

Os processos performáticos de Luís Otávio Barata e sua política de criação na cena contemporânea de Belém

Michele Campos de Miranda
(atriz-performer, arte-educadora)
NEPAA/UNIRIO

Palavras-chave: Luís Otávio Barata; políticas de criação; teatro experimental; performance; Belém

I- A cena de Belém

O presente artigo pretende abordar as políticas de criação da cena experimental em Belém, a partir da obra de Luís Otávio Barata¹, e tendo como norte teórico os estudos da performance e do ritual. Acreditamos que os estudos da performance constituem o conjunto de conceitos mais adequado à proposta de rompimento com a idéia do tradicionalismo cultural estático no contexto de Belém, destacando o conceito de “comportamento restaurado” (SCHECHNER, 2003: 34) associado à noção de “máscara cotidiana” de Grotowski (*in* FLASZEN e POLLASTRELLI, 2007: 110-111).

As performances nos espetáculos do Teatro Cena Aberta de Belém são fruto dos processos de pesquisa dos laboratórios experimentais, muito praticados nas décadas de 1970 e 80, dentro e fora do Brasil, e da exploração de espaços alternativos, eliminando a divisão entre palco e platéia, estabelecendo aí um jogo pulsante de trocas e propício à ação colaborativa; e, principalmente, à associação da palavra *performance*, menos com o resultado ou projeto e mais com o processo de tornar presente, “presentar” uma ação (CINELLI *et al*, 2003: 218), 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.

Em Belém, o termo teatro contemporâneo está estreitamente ligado à denominação teatro experimental ou amador. Nesse sentido, relaciona-se a uma produção artística comprometida em buscar novas experiências com a linguagem cênica na ambição de uma cena crítica e poética na relação com a cidade, seu espaço e seu cotidiano (JANSEN, 2007: 2). Do encontro entre esta poética experimental e de uma cena performática, nasceram algumas experiências artísticas que fizeram história em Belém; como foi o caso do grupo TCA, e sua trilogia cênica produzida, dirigida e dramatizada por Barata: *Genet, O Palhaço de Deus* (1988), *Posição pela Carne* (1989), *Em Nome do Amor* (1990).

Aspecto marcante nos processos de Luís Otávio foi a pesquisa permanente sobre as relações entre corpo e ambiente, corpo e espaço, corpo-cultura-sociedade, teorias reformuladas e embasadas

¹ Luis Otávio Barata, diretor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, jornalista e artista plástico, fundador do Teatro Cena Aberta – TCA, formado em 1976, em Belém (PA), e principal personagem da pesquisa de Mestrado da autora.

na filosofia (uma de suas grandes paixões), nas religiões, na psicologia e política; que possibilitavam desenvolver seus processos coletivos e sua política de criação. A pesquisa como parte do processo criativo de Barata vinha da certeza de que para desorganizar era preciso primeiro ordenar as crenças, teorias, verdades; depois de organizadas sua linguagem e forma, ele poderia desestabilizar os antigos conceitos, e alcançar o objetivo esperado, ferindo, muitas vezes de modo irreversível, as ações e as coisas do mundo, e “nestas feridas abertas proliferam novos orifícios do corpo que também parecem fissuras do pensamento” (GREINER e AMORIM, 2006: 10). E a reação com o público nasce daí, estamos programados para ser dóceis e obedientes, queremos ver corpos controláveis, sujeitos a ordem. Então o corpo, assim como a arte, se faz presente e insistente, insiste e resiste, “porque é independente e porque tem vida própria” (GREINER e AMORIM, 2006: 17). Barata sabia que através da arte poderia ofender, assim como ajudar a desestabilizar valores morais, religiosos ou políticos.

II – Uma análise sobre o ritual-performance na cena experimental de Barata

A trilogia analisada nesta pesquisa apresenta, marcadamente, o uso de elementos das “performances espetaculares” afro-ameