvida que esta experiência, tão cheia de surpresas, boas e más, certamente dará seus frutos, que enriquecerão minha existência de forma inusitada, causando uma retromorfose no vivido até agora (BARATA, Luís, 3 fev. 2000).

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. Esse temor demonstrado em certa atração pela “esperança no advento de um apocalipse da fraternidade”, como ele retrata o convívio com pessoas simples, demarca uma linha, por mais tênue e frágil que possa se tornar, entre o cotidiano e a sua posição nele enquanto observador, experimentador, e performer. O perigo é maior quanto mais aberto o performer esteja às relações com o contexto e com as pessoas ali inseridas.

A amiga Olinda Charone perdeu o contato por anos com Luís, e só voltou a reencontrá-lo em 2004, quando passou quinze dias em São Paulo. Ela ainda voltou cerca de quatro vezes para visitá-lo em 2005, e uma última em 2006. Nas idas e vindas, ela conta que comprava pacotes de cigarros de qualidade melhor para evitar que ele fumasse apenas os maços de Campeão, que custavam um Real, além de alimentos e alguns agrados, como o material para o amigo desenhar. “Eu tentava cuidar um pouco dele, ele sempre negava, morria de vergonha, dizia: ‘não, minha amiga, pare com isso, deixe que eu vou arranjar’, mas eu observava e comprava depois”, conta. Em uma das primeiras visitas dela, Luís Otávio providenciou estadia para a amiga em uma pensão feminina próxima de onde ele já tinha morado, no bairro do Paraíso. Olinda estava recém-operada, e se lembra:

Eu nunca esqueço este dia. Ele foi me buscar. Quando eu cheguei, ele estava lá louco me esperando já com os desenhos na mão, porque toda vez era assim, antes de falar qualquer coisa, eu tinha que ver os desenhos. Às vezes, eu queria olhar, beijar, abraçar, e ele: “não, minha amiga, olhe aqui e veja o que você acha”. Só fiz deixar a mala e, mesmo louca para dormir, fui com ele para um bar lá perto do Centro Cultural São Paulo. Nós chegamos no bar às dez da noite, eu não podia nem beber, mas ele bebeu tanto, falou tanto, que em vez dele me cuidar, fui eu que cuidei dele. O bar fechou e nós ficamos dentro. Mesmo debilitada fiquei, ele era meu amigo. E eu senti que ele precisava falar muito, saber de todo mundo. Nós saímos do bar umas quatro e meia, cinco da madrugada. Ele contou dos amores, xingou muito, foi uma noite! (CHARONE, 2010).

O depoimento de Olinda revela um detalhe que me parece mais um dispositivo da *performance da ausência*: a câmera fotográfica. Luís Otávio pedia sempre que ela não esquecesse a máquina, que ainda era analógica. Ele fazia questão de ir sozinho mandar revelar as fotos, enquanto a amiga lhe aguardava. “Eu dava uma parte para ele e ele queria que eu trouxesse para a família dele, para o irmão e para a irmã”. Se as cartas eram um meio de levar as palavras, as ideias, o texto, e os desenhos depoimentos daquela nova experiência, as fotos levavam as

imagens, posadas em monumentos públicos, paisagens, praças da grande metrópole, talvez uma maneira de falar sobre uma vida digna, de mostrar que estava bem, geralmente sorrindo e brincando. A seleção das fotos, que ele mesmo fazia, é um recorte, um processo de confecção dessa imagem; afinal, este é o trabalho criativo do cenógrafo-diretor ao compor sua cena. No entanto, por detrás da mensagem objetiva que as fotos passam, podemos ver um homem que transita pelas ruas da cidade, mas escolhe um contexto turístico e monumental, que não são do seu cotidiano, mas é onde a figura do andarilho faz sentido, justamente pelo contraste. Essa imagem me remete de imediato ao filme “Luzes da Cidade”, de Charles Chaplin, na cena de abertura, o “vagabundo” está em meio às estátuas da praça, o ator-diretor faz um recorte da imagem paisagística e monumental em contradição com sua própria figura torta (Figuras 107 a 112).

**FIGURAS 107 A 112:** Fotos tiradas na câmera de Olinda Charone em São Paulo, Parque Jabaquara, 2005.



Para economizar o pouco dinheiro, Barata só andava a pé, principalmente no tempo em que viveu nos albergues, ele passava o dia rodando pela cidade e só podia voltar para dormir. Olinda conta que ele chegou a ter um problema grave de circulação nos pés. Quando completou sessenta e cinco anos, em 2005, escreveu para a amiga Karine Jansen contando: “completei sessenta e cinco anos, posso pegar ônibus agora de graça, posso entrar no cinema de graça”. Por

isso, ele tinha um conhecimento grande das pessoas da rua. Olinda lembra que nas passagens por bares e calçadas da redondeza muitas pessoas o cumprimentavam.

Em janeiro de 2006, na última visita de Olinda, ela tentou criar um e-mail para Luís, facilitando a comunicação a distância com o amigo. Ela lembra, com muito humor, da dificuldade e vergonha que Luís sentiu ao lidar com esta tecnologia. “A gente foi na Avenida Paulista, numa livraria que tinha internet. Ele não queria. Ficamos lá durantes horas. Eu dizia: ‘Luís, entra aqui. Aperta aqui. Clica ali. Não, Luís’. Daqui a pouco, ele começou a rir, teve uma crise de riso: ‘minha amiga, eu estou morto de vergonha! Se tiver alguém ouvindo esse nosso papo vai pensar o que?’”. O e-mail foi criado (luizbarata@hotmail.com), mas Luís Otávio desistiu, nunca mais voltou a acessá-lo. “Ele não tinha dinheiro para isso”, conta Olinda (2010).

Mais de uma vez Olinda o convidou para voltar a Belém com ela, ele dizia:

- Só volto a Belém quando fizer dez anos que eu estiver aqui. Eu quero que feche um ciclo.
- Tu estás feliz aqui?
- Minha amiga, aqui é minha casa.

A despedida era feita na parada de ônibus, ele não ia deixá-la no aeroporto.

Eu sempre olhava e pensava: “pode ser a última vez que eu esteja vendo o Luís”. O ônibus ia embora e eu ficava olhando, e ele ficava também me olhando ir. Depois que ele morreu eu nunca mais fui, não tive mais vontade de ir, sei lá, acho que quando eu chegar lá vai faltar aquela pessoa que me encontrava, que estava no aeroporto me esperando (CHARONE, 2010).

A retomada do contato com Wlad Lima veio somente em 2005. Ela tinha informações por meio de Karine Jansen e Olinda Charone, que já havia encontrado Luís algumas vezes em São Paulo.

Eu não encontrava ele há quase oito anos, precisava olhar para ele. Eu já tinha recebido presente dele, eu já tinha mandado presente para ele. Eu recebia desenhos, livros. Ele comprava livros, aí quando acabava de ler fazia pacotes e mandava para a gente guardar para ele, colocar junto com os outros, porque ele dizia que quando completasse dez anos ele ia voltar em Belém (LIMA, 2010).

Wlad passou uma semana em São Paulo, período em que encontrou com Luís quatro vezes. “Ele foi me buscar no aeroporto, me levou para o hotel que ele escolheu”. O hotel La Guardia em que ele sempre instalava os amigos Gileno e Aurélio, ficava na Rua Peixoto Gomide, 154, esquina com a Rua Frei Caneca. “Ele sempre negociava um descontinho. Na esquina tinha

um bar desses de calçada e a gente ficava horas lá (...). A gente sentava para tomar cerveja e comer, e aí falar muito”.

Na última noite em que nos encontramos, nesse mesmo bar, foi forte. A gente falava muito das pessoas, falava de teatro, falava muito de cada um dos amigos, porque ele sempre tinha aquela lista. Ele não falava de teatro que via em São Paulo. A sensação que eu tinha é que ele não via nada. Ele ia muito nas programações que tinham no Centro Cultural São Paulo (...). Conversamos muito, foi uma despedida. Nesse dia eu fiquei bêbada rápido, nós bebemos muito. Aí eu não conseguia mais ficar. A gente se despediu porque eu ia viajar ainda naquela madrugada. Subi para o quarto do hotel e de lá olhei pela janela, dava pra ver o bar lá em baixo, e ele estava sentado no mesmo lugar. E eu tive uma crise de choro horrível. É aquela coisa que te toma, não é racional, faz “vum” no teu corpo. Aí tu choras, choras, choras. Liguei para Salvador, falei com a Olinda e a Karine e disse que eu achava que era a última vez que eu via o Luís, que eu entendia por que eu tinha me mexido tanto para ir a São Paulo naquele momento. E era verdade, eu vi que ele não estava bem, não tinha aquele vigor que ele tinha antes, ele estava muito envelhecido, bem mais fragilizado, não que eu estivesse intuindo, mas na velhice vi a possibilidade da morte (LIMA, 2010).

Vivendo em São Paulo em 2005, Bill Aguiar soube que Luís Otávio estava morando numa pensão no bairro do Bexiga, próximo de sua casa, e foi ao seu encontro.

Bati, ele me atendeu muito bem, como sempre. Conversamos muito. Ele me mostrou seu quarto, me deu um suco que tinha feito, e me deu um livro<sup>65</sup> com uma dedicatória. Eu lhe disse: “Luís, agora a gente não pode mais se perder, a gente está perto, vai em casa”, e ele concordou. Um amigo meu bem que me alertou: “Bill, não existe segundo encontro com o Luís, ele sempre foge. É capaz dele não estar mais lá na pensão”. Eu realmente tentei ir atrás dele e não consegui, ele nunca estava. Podia ser coincidência ou ele podia ter pedido para alguém dizer, mas era verdade, o segundo encontro nunca houve (AGUIAR, 2010).

Para Bill, a impressão de que Luís não queria mais se envolver como diretor de teatro era clara. No entanto, ele comentava sobre todos os espetáculos que via em São Paulo; em carta enviada a Karine Jansen ele comenta a curiosidade em ver a montagem de “Sabiá”, do antigo parceiro de teatro Paulo Faria, realizada em 2000; o próprio Paulo afirma que Luís teria assistido outro espetáculo seu no mesmo ano, “A Mulher Macaco”, montado no Centro Cultural São Paulo. “Mas ele não me procurou, nunca encontrei ele aqui em São Paulo. Uma vez tive a impressão de ter visto ele pelo Centro Cultural, mas a última memória que tenho dele é no Bar do Parque sentado em sua mesa”, conta (FARIA, 2010).

---

65 “Um mais além erótico: Sade”, de Octavio Paz, editora Mandarin. Com a dedicatória “Para o Bill com o beijão do Luís, 04/11/05, SP”.

Na mesma carta enviada a Karine, Luís comenta sobre um espetáculo em especial que lhe chamou a atenção, “Un Chien Andaluz”, de Gerald Thomas, teatro de rua baseado na obra de Federico Garcia Lorca:

Convém dizer, no entanto, que mais, bem mais que o trabalho em si, o que me impressionou mesmo foi a performance dele, Gerald, nos preparativos para o espetáculo. Isso, só isso, esteja certa, já daria uma outra peça, com marcas precisas e efeito calculado. E vendo esta performance, sentado na escadaria da Sé, só me restou dizer para mim mesmo – obrigado, me sinto feliz por estar novamente entre vocês (BARATA, Luís, 3 fev. 2000).

A sensação de fazer parte do teatro – que veio mais da performance em torno do processo que do espetáculo em si – revela a falta, a saudade de si, do trabalho, de liderar um grupo, da vida deixada para trás. Na mesma carta, não deixa de criticar outros espetáculos que faziam parte da Mostra de Teatro Amador da Federação paulista daquele ano. “Deplorável, pura e simplesmente, tudo o que vi, cabendo como julgamento, parafraseando Eurípides, a sentença – a mão escreve e o coração não sabe nada, delito virtuoso de quem vive em contato com as tendências do primeiro mundo”, comenta (BARATA, Luís, 3 fev. 2000). Curioso ler, na mesma carta, a indicação de leitura obrigatória para os que atuam na área cultural, “A Emoção e a Regra”, de Domenico de Masi. “Tendo que escolher uma única leitura, a deste livro justifica não só o ano inteiro mas, sobretudo, as demais que não foram feitas. É ler para crer”, afirma.

De todo modo, a vida anônima em São Paulo trazia certa paz, na ausência das cobranças da vida política de Belém, absorvente e exaustiva. Lá, não havia mais tempo e espaço para observar a cidade, explorar outros contextos, para a experimentação no cotidiano. A cidade de Belém, muito concentrada num estreito espaço central, entre o Teatro Waldemar Henrique, o apartamento 809, o Bar do Parque, tudo isso dentro da grande Praça da República, um único quadrado, havia se tornado pequena, esgotada. Na *performance da ausência* em São Paulo, os novos encontros e experiências faziam “bem, muito bem mesmo” para 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”. Além da vida do dia-a-dia, gratuita, que se passava diante de seus olhos, pela falta de dinheiro, Luís Otávio descobria “eventos intelectualmente instigantes e estimulantes, nos mais diversos setores do fazer cultural”, dos quais ele destaca uma simples mostra de artes plásticas, resultado de uma oficina realizada com pacientes de um instituto psiquiátrico da

Prefeitura, “cujos trabalhos eram, além de belos, alguns belíssimos, repletos de sinais próximos, muito próximos mesmo, das mais recentes inquietações minhas” (BARATA, Luís, 3 fev. 2000).

Nos últimos anos, Luís Otávio cultivou uma amizade curiosa, o que certamente lhe remetia a sua juventude, sua iniciação no teatro. A jovem estudante de artes cênicas Paloma Amorim, então com dezoito anos, tinha vindo de Belém com a mãe para viver em São Paulo e estudar teatro. Graças ao elo comum da amiga Olinda Charone, os dois se conheceram e iniciaram uma relação diferente das demais daquele período. Paloma passou a ser também o contato dele com as amigas de Belém. Para ela, Luís, o parceiro de bar, foi para São Paulo “num movimento de esquecer e ser esquecido”.

Ao entrevistá-la, me parece que ela passaria a ser sua amiga mais próxima de bar, das lembranças de Belém, e dos papos de teatro. Apesar da pouca idade, havia uma sintonia nos assuntos, não só de teatro, mas de intimidades, amores, leituras, e nos programas culturais que faziam juntos, como as idas ao Centro Cultural São Paulo para assistir a filmes de arte, Jean-Claude Bernardet era um de seus preferidos (Figuras 113 a 118).

Eu conheci ele de bar, mas ele foi um mestre para mim. O primeiro livro que ele me deu era sobre antropologia, eu era uma menina de dezoito anos e ele era um professor. E Belém não deu valor ao Luís. Quando o Luís morreu, fizeram várias matérias de jornal sobre ele, mas não é uma homenagem póstuma que vai fazer justiça (AMORIM, 2009).

**FIGURAS 113 A 118:** Com as amigas Olinda e Paloma no Centro Cultural São Paulo, janeiro de 2006. “Como ele gostava de muitas fotos, eu fotografava todos os momentos, ele fumando, bebendo, pensando. O que se passava na cabeça daquele homem?” (CHARONE, 2010).



Os encontros geralmente eram marcados durante a tarde, quando Paloma não tinha aula, pois Luís Otávio não queria causar problemas com a mãe da jovem amiga. Eles se encontravam sempre num ponto da Avenida Paulista e depois partiam para um “botecão na Augusta ou lá pelo Paraíso”. Paloma lembra que um dos *drinks* preferidos de Luís era uma bebida a base de conhaque e martíni chamada maria-mole, “uma bebida escrota, muito forte, que ele adorava”, eram tardes de muito papo, cigarros, e café. Em junho de 2006, Luís Otávio telefonou para Paloma com um pedido especial: “Ele me ligou pedindo para eu pegar na Psicologia da USP um material sobre os estudos da prostituição, uma abordagem psicológica, porque ele ia dirigir o espetáculo ‘Laquê’ lá em Belém” (AMORIM, 2009).

No início de 2006, passados oito dos dez anos que Luís Otávio teria comentado que permaneceria em São Paulo, o grupo Cuíra se antecipa e, através dos amigos Cláudio Barros, Wlad Lima, Karine Jansen e Olinda Charone, lhe faz um convite:

A gente tinha montado o projeto do “Laquê”, e combinamos que talvez aquele trabalho fosse uma maneira de atrair o Luís, porque era a cara dele misturar atores com as profissionais do sexo lá da zona do meretrício. Era a cara dele, um musical. Enfim, tinha tudo a ver com o Luís. Então, vamos jogar a isca, para ver se o peixe morde, e a gente jogou a isca e ele mordeu na hora, falou: “Eu vou!” (BARROS, 2010).

O grupo já havia providenciado todas as despesas e reservado hotel numa região próxima da Avenida Presidente Vargas, na zona do meretrício, como ainda é chamada a Rua Riachuelo, no comércio da cidade, sede do Grupo, próximo de “onde ele sempre morou, para que ele tivesse acesso, pudesse andar, para que ele pudesse viver, porque ele ia querer viver ali. Estava tudo certo já para ele vir. Ele estava super feliz e empolgado de poder voltar para cá com trabalho, com cachê, sendo tratado de uma outra maneira”, relembra Barros (2010).

Cláudio Barros é um dos poucos que percebe o período da *ausência* em São Paulo, nitidamente, como uma experiência:

Eu acho que o Luís preparava um retorno. Com tudo aquilo que ele leu, que ele estudou e que ele experimentou, ele foi meio que se dedicar a um outro tipo de pesquisa. Ele foi aprofundar mais a pesquisa da natureza humana. Para que ele aprofundasse esta pesquisa, ele tinha que estabelecer uma relação cruel com a vida, para que ele pudesse entender isto de forma orgânica. Eu acho que ele levou essa pesquisa dele ao limite máximo. Ele saiu da biblioteca do pensamento e foi para a vida, quer dizer: “como é isso em mim, na minha carne? Como eu sinto isso? Como eu posso falar da fome sentindo a fome?”, e quando eu falo fome, não é só a fome da comida, é a ausência de qualquer elemento. Ele quis ficar nu. Ele quis se desprender de tudo para saber como ele reagia, para depois, talvez, transformar isto em alguma coisa. Eu acho que ele vinha com essa carga

fazer o “Laquê”. “Bom, agora eu estou pronto para iniciar uma nova fase da minha relação com o teatro, com toda essa vida, essa informação, que eu fui lá ver se era tudo isso mesmo”. Ele levou isto muito a sério. E era pelo teatro, focado naquela questão que eu te digo, da função social e política que o teatro tem. Então, ele foi meio que se alimentar de coisas... Longa, essa ceia dele. É o Lula (BARROS, 2010).

## 5.2 “SEU LUÍS”...

Conhecer uma nova São Paulo, depois de tantas vezes visitada foi uma das marcas que a pesquisa deixou. Foram, primeiramente, sete dias de peregrinação em busca dos passos de Luís Otávio Barata, dos lugares onde morou, as ruas em que andou, os locais mais frequentados nos últimos oito anos em que viveu na grande metrópole. Ao conhecer as pessoas com quem ele conviveu, dias de café e muitas lembranças, conheci um novo Barata a cada novo lugar – mais conhecido pelos poucos amigos que fez ali como “Seu Luís”, e para os mais íntimos apenas “Luís”, o amigo de longas conversas de bar. Para todas estas pessoas, ele será lembrado como um homem muito culto, cuja conversa contemplava de tudo, do futebol à política, “ele era bom de papo, gostava de ficar conversando até tarde, mas aqui ninguém conseguia alcançar seu conteúdo”, relembra Seu Clóvis, proprietário de uma das pensões em que Barata morou, no bairro do Paraíso.

A maioria dos encontros aconteceu na cozinha das pensões, lugar destacado por todos como o preferido do “Seu Luís”, onde ele fazia pratos saborosos, inventando receitas para compartilhar com alguns amigos no dia-a-dia e em momentos de comemorações do local.

*Primeira entrevista: Pensão do Paraíso, 7, 8 e 9 de maio de 2009.*

Chego na pensão onde Luís Otávio viveu. Consta no livro de registros improvisado sua entrada em 30 de novembro de 2001, com saída em 28 de fevereiro de 2003.

Aperto a campainha, vem um senhor muito gentil, me identifico e explico o porquê de estar ali numa pensão para rapazes. Seu Clóvis, o dono da pensão do Paraíso (Figuras 119 a 122), acha muito curioso meu interesse por aquele senhor que morou ali há anos atrás e me diz calmamente: “o Seu Luís faleceu!”.

**FIGURAS 119 E 120:** Fachada da pensão do Seu Clóvis, Paraíso, detalhe para placa de “Alugue-se vaga p/ rapazes ambiente familiar”. Corredor de acesso ao quarto 6. Fotos: Michele Campos.

**FIGURAS 121 E 122:** Luís Otávio no quarto 6, em 2006. O quarto em 2009. Fotos: Olinda Charone e Michele Campos.



Nos encaminhamos para um café na cozinha, por volta de uma e meia da tarde. No início, ele fica meio calado e confuso, enquanto falo da importância do inquilino que teve, o artista paraense Luís Otávio Barata, que viveu naquele local por um ano e três meses. Ele começa aos poucos a falar, adquire confiança quando digo ser de Belém também, diz saber pouca coisa daquele senhor tão tímido e reservado.

O seu Luís? Pessoa muito instruída, inteligente, se dava com todo mundo, era intelectual, o assunto que debatessem com ele, ele tinha saída, ele lia muito, era culto mesmo! Falava tudo de política, tudo isso era com ele. Mas como esse pessoal que mora em pensão tem pouca cultura, não conseguia alcançar ele. O negócio dele era ir para esse Centro Cultural que tem aqui na Vergueiro [Centro Cultural São Paulo], ia assistir filmes, ler livros, ele lia muito... que Deus ponha ele num bom lugar, não é? Ele saiu daqui porque quis, queria um quarto só para ele [me explica sobre o quarto duplo da pensão e que se ele quisesse ficar com o quarto só para ele, teria que pagar por dois, cada morador pagava naquela época 220 Reais], mas era muito caro para ele, mas ele era um dos melhores inquilinos que eu tive, pagava religiosamente bem!

Percebo que, nesse novo território, Luís Otávio abandonou por completo qualquer vestígio da antiga identidade e de sua relação com o teatro.

Ele falava para os amigos aqui que era aposentado, uma vez perguntei e ele disse: “trabalho na noite, sou guarda noturno” (...). Ele fumava demais, tomava os conhaques dele sossegado, ficava até altas horas da noite, ficava sempre aí na área de fora, às vezes conversando, falava baixinho, rouco [Seu Clóvis imita Luís com uma voz rouca embolada] com aquele bigodão! (...). Mas se alimentava bem, comia muita verdura, fazia aqueles pratos de macarronada, nhoque, fazia pratos variados, adorava ficar aqui na cozinha, ficava fumando enquanto cozinhava, às vezes colocava o cigarro aqui em cima do micro-ondas, olha só isso aqui é tudo marca de queimado dos cigarros dele, aí eu dizia: “Seu Luís olha aqui tá tudo queimado!”. Ele deixou essa memória! (Figuras 123 e 124).

**FIGURAS 123 E 124:** Comemoração de aniversário na pensão do Seu Clóvis em 2001; e festa de fim de ano, em 2002. Acervo de Seu Clóvis. Na Figura 123, da esquerda para a direita: pensionista, “Seu Luís”, Seu Clóvis, e sua esposa.



Quando perguntado sobre os desenhos, que Barata fazia e enviava de São Paulo presenteando alguns amigos em Belém, como Marizeth Ramos, Wlad Lima, Karine Jansen e Olinda Charone, Seu Clóvis demonstra desconhecer a capacidade criativa do hóspede:

Ele desenhava? Gozado nunca vi nada, só se era de lápis aí no quarto trancado! Que eu saiba, ele não desenhava, só escrevia! Às vezes recebia uns pacotes, lá de Belém [digo que ele era jornalista também]. É? Eu vi que ele recortava muito jornal, comprava o jornal, lia e acho que ele mandava recortes desse jornal para lá, para Belém, fazia uns pacotes assim... e embrulhava num papel madeira.

O rompimento com a vida pregressa de Belém e do teatro representava para Barata, mais do que uma ruptura identitária, mas material, apesar dos livros que voltava a cultivar nos quartos onde viveu, sendo grande parte presentes dos poucos amigos que o procuraram em São Paulo, como Gileno Chaves, Olinda Charone, Aurélio do Ó. Ao fim da entrevista, fica clara a falta de entendimento sobre o destino do bom jornalista, de boas formações, nobre família e de grande importância no cenário da cidade em que nasceu para o entrevistado, que depois de ser informado algumas vezes sobre a profissão de seu hospede ainda me questiona: “Ele não tinha pertences, só a roupa do corpo, não tinha nada disso no quarto, TV, rádio, só uns livros e mais nada, nada... Desculpa perguntar mas, ele fazia o que mesmo lá em Belém?”

*Segunda entrevista: Pensão da Brigadeiro, 7, 9 e 10 de maio de 2009.*

A abordagem à Dona Celoy foi um pouco mais difícil. Na primeira tentativa, fui atendida sem que ela me convidasse para entrar, através da grade da porta, se antecipou respondendo a minha pergunta: “Ele já morreu!”, parecia desconfiada. Antes que fechasse a porta, expliquei ser de Belém, já saber de seu falecimento e ter familiaridade com o assunto. Mesmo assim, Dona Celoy pediu que eu voltasse dois dias depois, quando pudesse me receber com mais calma. De volta à Rua Vicente Prado, onde se localizava a pensão, pudemos iniciar uma conversa distanciada e que, aos poucos, revelaria as lembranças de “Seu Luís” (Figuras 125 a 128).

**FIGURAS 125 A 128:** Acesso à pensão da Brigadeiro, na Rua Vicente Prado. Dona Celoy na entrada da pensão. Sala e cozinha. Fotos: Michele Campos.



Foi ali que Barata passou seus últimos momentos, Dona Celoy foi a pessoa que cuidou de seu atestado de óbito, tinha boa relação com o hóspede, e com Cristina Barata, irmã de Luís, que, através do contato com Dona Celoy, lhe provia uma ajuda no valor de um salário mínimo e manteve por anos um plano de saúde para Barata. Cristina era a única pessoa da família com quem ele ainda mantinha contato por cartas. Sobre “Seu Luís”, Dona Celoy comenta:

Ele falava muito de teatro, política, futebol, ele era jornalista não é? Mas ele nunca falou da vida dele, da família, se tinha namorada. Eu nunca perguntei nada! Porque quando a pessoa quer falar ela fala.  
[Perguntei se ele falava de Belém] Ele falava, mas não entrava em detalhes...

Em concordância com o outro entrevistado, Dona Celoy destaca a personalidade desapegada do hóspede.

Ele não tinha um vaso, uma televisão, não tinha nada, só a roupa do corpo e os livros dele, o sapato; ele era muito simples, usava muita roupa esporte, gostava de andar bem... Ele era da minha idade! Hoje tenho sessenta e nove anos. Estou com o atestado de óbito, eu vou procurar, então amanhã agente se encontra e eu lhe entrego.

Os desenhos, livros, encomendas que Barata recebia de Belém, suas agendas e documentos, seus únicos objetos deixados, foram divididos entre o sobrinho Lauro (filho da irmã Cristina Barata) que veio de Belém para cuidar do sepultamento, o amigo Rodrigo que vinha almoçar com ele todas as segundas-feiras e que o levou ao hospital no dia de sua morte (uma segunda-feira), e uma pasta preta que me foi entregue com fotos, algumas cartas, documentos pessoais, canhotos de votação, a caderneta de vacinação com controle anual das vacinas contra gripe, e o último carimbo registrado na data de seu aniversário, além de seu atestado de óbito. Dona Celoy relembra:

Logo que ele faleceu tinha um irmão dele que queria que eu mandasse todos esses livros dele, eu ia até encaixotar, mas aí saía muito caro, nunca mais ele entrou em contato, desistiu. [Pergunto se esse irmão seria o jornalista Augusto Barata] Isso! Mas o sobrinho que veio cuidar do sepultamento levou, acredito que tenha doado para uma biblioteca pública, mas não era livro importante, não! Ele lia muito, ele era jornalista, não era? Mas da família dele eu sei muito pouco.

Dona Celoy comenta que o “Seu Luís” escrevia muito em cadernos. A dúvida fica: os cadernos com anotações de toda esta experiência foram para numa biblioteca pública, entre as lembranças levadas pelo amigo Rodrigo, ou para o lixo?

No domingo, 23 de julho de 2006, Luís preparou um jantar para acompanhar uma sessão de cinema que ele programava há muito tempo. “Ele pegou a televisão do Marcelo [morador da pensão] e colocou na sala para todos assistirem um filme, fez um enroladinho de salsicha e batata. Foi a despedida dele aqui na pensão, parece que ele estava adivinhando”.

Toda segunda-feira Dona Celoy saía cedo para uma consulta médica, ela havia fraturado o fêmur meses antes e fazia tratamento. Ela tinha o costume de, antes sair, bater na porta de seu quarto e avisá-lo: “Seu Luís, já estou indo embora, tchau”. E ele retornava: “Tchau, Dona Celoy, bom trabalho”. Na volta, Luís perguntava: “e aí, o que o médico falou?”. Ela respondia: “tudo bem, Seu Luís”. Na manhã de 24 de julho de 2006, uma segunda-feira, no café da manhã, ela percebeu que o hóspede estava estranho. Sem muita conversa, Luís serviu-se do café e voltou para o quarto.

Nesse dia eu não dei tchau para ele, é isso que me dá tristeza, sabe?.. [Dona Celoy se emociona], eu não bati na porta e não dei tchau para ele, fui embora. Foi quando o amigo dele, o Rodrigo, chegou, era uma e meia da tarde, e o Seu Luís estava sentado aqui, e disse: “Rodrigo, ainda bem que você chegou! Eu acho que estou enfartando! O meu braço está parado”. Aí o Rodrigo falou: “então fique quietinho, sentadinho aqui que eu vou pegar o carro”. O hospital era perto, e ele o levou. [pergunta: a Senhora já estava aqui?] Não! Eu estava trabalhando! A sorte era que esse rapaz estava aqui, esse rapaz marcava toda a

segunda-feira com ele, não faltava. Aí quando chegou ao hospital o médico falou assim: “olha Rodrigo, é o seguinte, ele não pode dormir, fica dando atenção a ele”; logo em seguida ele chamou a namorada dele que morava ali perto do hospital, aí o Seu Luís falou: “Rodrigo, o meu peito parece que está rasgando, uma dor tão grande, será que vai demorar muito?”. “Não, está tudo bem, você já está medicado, o médico falou que você só não pode dormir, eu vou descer, fica aqui, eu vou pedir para a Dona Celoy vir aqui”. “Não! Não liga para a Celoy que ela está no trabalho, deixa que quando ela sair, amanhã, ela vem me visitar... não vai incomodar ela no trabalho!”. Não deixou ele ligar. Se ele tivesse me ligado eu tinha ido lá! Aí foi uma batalha para achar a família dele, ele queria ser cremado só que ele não deixou escrito! Só os irmãos podiam liberar [mas o sobrinho não podia autorizar?], o sobrinho não podia, só um parente direto! [custa caro?] Não, aqui é muito barato! (CELOY, 2009).

Barata foi enterrado no cemitério São Pedro, na Vila Alpina, em frente ao crematório. Não houve velório. Dona Celoy confirma o que os jornais de Belém publicaram por ocasião de sua morte: “Ele estava se preparando para ir para Belém em outubro”. O retorno tantas vezes adiado viria a pedido dos amigos, para a realização do espetáculo “Laquê”, do grupo Cuíra.

Faltava muito pouco para ele vir. Este foi, talvez, o maior choque. Eu falei “E agora? Vou para onde?”. Não foi fácil. Sempre que vejo alguma coisa, até hoje, às vezes, me pergunto: “como o Luís olharia isso?” Ele era uma referência muito forte como encenador, como homem de teatro. Não só como o cara que monta bem uma cena, dirige bem um ator, monta um espetáculo, mas como homem de teatro no sentido mais amplo, como pesquisador, como homem que tem o teatro como testemunho da sua própria vida (BARROS, 2010).

Em Belém, a notícia chegou através da senhora Darcy, mãe de Paloma. Dona Celoy teria encontrado o telefone da casa de Paloma na caderneta de Luís, era o contato mais próximo que a proprietária da pensão encontrou para avisar a família. Era o mês de julho, Paloma estava em Belém de férias e recebeu a notícia pelo telefonema de sua mãe. Naquela noite, ela recorda:

Eram dez horas da noite. Estávamos tomando café na cozinha e minha mãe me liga, e pergunta: “tu estás com a Olinda?” “Estou”. “Tu vais ter que contar para ela que o Luís Otávio morreu”. Foi horrível contar para a melhor amiga dele que ele morreu. Ela chamou a Wlad que estava com a Karine e tentaram ligar para a irmã dele. Quase ele foi enterrado como indigente porque não achavam a família (AMORIM, 2009).

A notícia foi levada à família de Luís Otávio pelo amigo Paulo Ricardo, que morava próximo a irmã Cristina Barata. Quem recebeu a mensagem foi Lauro, filho de Cristina, pois ela estava fora de Belém. A notícia foi veiculada nos jornais de Belém, que passavam a dar reconhecimento público a todas as conquistas de Barata e do TCA. Algumas das manchetes diziam: “Morre em São Paulo Luiz Otávio

Barata”, “Teatro paraense está de luto”, “Luiz Otávio sai de cena”, “Luiz Otávio Barata: a coragem de ousar”, “Evoé Luiz!”, e “Eles deixaram saudade”.

Ao voltar de Belém, Paloma foi à pensão de Dona Celoy uma última vez por saber que todos os livros de Luís seriam doados. “Luís tinha me falado que ia me dar o livro ‘Memórias de Adriano’ [de Marguerite Yourcenar]. Então fui buscar o livro que era meu, peguei um monte de livros, o ‘Memórias de Adriano’ já estava com dedicatória para mim”. Eram muitos livros, todos encapados para serem conservados do estado em que foram comprados nos sebos. “Dona Celoy já me conhecia, mas não abriu o quarto dele para mim, ela pôs os livros para fora, permitindo que eu pegasse o que quisesse” (Figuras 129, 130, e 131).

**FIGURAS 129 A 131:** “O quarto era pequeno, era só livro, tinha uma mesinha em que ele desenhava, ele estava feliz lá” (AMORIM, 2009). O quarto em 2009. Fotos: Michele Campos.



Dias depois, na aula de interpretação da USP, o professor Antônio Januzelli, o Janô, comentava sobre um antigo amigo de EAD que havia falecido, um artista paraense pouco conhecido: Luís Otávio Barata.

Paloma guarda a lembrança de manias, como ir diariamente ao mercado Extra da Brigadeiro para aproveitar as promoções do dia; ou o vício de jogar na Loteria Federal, mesmo que fosse um Real, “ele falava que se ganhasse a gente iria para Salvador todo final de semana, porque as nossas três amigas estavam morando lá, Wlad, Karine, e Olinda”; ou ainda gastar todo seu dinheiro com papéis que embrulhava os desenhos que fazia e presenteava os amigos, “gastava a grana dele com isso, com macarrão, e com cigarro”.

## A CONCLUSÃO: “Nada, *Après Rien*”

Não caberia retomar aqui toda a importância que teve Luís Otávio Barata para a cena paraense e para o teatro contemporâneo brasileiro. Mas, vale reafirmar o seu legado como o que chamamos a *performance da plenitude*, o 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.

Uma pesquisa realizada em aproximadamente três anos, sabemos, não pode se dar por terminada. A vida de um artista, vivida por longos 66 anos, passando por tantos lugares e pessoas, com um acúmulo de cenários, peças, desenhos e conquistas, não pode ser completamente resgatada e colocada numa encadernação espiralada. Na verdade, seriam necessários mais outros 66 anos de vida, muita experiência e estudo para ser entendida e digerida. Com o enorme volume de material encontrado, me vejo diante de uma mina de informação histórica, teórica, teatral e filosófica. São agendas dos últimos anos vividos em Belém, textos nunca encenados, poesias, letras de canções, pensamentos anotados sobre leituras de Sartre, Foucault, Genet, e Barthes, entre outros. Inúmeros desenhos e pinturas que precisam de um olhar mais apurado. Fora a vontade de mergulhar profundamente na análise simbólica dos cenários, figurinos, adereços, e na encenação como um todo, sobre os registros em vídeo e foto especialmente da *trilogia marginal*. Podendo me dedicar mais ao estudo da crítica genética, um método que certamente tomaria um tempo maior, diante do volume de detalhes disponíveis para análise, que esse diretor-produtor deixava em rascunhos sobre os ensaios, laboratórios, erros e acertos da cena.

Então, decido, a partir do fechamento deste primeiro ciclo, com um frio no estômago, muita emoção e coragem, seguir adiante, continuar esta busca e compartilhar ainda mais um pouquinho das obras e das performances deste que viveu, trabalhou e lutou por uma *cena aberta* em Belém, por este que tentou uma vida exposta em São Paulo.

“Nada. *Après, rien*” ou “Nada. Depois, nada”, é o título de uma obra que Barata começava a traçar, algumas folhas datilografadas traziam a vontade de descobrir o que poderia um artista escrever e compor depois de já ter dito tudo. Em setembro de 1991, após a grande exposição de seus sentimentos em cena, no espetáculo “Em Nome do Amor”, Barata registra “algumas considerações preliminares” sobre amarelados papéis, tratava-se de um novo espetáculo.

Seus escritos se confundem com os escritos do Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. Nas várias indicações do que seria essa nova experiência, Luís Otávio fala de sua vida como o próprio enredo desta obra. Da infância, que deveria ser algo aberto, permissivo, mas que, ao contrário, é quando ele se vê “todo feito de medo, de vertiginosa solidão e timidez convulsa, de aptidão para os desesperos, de uma grande sensibilidade interior, impedida de toda expressão, para sua infelicidade”.

“‘Em Nome do Amor’ me petrificou. Eu mudei. Agora, preciso descobrir o que esta outra pessoa tem a dizer”, com esta confissão Luís Otávio entendia, na própria carne, a crueldade da correspondência entre teatro e vida, “uma atividade tremendamente brutalizante e dolorida”. Na verdade, a ausência em São Paulo, a sua obra tardia, viria preencher o vazio deixado pela explosão da trilogia e concretizar o estágio irrevogável desta correspondência. Havia ainda algo a dizer artisticamente.

Aqui nasci e vivi praticamente cinquenta anos. Agora, quero partir. E me ponho na estrada. Depois de um dia e uma noite caminhando, paro e olho para Belém e avalio que deixei para trás minha juventude, mas não meus sonhos, que já esqueci há muito o telhado da minha casa (...). Preciso ver como construir uma casa nova, onde possa comer uma pequena fatia do grande pão da vida, retomar os velhos caminhos dos desesperançados. Para onde, onde vou? – me pergunto. De repente, ouço uma voz que me interpela – Teu nome? Eu nunca tive, exclamo. Mas a mesma voz insiste – E a tua terra? Minha, se tivesse uma (...). Então, me senti feliz por compreender, iluminadamente, que quando um homem viaja tem de levar consigo as coisas que são mais suas.

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 *performance da ausência*, enquanto ato performático, foi a experimentação mais radical deste artista e, talvez, seja a mais longa performance vivida; e que foi registrada também nas anotações pessoais, material que pode ser resgatado para outros olhares, outros estudos. Me utilizo desta frase – “Nada, *après rien*” – para o título de minha conclusão por perceber que essa obra rascunhada foi realizada na *performance da ausência*. Então, a resposta é *tudo*, muito foi dito, durante oito anos, e ainda merece profunda investigação.

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 Experimental 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 no apartamento vazio, na Rua dos Mundurucus, no caos do amontoado de livros, alguns objetos, restos, e a panela do café sobre o fogão, que foi guardada como lembrança pela amiga Olinda, junto com os dois copos de vidro que ela ainda usa. Ainda hoje, sentida no par de sapatos na casa de Edielson, ou em alguma dedicatória de livro deixada a tantos amigos, nos perfumes guardados com a sobrinha do amigo Walter Bandeira, ou nos corredores do edifício Manoel Pinto da Silva, nos desenhos enquadrados nas paredes de tanta gente. “É incrível como tu te agarras a algumas coisas, que viram vícios, a gente compra e faz algumas coisas do jeito que ele fazia”, confessa Wlad (2010).

A loucura do etnógrafo, que é se confundir com seu objeto, apaixonar-se por ele, me levou a uma longa viagem, já adiada algumas vezes, até o cemitério São Pedro, na Vila Alpina, levada por um estranho impulso, uma curiosidade, ou uma vontade de homenagear. De repente, me vi na porta do cemitério conversando com um funcionário na administração. Mas a força da ausência foi tamanha que, ao perguntar sobre o sepultamento de 24 de julho de 2006, o simpático senhor, envergonhado, me respondeu que eu não teria nenhuma chance de localizar a quadra onde fora enterrado o Luís. Para o meu espanto, o enorme livro azul de registros de 2006 era o único extraviado entre as centenas deles. Como os dados do cemitério não foram informatizados, a única chance que restava era localizar o carimbo com a quadra no documento da funerária, o que eu tinha. Porém, por incrível que pareça, aquele documento não recebeu tal carimbo. Só me restou colocar as poucas flores que tinha em mãos no jardim daquele lugar, e partir.

Seu corpo, que deveria ser cremado conforme desejava e, fragmentado na forma de pó, quem sabe não pudesse ter representado aquilo que seu teatro tanto buscou: a disseminação de sua fala, sua arte, ao contrário, foi enterrado em São Paulo, sem ser velado ou festejado, como um desconhecido na fria metrópole.

As condições de adversidade e a luta pela sobrevivência nua e crua foram tão brutas e assoberbantes a ponto de transformarem o indivíduo, Luís Otávio Barata, seu frágil espírito-corpo em vida tão machucados, atingidos por dores irremediáveis, e pelo modo que elas repercutiram e reverberaram, ao longo de todo o ocorrido. A pergunta dele cala em nós o grito, e proíbe nossa resposta.

Nas cartas que enviou aos poucos amigos de Belém, sempre questionava: “Tudo isso valeu a pena?”. Talvez esta conclusão toda se resuma nesta única pergunta. E como resposta eu poderia silenciar, ou dizer: voltem à primeira página.

Enfim, esta é um pouco da história de Luiz Octávio Castello Branco Barata, o Luís, Lula, Marilac, Barata, Seu Luís, e de tantos outros, aquele que gostava de feijão, de queijo, de café bem forte, de fumar, de cerveja estupidamente gelada, de maria-mole, do Bar do Parque, da moleza da gripe e da febre, do frio, de perfumes, dos preocupados com a urgência do tempo, de pessoas magras, da ousadia, de rostos com beleza triste, do Sartre, do Brecht, do Genet, do Artaud, do Malraux, do Giacometti, do Wagner, da Clementina de Jesus, do Cazuza, do Gláuber Rocha, do Jean-Luc Godard, da loucura dos apaixonados...

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2008.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000**. Rio de Janeiro: Quartet/Unirio, 2005.
- ANOS 70. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1980. 111 p.
- AUGUSTO, Fernando. **Diário de passagem: uma poética do desenho**. Londrina: EdUEL, 1997.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. **Eu, Antonin Artaud**. Lisboa: Hiena, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Os Tarahumaras**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- \_\_\_\_\_. Position de la chair. In: **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: EdUnb, 1996.
- BARTHES, Roland. **Incidentes**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1998.
- BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- BOJUNGA, Lygia. **Angélica**. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2001.
- BRITO, Maria Cristina. **O ator e a anarquia no teatro da crueldade de Antonin Artaud**. In: Anais da V Reunião Científica da Abrace. São Paulo: ECA/USP, 2009.
- BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades: ensaios e etnografias**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.
- CHAVES, Gileno. **Cristais Semeados & Cinzas Desfiguradas de Luiz Otávio Barata**. Belém: Elf Galeria, 1996.
- \_\_\_\_\_. (org.). **Cristais semeados**. Cadernos de Arte. Belém: Elf Galeria, 2000a.

\_\_\_\_\_ (org.). **Cinzas desfiguradas**. Cadernos de Arte. Belém: Elf Galeria, 2000b.

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-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

COHEN, Sergio e PIMENTA, Heyk (orgs.). **Maior 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.

DELEUZE, Gilles. Carta a um crítico severo. In: **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_ e GUATTARI, Felix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: **Mil platôs**. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 3.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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.

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

FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (orgs.). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski**: textos e materiais de Jerzy Grotowsky e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

GENET, Jean. **Nossa Senhora das flores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983a.

- \_\_\_\_\_. **Diário de um ladrão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983b.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (orgs.). **Leituras do sexo**. São Paulo: Annablume, 2006.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca do teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (orgs.). **O corpo em performance**. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.
- JACQUES, Paola Berensteins. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JANSEN, Karine. **Verbete teatro contemporâneo**. Belém, 2007 (no prelo).
- \_\_\_\_\_. O teatro contemporâneo no Pará: conceitos, memórias e histórias. In: **Revista Ensaio Geral**. n. 2, v. 1, Belém: EDTUFPa, 2009.
- KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia (orgs.). **Flávio Império**. Col. Artistas Brasileiros. São Paulo: EdUSP, 1999.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Nayf, 2007.
- LIGIÉRO, Zeca. Solistas – qual o mínimo para se fazer teatro?. **Jornal de Artes Cênicas**, Rio de Janeiro: Funarte, p. 34-36, 1989.
- \_\_\_\_\_. A performance afro-ameríndia. Texto apresentado no I Encontro de Performance e Política das Américas, 2000. Disponível em <<http://hemi.nyu.edu/course-rio/imperio/unit1.html>>.
- \_\_\_\_\_. A performance afro-ameríndia: tradição e transformação. In: TEIXEIRA, João Gabriel, GARCIA, Marcus V. C., GUSMÃO, Rita. **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização**. Brasília: ICS/UNB, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas Afro-Brasileiras**. Rio de Janeiro, 2008. (no prelo)
- LIMA, Evelyn Furquim W (org.). **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras/Faperj, 2008.
- LINS, Daniel . Por uma leitura rizomática. In: KROEF, Ada Beatriz Gallichio; MEDEIROS, Simone Cristina (orgs.). **Conversações internacionais paisagem da educação**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre, 2007.
- LYRA, Bernadette. “Que faça a água esconde? Nudez e obscenidade no cinema”. In: SILVA, Ignácio A. (org.). **Corpo e sentido**. São Paulo: Ed. Unesp, 1996.

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

\_\_\_\_\_. **A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia**. São Paulo: Zouk, 2005.

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

MALINA, Judith. **Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.

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.

MEIRELLES, Ricardo. **O Palácio dos Urubus**. Rio de Janeiro: Taba Cultural, 1997.

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 escena de protesto em 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.

MORENO, Antônio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Niterói: EdUFF, 2001.

NEMER, José Alberto. **Eu me desenho: o artista diante da criação individual e coletiva**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1991.

NERO, Cyro Del. **Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia.** São Paulo: Secac/Sesc, 2009.

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

\_\_\_\_\_. **A visão dionisiaca do mundo.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia.** São Paulo: Ed. Escala, 2007.

\_\_\_\_\_. **Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é.** Porto Alegre: L&PM, 2009.

O PERCEVEJO. Teatro e artes plásticas. Rio de Janeiro: PPGAC/Unirio, a. 7, n. 7, 1999.

\_\_\_\_\_. Estudos da performance. Rio de Janeiro: PPGAC/Unirio, a. 11, n. 12, 2003.

OLSEN, Mark. **As máscaras mutáveis do Buda dourado.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

RATTO, Gianni. **A mochila do mascate.** São Paulo: Ed. Hucitec, 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.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética, uma (nova) introdução: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística.** São Paulo: EDUC, 2000.

SANTANA, Washington. **A arte do lixo.** São Paulo: DBA, 1993.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. **Saint Genet: ator e mártir.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

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

\_\_\_\_\_. **Performance theory.** New York, London: Routledge.[1977],1988b.

\_\_\_\_\_. **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.

SPARGO, Tamsim. **Foucault e a teoria queer.** Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

STEWART, Diana. Teatro de rua. In: **Cadernos de Teatro.** n. 125, Rio de Janeiro: INACEN, 1991.

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.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade:** a formação social negro-brasileira. Petrópolis: Ed. Vozes, 1988.

\_\_\_\_\_ e PAIVA, Raquel. **Cidade dos artistas:** cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

SUASSUNA, Ariano. **O auto da compadecida.** Rio de Janeiro: Agir Editora, 1975.

TEIXEIRA COELHO, José. **Artaud:** posição da carne. São Paulo: Brasiliense, 1982.

TELLES, Narciso. O ator e o espaço cênico: questões para pensar o teatro de rua brasileiro. In: **Revista do Lume.** n. 4, v. 1, Campinas: Unicamp, 2002.

TURLE, Licko. Uma possível dramaturgia para espaços abertos. In: TURLE, Licko e TRINDADE, Jussara (orgs.). **Tá Na Rua:** teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

WADE, Peter; GIRALDO, Fernando U.; VIGOYA, Mara V. (orgs.) **Raza, etnicidad y sexualidades:** ciudadanía y multiculturalismo en América Latina. Bogotá, 2008.

WILLEMART, Philippe. **Crítica genética e psicanálise.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

#### **Sites consultados**

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

[http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=2690](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2690)

#### **Imagem em movimento**

DZI Croquettes. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. São Paulo: Tria Produções / Canal Brasil, 2009. 1 DVD (110 min).

LUÍS Otávio Barata em Bruxelas. Direção: Susana Rossberg. 1968. 2 fitas 8mm (6 min).

QUERELLE. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Paris: Gaumont, 1982. 1 DVD (108 min).

UMA noite em 67. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. São Paulo: VideoFilmes e Record, 2010. 1 DVD (93 min).

### **Espetáculos (filmados e assistidos)**

ANGÉLICA. Direção: Luís Otávio Barata e Zélia Amador de Deus. Belém: TCA, 1977. 1 fita 8mm (14 min).

EM NOME do Amor. Direção: Luís Otávio Barata. Belém: TCA, 1990. 1 VHS (80 min).

GENET: o palhaço de Deus. Direção: Luís Otávio Barata. Belém: TCA, 1988. 1 VHS (80 min).

OS SERTÕES: o homem II. Direção: Zé Celso. Rio de Janeiro. Teatro Oficina Uzyna Uzona. Rio Cena Contemporânea, 2007. Ao vivo (360 min).

PAIXÃO Barata & Madalenas. Direção: Karine Jansen e Wlad Lima. Belém: ETDUFPA, 2001. 1 DVD (80 min).

POSIÇÃO Pela Carne. Direção: Luís Otávio Barata e Aníbal Pacha. Belém: TCA, 1989. 1 VHS (80 min).

### **Programas e cartazes de peças teatrais**

ESTÚDIO de Pesquisa Artística. **O gato malhado e andorinha sinhá.** Belém, 1979 [Programa].

GRUPO Cuíra. **Aquém do eu além do outro.** Belém, 1984 [Cartaz].

\_\_\_\_\_. **Um baile em Hiroshima logo após a bomba.** Belém, 1986 [Programa].

FESAT e Confenata. **Seminário Brasileiro de Teatro Amador de caráter permanente.** Belém, 1988 [Programa].

SERVIÇO de Teatro da UFPA. **Maria Minhoca.** Belém, s.d. [Programa].

TEATRO Cena Aberta. **Quarto de empregada.** Belém, 1976 [Programa].

\_\_\_\_\_. **Angélica.** Belém, 1977 [Programa].

\_\_\_\_\_. **Torturas de um coração.** Belém, 1977 [Programa].

\_\_\_\_\_. **Festival de comédias.** Belém, 1977 [Programa].

\_\_\_\_\_. **A lenda do vale da lua.** Belém, 1978 [Programa].

\_\_\_\_\_. **Jorge Dandin.** Belém, 1978 [Programa].

\_\_\_\_\_. **A vingança do carapanã atômico.** Belém, 1979 [Programa].

\_\_\_\_\_. **Cena Aberta conta Zumbi.** Belém, 1979 [Programa].

\_\_\_\_\_. **O sapo tarô-bequê.** Belém, 1980 [Programa].

\_\_\_\_\_. **Palácio dos urubus.** Belém, 1982 [Programa].

\_\_\_\_\_. **Theastai Theatron.** Belém, 1983 [Programa].

\_\_\_\_\_. **Quintino o outro lado da sacanagem.** Belém, 1985 [Programa].

\_\_\_\_\_. **Genet – o palhaço de Deus.** Belém, 1987 [Programa].

\_\_\_\_\_. **Posição pela carne.** Belém, 1989 [Programa].

\_\_\_\_\_. **Em nome do amor.** Belém, out. 1990 [Programa].

GRUPO de Teatro da Unipop. **Hamlet.** Belém, 1992 [Programa].

\_\_\_\_\_. **Bufonaria Brecht – Rua da Vida, nº 100.** Belém, 1998 [Programa].

\_\_\_\_\_. **Mambembe.** Belém, 1996. [Programa].

GRUPO de Teatro Universitário. **A chegada de Lampião no inferno.** Belém, 1978 [Programa].

VIGNOLO, Paolo. **Encuentro com el diablo.** Universidad Nacional de Colômbia, 2008.

### **Programas jornalísticos e entrevistas de TV**

GONDIM, Cleodon. **Programa Via Pará.** Belém: TV Cultura, 1988. Programa de TV.

Luís Otávio Barata e Walter Bandeira. **Programa Via Pará.** Belém: TV Cultura, 1989. Programa de TV.

Luís Otávio Barata. **Programa Palavra.** Belém: TV Cultura, 2008. Programa de TV.

Jornal Liberal Primeira Edição. Belém: TV Liberal, 2001. Programa de TV.

### **Entrevistas concedidas (áudio, vídeo, carta e e-mail)**

AGUIAR, Bill. **Conversas com Bill.** Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, fev. 2010.

AGUIAR, Mariléa. **Conversas com Mariléa.** Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, fev. 2010.

AMADOR DE DEUS, Zélia. **Conversas com Zélia.** Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, jan. 2010.

AMORIM, Paloma. **Conversas com Paloma.** Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. São Paulo, mai. 2010.

- BANDEIRA, Walter. **Cena Aberta**. Entrevista concedida a Flávio Furtado. Belém, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Conversas com Walter**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, set. 2009.
- BARATA, Augusto. **Conversas com Augusto**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, fev., ago., set. 2010.
- BARATA, Luís Otávio. **Luís Otávio Barata**. Entrevista concedida a Karine Jansen e Edielson Goiano. Belém, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Carta a Karine Jansen**. Carta enviada a Karine Jansen. São Paulo, 3 fev. 2000a.
- \_\_\_\_\_. **Carta a Karine Jansen**. Carta enviada a Karine Jansen. São Paulo, 7 fev. 2000b.
- BARROS, Cláudio. **Conversas com Cláudio**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, fev. 2010.
- BARROS, Clóvis. **Conversas com Seu Clóvis**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. São Paulo, mai. 2009.
- CECIM, Jefferson. **Conversas com Jeff Cecim**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. São Paulo, jul. 2010.
- CELOY. **Conversas com Dona Celoy**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. São Paulo, mai. 2010.
- CHARONE, Olinda. **Conversas com Olinda**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, jul. 2010.
- DO Ó, Aurélio. **Conversas com Aurélio**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, jul. 2010.
- FARIAS, Paulo. **Conversas com Paulo**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. São Paulo, jul. 2010.
- FRANCO, Emanuel. **Conversas com Emanuel**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, ago. 2010.
- JANSEN, Karine. **Conversas com Karine**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, ago. 2010.
- LIMA, Wlad. **Conversas com Wlad**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Rio de Janeiro, ago. 2010.
- LUCENA, Astréa. **Entrevista Astréa**. Entrevista concedida a Wlad Lima. Belém, ?.
- MAUÉS, Marton. **Conversas com Marton**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, jun. 2010.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo. **Conversas com Paulo Ricardo**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, fev. 2009.

PACHA, Aníbal. **Conversas com Aníbal**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, fev. 2010.

RAMOS, Marizete. **Conversas com Marizete**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, fev. 2009.

RASSI, Fernando. **Conversas com Rassy**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, fev. 2009.

ROSSBERG, Susana. **Meus anos com Luís Otávio Barata**. Entrevista concedida [por e-mails] a Michele Campos de Miranda. Bruxelas, fev-dez. 2009 e jan-set. 2010.

SALLES, Vicente. **Carta a Edwaldo Martins**. Carta enviada a Edwaldo Martins. Brasília, 6 abr. 1986.

\_\_\_\_\_. **Os fatos**. Carta enviada a Edwaldo Martins. Brasília, 3 nov. 1986.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **Conversas com Miguel**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Rio de Janeiro, jul. 2010.

SIMÕES, Janduari. **Conversas com Janduari**. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, fev. 2010.

### **Reportagens de jornal**

A CARNE volta ao palco. **O Liberal**. Belém, 11 ago. 1989.

A PROVÍNCIA do Pará. Belém: Província do Pará, 6-7 mai. 1984.

A SEXUALIDADE exposta. **O Liberal**. Belém, 24 nov. 1988.

ABERTURA do Teatro Waldemar Henrique motiva reunião. **A Província do Pará**. Belém, 8 ago. 1979.

ACYR garante a desapropriação do teatro Waldemar Henrique. **O Liberal**. Belém, 8 abr. 1986.

AFONSO, João. Zambi contra o chicote. **O Liberal**. Belém, 18 nov. 1979.

ALVAREZ, Luzia Miranda. Mostra de teatro amador do Pará – 84. **O Liberal**. Belém, 16 dez. 1984.

AMADORES no Experimental. **O Liberal**. Belém, 27 nov. 1981.

ANTES que o artista rasgue todos: exposição salva e dá ao público a sensualidade latente dos desenhos de Luiz Otávio Barata. **O Liberal**, Belém, 19 jan. 1996.

ARMÁRIO causa novo incidente no teatro. **O Liberal**. Belém, 11 abr. 1986.

ARREDIO, o secretário se mantém evasivo. **O Estado do Pará**. Belém, jan. 1980.

ARTISTAS. **O Liberal**. Belém, 27 abr. 1987.

ARTISTAS apresentam documento reivindicatório ao secretário. **A Província do Pará**. Belém, 23 abr. 1987.

ARTISTAS convocados para reunião. **O Liberal**. Belém, 8 ago. 1979.

ARTISTAS criam impasse e derrubam o muro do teatro. **O Liberal**. Belém, 15 abr. 1986.

ARTISTAS criticam La Penha e pedem saída do diretor do WH. **O Liberal**. Belém, 28 abr. 1987.

ARTISTAS falaram com o Jader. **O Liberal**. Belém, 10 abr. 1986.

ARTISTAS levam reivindicações ao secretário de cultura. **O Liberal**. Belém, 7 abr. 1987.

ARTISTAS paraenses fazem reivindicações a Acir. **A Província do Pará**. Belém, 10 abr. 1983.

ARTISTAS pedem a Acir nova política cultural. **A Província do Pará**. Belém, 9 mar. 1983.

ARTISTAS querem boicotar projetos da Secdet e Semec. **O Liberal**. Belém, 10 fev. 1980.

ARTISTAS reúnem com La Penha para solucionar crise. **O Liberal**. Belém, 4 mai. 1987.

ARTISTAS vão fazer ato cultural pela desapropriação do teatro. **O Liberal**. Belém, 9 abr. 1986.

ATHIAS, Gabriela. WH: Debutante aos treze anos. **A Província do Pará**. Belém, 20-21 set. 1992.

ATO cultural. **O Liberal**. Belém, 11 abr. 1986.

ATO público para discutir problemas da cultura. **O Liberal**. Belém, 23 abr. 1987.

ATORES pedem informações sobre futuro teatro. **A Província do Pará**. Belém, 24 mai. 1978.

BARATA, Augusto. Cena Aberta: a proposta de um teatro simples, mas bom. **O Liberal**. Belém, 5 set. 1976.

\_\_\_\_\_. O teatro de agora, segundo o diretor de “Édipo Rei”. **O Liberal**. Belém, 29 mai. 1977.

\_\_\_\_\_. Luiz Octávio Barata: a coragem de ousar. **Diário do Pará**. Belém, 30 jul. 2006.

BARATA, Luís Otávio. Opinião. **O Estado do Pará**. Belém, 18-19 nov. 1979.

\_\_\_\_\_. Quem mudou, afinal? **O Estado do Pará**. Belém, 2 dez. 1979.

\_\_\_\_\_. Sem preço, sem briga. **O Estado do Pará**. Belém, 5 fev. 1980.

\_\_\_\_\_. Uma igreja atrás da piedade do IPHAN. **O Estado do Pará**. Belém, 5 fev. 1980.

\_\_\_\_\_. Uma cidade carente de creches. **O Estado do Pará**. Belém, 12 fev. 1980.

\_\_\_\_\_. O carnaval briga por espaço. **O Estado do Pará**. Belém, 13 fev. 1980.

\_\_\_\_\_. Furo de morte. **O Estado do Pará**. Belém, 15 fev. 1980.

\_\_\_\_\_. Os filhos de Lyra Maia. **O Estado do Pará**. Belém, 1 mar. 1980.

BARROSO, Adriano. A quem interessar possa. **O Liberal**. Belém, 21 set. 2007.

BEVILAQUA, Jaime. Yes, nós temos dramaturgos. **Diário do Pará**. Belém, 2 mar. 1980.

BOICOTE: quem vai nessa?. **O Liberal**. Belém, 12 fev. 1980.

BRAGA, Hamilton. Festa de mentira em aniversário fatídico. **Diário do Pará**. Belém, 20 set. 1992.

BRITTO, Guaracy de. Triagem no teatro. **O Liberal**. Belém, 12 jan. 1980.

\_\_\_\_\_. Teatro sem crise. **O Liberal**. Belém, 31 jan. 1980.

CADERNO Lazer. **O Liberal**. Belém, 24 fev. 1980.

CARDOSO, Emily. Waldemar Henrique: um pobre teatro embromado. **Diário do Pará**. Belém, 29 set. 1987.

CARDOSO, Vera. Coluna. **O Liberal**. Belém, 31 mai. 1978.

\_\_\_\_\_. Coluna. **O Liberal**. Belém, 1 jul. 1978.

\_\_\_\_\_. Concluído o novo teatro. **O Liberal**, Belém, 20 jul. 1978.

\_\_\_\_\_. Começaram a destruir o “WH”. **O Estado do Pará**. Belém, 18-19 nov. 1979.

\_\_\_\_\_. Coluna. **O Estado do Pará**. Belém, 26 nov. 1980.

“CARRO” dos milagres na mostra de teatro amador. **A Província do Pará**. Belém, 17 dez. 1982.

CASTRO, Acir. Teatro. **O Liberal**. Belém, 11 abr. 1986.

CENA Aberta estréia Thronthea Staithea. **O Liberal**. Belém, 4 mai. 1984.

CENA Aberta levou teatro ao povo. **Cartaz**. Belém, 9 dez. 1977.

CENA Aberta para um bom teatro. **O Liberal**. Belém, maio 1977.

CENA Aberta volta com “Tronthea Staithea”. **A Província do Pará**. Belém, 4 mai. 1984.

CLASSE teatral contra a escolha de Agostinho Conduru. **O Liberal**. Belém, 26 jul. 1978.

CLIMA e Fesat levam plano de trabalho para a Secult. **O Liberal**. Belém, 6 mai. 1987.

COMO vai o movimento teatral? **A Província do Pará**. Belém, 9 jul. 1978.

CONSELHO diz que culpa da mutilação foi da Secdet. **A Província do Pará**. Belém, 3 abr. 1981.

CONSELHO do TEP e o caso do Cena Aberta. **O Liberal**. Belém, 2 abr. 1981.

CONSULTA ao SNT sobre o Teatro Waldemar Henrique. **A Província do Pará**. Belém, 28 mai. 1978.

CONVÊNIO garantirá melhorias para o Teatro Experimental. **O Liberal**. Belém, 13 dez. 1985.

CUÍRA volta com a peça “A Quém do Eu”. **O Liberal**. Belém, 6 nov. 1984.

CULTURA e constituinte em debate. **O Liberal**. Belém, 17 set. 1986.

CULTURA está em pé de guerra. **Folha do Norte**. Belém, 22 jun. 1991.

CUNHA, Ray. O teatro vai à luta. **O Estado do Pará**. Belém, 15 jan. 1980.

\_\_\_\_\_. Regimento para o Teatro Experimental. **O Estado do Pará**. Belém, 27 jan. 1980.

DE REPENTE. **A Província do Pará**. Belém, 6 abr. 1986.

É FÁCIL julgar... é só julgar. **O Estado do Pará**. Belém, 14 set. 1978.

EI, Zambi. **O Liberal**. Belém, nov. 1979.

ELEIÇÃO para a Fesat mobiliza categoria. **O Liberal**. Belém, 23 mar. 1991.

ELEIÇÕES diretas na Fesat para nova diretoria. **O Liberal**. Belém, 2 jul. 1985.

EM CENA, o fazer teatral. **O Liberal**. Belém, 2 mar. 1990.

EM POUCAS linhas. **O Liberal**. Belém, 14 fev. 1980.

EM SETEMBRO, Cultude inaugura o Teatro Waldemar Henrique. **A Província do Pará**. Belém, 7 ago. 1979.

ESPETÁCULO infantil na mostra do Experimental. **O Liberal**. Belém, 21 dez. 1983.

EXPERIMENTAL. **O Liberal**. Belém, 15 mai. 1981.

EXPERIMENTAL poderá reabrir em setembro. **O Liberal**. Belém, 2 ago. 1986.

FALTA água no “WH”. **O Liberal**. Belém, 21 nov. 1979.

FARIA, Paulo. Evoé Luiz! **Diário do Pará**, Belém, 30 jul. 2006.

FESAT convoca para reunião no WH, hoje. **A Província do Pará**. Belém, 8 abr. 1987.

FESAT reúne artistas no WH. **O Liberal**. Belém, 12 ago. 1986.

FESAT reúne para escolher os delegados. **O Liberal**. Belém, 25 jun. 1985.

FESAT reúne seus membros no teatro WH. **O Liberal**. Belém, 22 nov. 1986.

FESAT vai promover mostra de teatro amador do Pará. **A Província do Pará**. Belém, 5 nov. 1981.

FESAT vai reunir a classe no Experimental. **O Liberal**. Belém, 8 abr. 1987.

FESTIVAL de teatro amador prossegue amanhã. **O Liberal**. Belém, 17 dez. 1982.

FESTIVAL de teatro amanhã. **O Liberal**. Belém, 20 nov. 1981.

GONDIM, Cleodon. Coluna. **O Estado do Pará**. Belém, 25 ago. 1978.

\_\_\_\_\_. Um prólogo antecede os dramas. **O Estado do Pará**. Belém, 30 ago. 1978.

\_\_\_\_\_. Sonho, véspera de pesadelo. **O Estado do Pará**. Belém, 16 set. 1979.

\_\_\_\_\_. Gerais. **O Estado do Pará**. Belém, 5 fev. 1980.

\_\_\_\_\_. Fique na sua!. **O Estado do Pará**. Belém, 7 fev. 1980.

\_\_\_\_\_. Gerais. **O Estado do Pará**. Belém, 12 fev. 1980.

\_\_\_\_\_. Gerais. **O Estado do Pará**. Belém, 13 fev. 1980.

\_\_\_\_\_. Cena Aberta um teatro para quem não usa black tie. **O Estado do Pará**. Belém, 21-22 set. 1980.

\_\_\_\_\_. Êxito da Fesat na mostra paralela. **A Província do Pará**. Belém, 10 jul. 1983.

\_\_\_\_\_. Mostra de teatro pretende uma nova política cultural. **A Província do Pará**. Belém, 18 dez. 1983.

\_\_\_\_\_. Prossegue o sucesso da mostra de teatro amador. **A Província do Pará**. Belém, 25-26 dez. 1983.

\_\_\_\_\_. Uma bomba nas mãos do secretário de cultura. **A Província do Pará**. Belém, 29-30 abr. 1984.

\_\_\_\_\_. Malhação de Judas sem aleluias. **A Província do Pará**. Belém, 6-7 mai. 1984.

\_\_\_\_\_. Irrenunciável paixão por um instrumento de questionamentos. **A Província do Pará**. Belém, 7-8 jul. 1985.

\_\_\_\_\_. Começo de uma série de reflexões sobre um teatro em ruínas. **A Província do Pará**. Belém, 24-25 nov. 1985.

\_\_\_\_\_. A Fesat em busca de novas fórmulas e experiências. **A Província do Pará**. Belém, 15-16 dez. 1985.

\_\_\_\_\_. Algum aventureiro que lance mão. **A Província do Pará**. Belém, 16-17 fev. 1986.

\_\_\_\_\_. De olho no “Waldemar Henrique”. **Diário do Pará**. Belém, 26 mar. 1987.

\_\_\_\_\_. A teia da vida e da morte despede-se de vergonha. **Diário do Pará**. Belém, 3 abr. 1988.

GOVERNADOR diz que vai estudar já o problema da Fesat. **A Província do Pará**. Belém, 10 abr. 1986.

GRUPO Cuíra do Pará mais uma vez em cena. **O Liberal**. Belém, 15 out. 1984.

GRUPO Teatro Cena Aberta vai para os subúrbios em busca de um teatro novo. **O Liberal**. Belém, 16 nov. 1980.

GRUPOS de arte analisam resposta de Lyra. **O Estado do Pará**. Belém, 27 mai. 1978.

GRUPOS fazem a IV do teatro amador de Belém. **O Liberal**. Belém, 15 dez. 1982.

GUSMÃO, Rosângela. A teia da vida e da morte despede-se de vergonha. **Diário do Pará**. Belém, 3 abr. 1988.

INSCRITOS doze trabalhos para o Waldemar Henrique. **O Liberal**. Belém, 12 ago. 1979.

LIRA, Mozart. Um giro pelos 125 anos de artes no Pará. **A Província do Pará**. Belém, 25 mar. 2001.

LUÍS Otávio Barata inaugura exposição. **O Liberal**. Belém, 20 jan. 1996.

LUÍS Otávio expõe desenhos na galeria Elf. **A Província do Pará**. Belém, 20 jan. 1996.

MANOEL Miranda... teatro e cinema são irmãos gêmeos. **O Liberal**. Belém, 22 jan. 1984.

MANTIDO boicote aos dois teatros. **A Província do Pará**. Belém, 23 fev. 1980.

MARTINS, Edwaldo. Culturais. **A Província do Pará**. Belém, 5 jul. 1978.

\_\_\_\_\_. Coluna. **A Província do Pará**. Belém, 11 jul. 1978.

\_\_\_\_\_. A direção do “Waldemar Henrique”. **A Província do Pará**. Belém, 26 jul. 1978.

\_\_\_\_\_. Coluna. **A Província do Pará**. Belém, 6 ago. 1978.

\_\_\_\_\_. Inauguração do Waldemar Henrique. **A Província do Pará**. Belém, 26 ago. 1978.

\_\_\_\_\_. Teatro Waldemar Henrique em setembro. **A Província do Pará**. Belém, 5 ago. 1979.

\_\_\_\_\_. Teatro abre em setembro. **A Província do Pará**. Belém, 7 ago. 1979.

\_\_\_\_\_. Coluna. **A Província do Pará**. Belém, 15 ago. 1979.

\_\_\_\_\_. Coluna. **A Província do Pará**. Belém, 21 ago. 1979.

\_\_\_\_\_. Coluna. **A Província do Pará**. Belém, 29 ago. 1979.

\_\_\_\_\_. A estréia do WH. **A Província do Pará**. Belém, 7 set. 1979.

\_\_\_\_\_. Os horários do Experimental. **A Província do Pará**. Belém, 19 dez. 1979.

\_\_\_\_\_. Coluna. **A Província do Pará**. Belém, 27 mar. 1981.

\_\_\_\_\_. Coluna. **A Província do Pará**. Belém, 10 out. 1981.

\_\_\_\_\_. Teatro em festival. **A Província do Pará**. Belém, 14 dez. 1982.

\_\_\_\_\_. Experimental para o governo. **A Província do Pará**. Belém, 30 mar. 1986.

\_\_\_\_\_. Vicente Salles e o imóvel do Experimental. **A Província do Pará**. Belém, 15 abr. 1986.

\_\_\_\_\_. Teatro amador. **A Província do Pará**. Belém, 23 jul. 1986.

\_\_\_\_\_. Desenhos de Luiz Otávio. **A Província do Pará**. Belém, 20 jan. 1996.

MATTOS, Ione. Ainda o “Waldemar Henrique”. **A Província do Pará**. Belém, 6 ago. 1978.

\_\_\_\_\_. Coluna. **A Província do Pará**. Belém, 27 ago. 1978.

MELO, Cláudia. Luiz Otávio sai de cena. **O Liberal**. Belém, 26 jul. 2006.

MENOS despesas no Experimental. **O Liberal**. Belém, 19 jan. 1986.

“MIRAGENS”, hoje, na mostra de teatro amador. **A Província do Pará**. Belém, 19 dez. 1982.

MIRANDA, Risoleta. Seximinarista, aprendiz de vida, desovando teatro. **Diário do Pará**. Belém, 20 jun. 1987.

MORRE em São Paulo Luiz Otávio Barata. **O Liberal**. Belém, 25 jul. 2006.

MOSTRA de teatro amador no Experimental. **O Liberal**. Belém, 13 dez. 1982.

MOSTRA de teatro amador no Waldemar Henrique. **O Liberal**. Belém, 14 dez. 1984.

MUDA para Brasília a sede do festival de teatro amador. **O Liberal**. Belém, 1988.

MURO da vergonha. **A Província do Pará**. Belém, 9 abr. 1986.

MÚSICA e teatro no ato público em frente ao WH. **O Liberal**. Belém, 26 abr. 1987.

MÚSICOS voltam a lutar pela união. **O Liberal**. Belém, 15 fev. 1980.

NO FIM do túnel ou no começo?. **O Liberal**. Belém, 20 abr. 1988.

NOTÍCIAS de bastidor. **A Província do Pará**. Belém, 23 jul. 1978.

NOVOS equipamentos para o Teatro Waldemar Henrique. **O Liberal**. Belém, 24 nov. 1984.

O LIBERAL. Belém: ORM, 19 mai. 1978.

“O ESTRANHO peixe que pulou” reabre Mostra de Teatro. **A Província do Pará**. Belém, 24 nov. 1981.

O MUNDO sem retoques em “Cínicas & Cênicas”. **O Liberal**. Belém, 20 dez. 1987.

O “PALHAÇO de Deus” na capital. **O Liberal**. Belém, 9 jul. 1988.

O PRIMEIRO ano do “Waldemar Henrique”. **A Província do Pará**. Belém, 23 set. 1980.

O TEATRO paraense no festival de Ponta Grossa. **O Liberal**. Belém, 20 out. 1989.

O WALDEMAR não sabe o que é democracia. **O Liberal**. Belém, 29 abr. 1988.

OBRAS de recuperação do Teatro Experimental acabam no dia 31. **O Liberal**. Belém, 1 mar. 1986.

OS PLANOS para o novo ano cultural do Pará. **Diário do Pará**. Belém, 31 dez. 1996.

OS QUE vêm abrir o teatro. **A Província do Pará**. Belém, 14 set. 1979.

PALMQUIST, Sérgio. Terceira Mostra de teatro foi positiva apesar de todas as falhas. **A Província do Pará**. Belém, 6 dez. 1981.

PARA repensar a política cultural. **O Liberal**. Belém, 6 nov. 1993.

PEÇAS e feira de música até novembro. **O Liberal**. Belém, 13 set. 1979.

PROGRAMAÇÃO. **O Estado do Pará**. Belém, 7 nov. 1979.

PROGRAMAÇÃO. **A Província do Pará**. Belém, 25 nov. 1979.

POLÊMICA no Teatro Waldemar Henrique. **O Liberal**, Belém, 23 fev. 2001.

“POSIÇÃO pela Carne” discutindo velhos tabus. **O Liberal**. Belém, 6 jun. 1989.

RASSI, Fernando. Coluna do teatro. **Diário do Pará**. Belém, 17 dez. 1992.

RECUPERAÇÃO do Experimental ficará pronta em julho de 86. **O Liberal**. Belém, 15 dez. 1985.

RECUPERAÇÃO do TE demorada. **O Liberal**. Belém, 23 jun. 1986.

RIPPER chega para ultimar obras do novo teatro. **A Província do Pará**. Belém, 29 jul. 1978.

ROCHA, Sandra. Eles deixam saudade. **O Liberal**. Belém, 29 dez. 2006.

ROSE, Juliana. O teatro paraense está de luto. **Diário do Pará**. Belém, 26 jul. 2006.

SALÃO reúne feras das artes plásticas. **O Liberal**. Belém, 20 dez 1998.

SALLES, Vicente. O retábulo de Waldemar Henrique. **A Província do Pará**. Belém, 22 set. 1979

\_\_\_\_\_. A metamorfose do Radium. **A Província do Pará**. Belém, 25 nov. 1979.

\_\_\_\_\_. O Radium nas priscas eras. **A Província do Pará**. Belém, 2 dez. 1979.

\_\_\_\_\_. Do Radium ao Waldemar Henrique. **A Província do Pará**. Belém, 9 dez. 1979.

SECDET garante projeto e transfere reunião. **O Liberal**. Belém, 23 fev. 1980.

SECRETÁRIO de Cultura discute com a Fesat. **A Província do Pará**. Belém, 6 mai. 1987.

SEMINÁRIO de teatro amador em Belém. **O Liberal**. Belém, 15 abr. 1986.

SILVA, Rubens. Coluna. **A Província do Pará**. Belém, 17 set. 1979.

\_\_\_\_\_. Dificil programação cultural no início do ano. **A Província do Pará**. Belém, 4 jan. 1980.

\_\_\_\_\_. Comissão vai selecionar programação do Waldemar Henrique. **A Província do Pará**. Belém, 12 jan. 1980.

SILVEIRA, Rose. A experiência frustrada. **O Liberal**. Belém, 20 set. 1992.

TEATRO. **O Estado do Pará**. Belém, 16 set. 1979.

TEATRO da Unipop faz inovações em clássico de Shakespeare. **Diário do Pará**. Belém, 16 dez. 1992.

TEATRO discute seu papel em seminário. **O Liberal**. Belém, 27 abr. 1986.

TEATRO entrega documento. **A Província do Pará**. Belém, 25 mai. 1978.

TEATRO Experimental continua sem data para inauguração. **O Liberal**. Belém, 14 jul. 1978.

TEATRO Experimental do Pará Waldemar Henrique. **A Província do Pará**. Belém, 16 set. 1979.

TEATRO Experimental para que serve?. **Merda**. Belém, nov. 1988.

TEATRO Experimental será reaberto em outubro. **O Liberal**. Belém, 4 set. 1986.

TEATRO Experimental vai ser restaurado. **O Liberal**. Belém, 26 mai. 1985.

TEATRO Experimental Waldemar Henrique está pronto para inauguração dia 17. **O Liberal**. Belém, 12 mai. 1978.

TEATRO Experimental Waldemar Henrique sofrerá reformas. **A Província do Pará**. Belém, 25 mai. 1985.

TEATRO vai cair. **O Estado do Pará**. Belém, 4 dez. 1980.

TEATRO Waldemar Henrique sem data para inauguração. **O Liberal**. Belém, 6 jul. 1978.

TEATRO Waldemar Henrique terá vasto programa após a inauguração. **A Província do Pará**. Belém, 28 ago. 1979.

TERCEIRA Mostra de teatro encerra no domingo. **A Província do Pará**. Belém, 27 nov. 1981.

TERCEIRA Mostra do teatro amador do Pará. **O Liberal**. Belém, 21 nov. 1981.

TODO dia é dia D. **Diário do Pará**. Belém, 23 mar. 1988.

UM TEATRO moderno para a arte jovem dos amadores. **O Liberal**. Belém, 13 set. 1979.

“UM BAILE”... participa de festival em Ouro Preto. **O Liberal**. Belém, 3 jul. 1986.

UMA NOVA estréia para o Cena Aberta. **O Liberal**. Belém, 3 mai. 1984.

UNIDA, a classe teatral renova o seu protesto contra Lyra Maia. **A Província do Pará**. Belém, 30 jan. 1980.

VAI tudo bem com o “Waldemar Henrique”. **O Estado do Pará**. Belém, 5 dez. 1980.

VALLENS, Dorothy. Posição pela Carne. **O Liberal**. Belém, 18 jun. 1989.

VARGAS, Marinete. Lazer. **O Liberal**. Belém, 26 jan. 1980.

VIANA, Zemaria. Terceira Mostra de teatro amador do Pará. **O Liberal**. Belém, 6 dez. 1981.

VILANOVA, Roberta. “Posição Pela Carne” retorna hoje. **Diário do Pará**. Belém, 11 ago. 1989

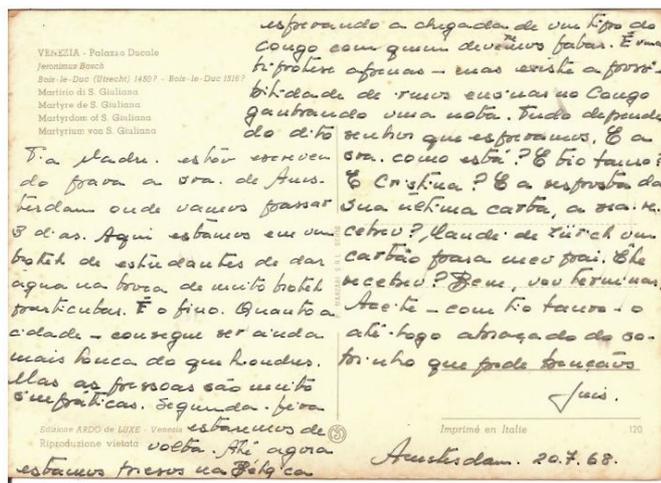
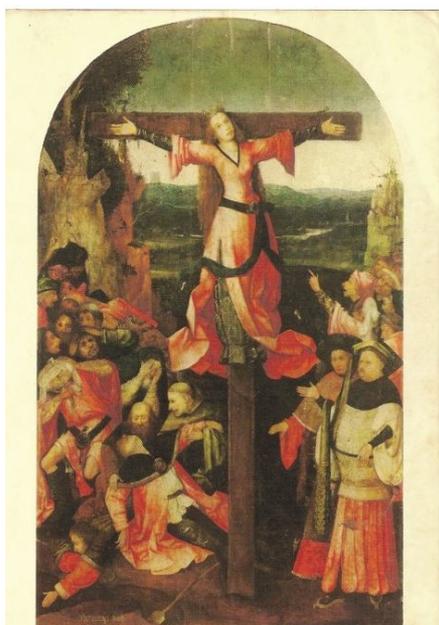
VIZINHANÇA estremecida após longa paz no Experimental. **O Liberal**. Belém, 2 abr. 1986.

“WALDEMAR Henrique” quase concluído. **O Estado do Pará**. Belém, 7 ago. 1979.

“WALDEMAR HENRIQUE” inaugurado sem o impasse da classe teatral. **A Província do Pará**. Belém, 18 set. 1979.



**ANEXO II – Lembrança da primeira comunhão (1950), fotos da Bélgica por Susana Rossberg, e cartão postal enviado à Tia Madre de Amsterdã em 1968.**



ANEXO III – Carta enviada à Tia Madre, de São Paulo em 2000.

Querida Tia Madre,  
Estou remetendo, conforme prometido, a página que o Cibeus colocou na Internet, sobre o dia em que, por Fabiana, do meu trabalho, e seu tudo que ele diz sobre a Riga, me chamou a verdade, não como se eu tivesse que ir em cento e quarenta na avaliação que ele tem, sobre o dia do meu trabalho. Isso se deve, creio, a quem verdadeiramente não faz as coisas verdadeiras, muito além das coisas que se vêem, com suas armadilhas e ciladas, não consigo compreender os outros. De sua coisa, no entanto, estou certa – jamais, em momento algum, me preocupei com a avaliação que os outros fazem para fazer dos meus atos, seja na minha vida profissional, seja em 59 anos de vida, creio ter estado muito perto do método, jamais fui profissional. E em causa delas, fui, pois, perdi meu tempo, que foi para R. governante com os outros, pelo o qual de poder dizer, em determinadas situações, como favorito – isto não é coisa para o filho do meu pai. Quanto, me pergunto, poderia dizer e escrever? Pouco, muito pouco, estou certa disso. Agora, mudando de assunto

RIMOGAL

Estou mandando a receita de um frango que eu vi na casa de um amigo do albergue - João e os outros - que me convidou para o almoço. Faça, faça mesmo e tenho a certeza que a senhora vai amar. É uma delícia. Mudando de assunto, mais uma vez. Como seu avô se sente em viagem em quanto para em um, as coisas que tem no coração do albergue onde estou atualmente. Está fazendo os meus cabelos, e se usa uma matemática não está ver errado, creio e pode seguir a ordem da sobrevidência. O caso, do seu tempo, creio, que os primeiros seis meses serão difíceis, mas depois a Calmaria há de vir, há vindo no céu um azul de brigadeiro. O que preciso mesmo é de coragem, que venho me alçando pouco a pouco, até o ponto decisivo. E a senhora, como está de saúde? E a Cristina? E o Pedro? E a Judéria? Ou toda essa galera um dia não virá. Tia Mãe, não tem um, com o afeto logo abraço do do filho que pode bênçãos

Jus 15.10.2000

RIMOGAL

## **ANEXO IV**

Obras de Luís Otávio Barata no teatro (participações diversas: direção, dramaturgia, cenografia, adereços, figurinos, adaptação, produção e concepção):

### **Trabalhos realizados e produzidos pelo Teatro Cena Aberta (espetáculo; autor; data; função de Luís Otávio Barata dentro de cada montagem):**

- Quarto de Empregada (de Roberto Freire; set. de 1976; direção, cenário e figurino)
- Angélica (de Lygia Bojunga; jan. de 1977; assistência, ambientação e figurino)
- Torturas de Um Coração (de Ariano Suassuna; jun. de 1977; assistência e visual)
- Festival de Comedias: O Inglês Maquinista e O Novo Otelo (respectivamente de Martins Pena e Joaquim Manoel de Macedo; out. de 1977; figurino)
- A Lenda do Vale da Lua (de João das Neves; jan./fev. de 1978; visual)
- Morte e Vida Severina (de João Cabral de Melo Neto; mar. de 1978; direção, visual e figurino)
- Jorge Dandin (de Molière; set. de 1978; visual)
- A Paixão de Ajuricaba (de Márcio Souza; fev. de 1978/79; visual)
- A Vingança do Carapanã Atômico (de Edney Azancoth; jun. e out. de 1979; visual)
- Cena Aberta Conta Zumbi (de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri; nov./dez. de 1979; visual)
- A Greve ou Eles não Usam Black-tie (de Gianfrancesco Guarnieri; dez. de 1979; visual)
- A Maravilhosa História do Sapo Tarô-Bequê (de Márcio Souza; jan. de 1980; produção executiva e visual)
- Fábrica de Chocolate (de Mario Prata; 1980/81; visual)
- O Auto da Compadecida (de Ariano Suassuna; 1981; direção, cenário e figurino)
- O Palácio dos Urubus: um concerto de dificuldades em 4 estações (de Ricardo Vieira; 1982/83; direção, visual e figurino)
- Theastai Theatron (TCA; abr. de 1983; assistência, visual e figurino)
- Trontea Staithea (TCA; mai. de 1983/84; direção, visual e figurino)
- Quintino: o outro lado da sacanagem (TCA; 1985/86; produção, direção, visual e figurino)
- Genet: o palhaço de Deus (TCA; 1987/88/89; produção, direção, textos, ambientação cênica e figurino)
- Posição Pela Carne (TCA; 1989/90; produção; textos; ambientação cênica e figurino)
- Em Nome do Amor (TCA; out. de 1990; produção, direção, textos, ambientação cênica e figurino)

### **Trabalhos realizados em outros grupos e instituições:**

- Maria Minhoca (de Maria Clara Machado; Serviço de Teatro da UFPA; 1969; atuação)
- Vereda da Salvação (de Jorge Andrade; Serviço de Teatro da UFPA; 1970; atuação)

- As Troianas (de Eurípedes; Serviço de Teatro da UFPA; 1972; figurino)
- A Chegada de Lampião no Inferno (de Jairo Lima; Serviço de Teatro da UFPA; out. de 1978; visual)
- O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá (de Jorge Amado; EPA; set./out. de 1979; cenário e figurino)
- Saturnália (Colégio Nazaré; 1984; autor do texto)
- Aquém do Eu, Além do Outro (Grupo Cuíra; 1984; direção e visual)
- Um baile em Hiroshima, logo após a bomba (Grupo Cuíra; 1986; produção, direção)
- Alfredinho quem diria, acabou no Waldemar (Grupo Cuíra; 1987; assistência)
- Vejo um vulto na janela, me acudam que sou donzela (de Leilah Assumpção; Grupo Cuíra; out. de 1989; cenografia)
- Farsas Medievais (Usina de Teatro; 1990; cenário e figurino)
- Hamlet (de William Shakespeare; Unipop; 1992/93; ambientação cênica, figurino e cenotécnica)
- Zumbi (de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri; Unipop; 1994; cenário e figurino)
- São Nelson Nosso Rodrigues (Unipop; 1994; cenário, figurino e textos)
- Marat/Sade (de Peter Weiss; ETDUFPA; 1994; visual)
- O Mendigo ou Cachorro Morto (de Bertold Brecht; ETDUFPA; 1994; figurino)
- O Lixo, a Cidade e a Morte (de Rainer Fassbinder; Unipop; dez. de 1995; música, cenário e figurino)
- Educação: insista, persista e nunca desista (Unipop; 1996; direção, visual e figurino)
- Morte e Vida Severina (de João Cabral de Melo Neto; Unipop; 1996; direção, cenário e figurino)
- O Amor Abandonado de Jennifer (de Handy Buck; Dramática Companhia; 1996; visual e figurino)
- Namorados da Lua (Cia Desnuda para o Drama; 1996; assistência e visual)
- Borderline (Cia Desnuda para o Drama; 1996; assistência e visual)
- Auto de Natal (Paravida; 1996; produção, direção, visual)
- O Mambembe (de Arthur Azevedo; Unipop; 1997; cenário e figurino)
- A Vida é Sonho (de Calderón de La Barca; Usina Contemporânea de Teatro; 1997; figurino)
- O Auto do Círio (ETDUFPA; 1997; produção; assistência e figurino)
- O Auto da Compadecida (de Ariano Suassuna; ETDUFPA; 1997; visual e figurino)
- A Cruz e a Moça (Ricardo Risuenho; Dança; 1997; adereços)
- Bufonaria Brecht – Rua da Vida nº 100 (de Bertold Brecht; Unipop, 1998; cenário e figurino)
- Os Saltimbancos (de Sergio Bardotti, Luis Enríquez Bacalov, e Chico Buarque; EPA; 1980; figurino)
- Milkshakespeare (ETDUFPA; ano ?; estandartes)
- Quem Roubou meu Futuro? (de Sylvia Orthof; ano?; visual)
- O Triângulo Escaleno (?)

## **ANEXO V – Canção “Barata”**

### **SONHO DE CHEGAR**

(Guilherme Coutinho e Luís Otávio Barata / Interprete: Walter Bandeira / CD: “Guilherme Coutinho e a cortiça”)

Vem levanta e alcança-me  
Anda leve, corre manso,  
Vive o sonho de chegar,  
Porque hoje eu te encontro

Nossas mãos serão um monte  
Onde vamos descansar  
E só o mar, que te arrasta nesse amor,  
Chamando a nós, vêm!  
Eu te digo que não pares  
Se o amor não parar,  
Se eu não paro mais em mim

Se no meio do caminho  
Teu cansaço fizer ninho  
Para enfim te abrigar  
Não lembra?  
Apenas a tua voz

Cresce em mim a tua voz  
Que teus astros faz nascer  
E nesse dia...  
Eu serei (terei) luz, sem ser o dia  
Serás enfim, o que eu for,  
O que eu for...”

### **COBRINDO O SOL**

(Guilherme Coutinho e Luís Otávio Barata / Interprete: Walter Bandeira / CD: “Guilherme Coutinho e a cortiça”)

Eu e eu,  
Neste amor que só vive em mim,  
Que nem mesmo pode morrer,  
Sendo eterno na dor de amar

Um amor tão seu  
Meu fim, em fim

Deixa,  
Faz o tempo nascer além,  
Qualquer coisa em cor assim

Como a sombra maior de ti

No azul em luz,  
Na paz de nós

Vem, vamos cobrir o sol,  
Quando se perder no encontro de nós dois  
E morrer, se isto nos bastar,  
De amor, se isto nos vencer

Vem,  
Tudo virá depois,  
Do amor nascendo amor,  
Em tempo a inventar  
E só nos basta esquecer o sol  
Que assim nos fez sonhar

## **ANEXO VI – Poesia “Barata”**

### POESIA I

Eu morri num mundo feito festa  
Onde asas tinham brilho de serpentes  
Feras comiam o beijo dos mendigos  
No avatar das gulas indecentes.  
Mas eu te amei e gritei quanto te amava  
E babei a minha dor sem reticências  
Molhei o hímeme da tua lua preta  
Com o semem do meu grito ardente.  
Eu morri e minha morte, cava vida  
Quebrou o espelho onde te banhavas  
O teu amor partiu, a nau navega  
No coito solitário dos dementes.  
Agora, coito solitário dos ausentes.

### POESIA II

Se meu cavalo branco me guiasse  
Para a mancha de sangue do teu beijo  
Eu diria que és, fera comida  
Por mil horas de um único desejo.  
Mas, se meu cavalo branco me guiasse  
Para o branco do horizonte onde vejo  
Eu escreveria teu nome, ferro e fogo  
E nele me mataria por teus beijos.  
Mas, se ainda assim, o cavalo me levasse  
Para longe da cor e longe fosse  
O grito que escuto, cavo arpejo  
Ainda assim, pálido e cansado  
Eu te faria, meu cavalo branco  
Correndo para ti.  
Negro de cor, igual como te vejo.

Belém, 3.9.86

L.O.B.

## ANEXO VII – Luís Otávio Barata?

“Contar a história do Luís é muito singular, muito especial, porque ele pontuou o meu trabalho em momentos muito significativos. Desde o primeiro espetáculo de teatro que vi, acompanhar a produção do Cena Aberta, vivenciar tudo isso antes de escolher que queria fazer teatro, principalmente o momento de rua, que hoje vejo como foi forte pela opção que fiz em relação à minha poética de rua” (Miguel Santa Brígida, 2010).

“Ele sempre foi uma pessoa à frente do seu tempo, foi um marco, o homem que questionou a nudez, a homossexualidade, e a religiosidade. Ele queria, antes de qualquer coisa, contestar. A ideia era dele, o desenho, tudo era dele, ele era fantástico na combinação de cores” (Marizete Ramos, 2009).

“O texto cênico dele era construído com pensamentos filosóficos. Eu acho que não tem ninguém tão radical, e ele fez isso no final da década de 1980, a gente vê o teatro contemporâneo fazer isso hoje” (Wlad Lima, 2010)

“A minha formação não é acadêmica, sou autodidata, e dessa prática do fazer teatral o Luís Otávio foi um dos grandes colaboradores, no sentido de despertar em mim a plasticidade do cenógrafo, do figurinista; me envolvo em toda a produção, e isso é muito da experiência que eu tive com o Luís. Entre todos os artistas com quem trabalhei em Belém era ele quem trazia essa marca” (Paulo Faria, 2010).

“O TCA não vai terminar nunca, acho que é uma coisa que vai ficar, num processo de aprendizado, de formação. Não só de ator, porque eu acho que tem uma coisa que eu aprendi ali que eu não aprendi antes, e nem vi muitas vezes depois, que é a coisa de: “quem quiser por favor se envolva, no processo todo, senão, não ensaie, o espetáculo não é meu nem teu”, por mais que a cabeça, que a direção, que a criação fosse do Luís Otávio, o todo que ia para a cena tinha o dedo de todo mundo” (Paulo Ricardo Nascimento, 2009).

“Tudo que eu sei até hoje é Luís Otávio Barata, não tem como, todos os meus princípios teatrais, toda minha condução de conteúdo teórico, filosófico, a base é Luís Otávio Barata e Wlad Lima. Que bom que eu entrei pela porta de trás, pela mão dessas duas pessoas, senão eu estaria fazendo um outro tipo de teatro que não me interessaria. Ele era o que eu chamo de mestre” (Aníbal Pacha, 2010).

“Luís Otávio Barata, para mim, foi um professor, foi um diretor de teatro maravilhoso, foi um pai, um amigo, um irmão, foi tudo isso na minha vida. Mais do que isso, ele foi meu mestre de teatro, eu nunca disse isso para ele. Com ele aprendi a fazer teatro protestando, que o teatro é o que você tem, é a sua arma; é muito forte falar dele, e o quanto ele vai continuar sendo importante até o final da minha vida” (Olinda Charone, 2010).

“Sou consciente do peso que tem a ausência dele (...). Quando você convivia com ele, você aprendia muito mais coisas para a tua vida, para a construção do teu ser como um todo, do que

qualquer técnica, ou maneira de se manipular uma cena, qualquer método para construir um personagem. Era tudo muito intenso, tudo muito vivo, tudo muito participativo, tudo muito forte, que você acabava se fortalecendo e construindo, e percebendo que aquilo estava te construindo como pessoa. Não apenas como um artista” (Cláudio Barros, 2010).

“Parece que ele ainda existe, não é? Eu tinha uma certa raiva do Luís ter ido embora. Eu me senti meio abandonada. O Luís representava o meu pai, mas essa cidade não reconhece alguém que teve tanto valor. É tudo tão injusto, tão cruel. Ele era um líder político, um líder artístico, alguém que sabia mais que você, que podia te dar muitas coisas. É difícil perder gente assim” (Karine Jansen, 2010).

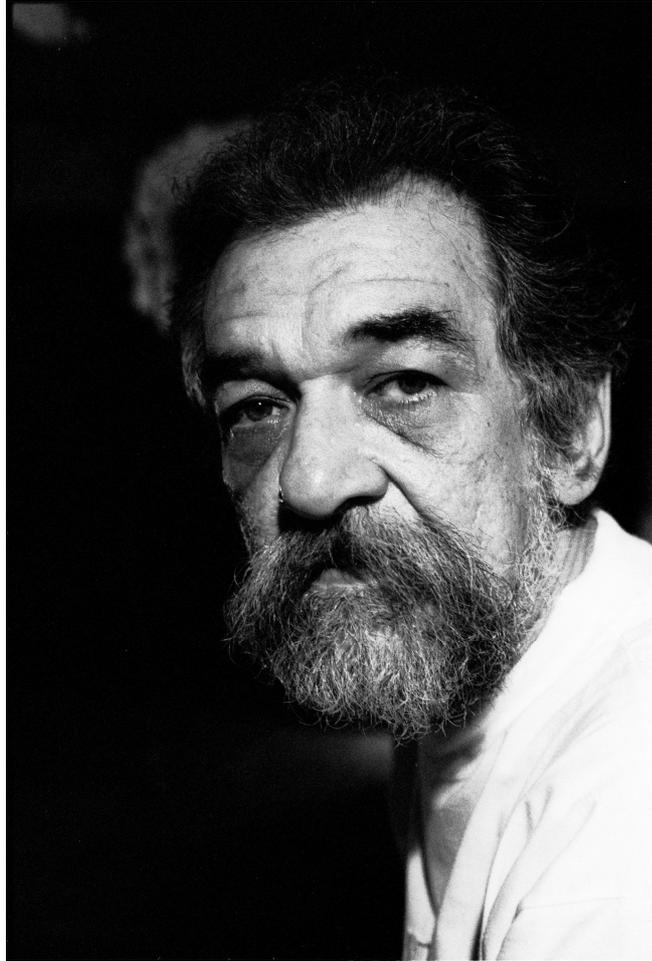
“Eu lembro que fomos nos aproximando até a minha militância política. Eu devo muito ao Luís, não só emocionalmente, ele permeou muito a minha formação intelectual. Eu acho que ele contribuiu para que eu não cedesse ao maniqueísmo. Intelectualmente, ele era muito plural. Realmente, era uma coisa belíssima nele: ele não tinha medo de administrar as contradições, o contraditório” ( Augusto Barata, 2010).

“Esse homem, o Luís Otávio Barata, foi fundamental na minha vida, tanto no aprendizado de ator – me influenciou muito na profissão, sou ator há vinte e sete anos por conta dele – e também como pessoa, foi muito importante para mim” (Bill Aguiar, 2010).

“O Cena Aberta acaba quando o Luís deixa de fazer montagens. Ele estava indo experimentar uma outra vida. Era uma pessoa desprendida, uma das figuras mais generosas que eu conheci. Era um mago da cenografia e do figurino, era revolucionário” (Zélia Amador de Deus, 2010).

“Muitas das conquistas foram lutas encabeçadas pelo Luís, instigando as pessoas, indo para a linha de frente; sempre estive no *front*. Tanto que eu acho que a gente não tem hoje um líder como ele (...). Ele era adorável e, ao mesmo tempo, odioso. Tinha um lado terrível e ao mesmo tempo humano e maravilhoso, dele tirar a roupa do corpo e te dar, de um coração imenso, de sofrer junto com você pelo seu sofrimento, de fazer o possível e o impossível para te dar ajuda, de abrir a casa e colocar a pessoa lá dentro, pessoa que iria roubá-lo, inclusive” (Marton Maués, 2010).

“O único grilo que atualmente me encuca é sair do Brasil, ir embora e se possível, morrer anônimo. O resto é sobrevivência, uma perda de tempo” (Luís Otávio Barata, 1973, carta a Susana).



Em memória.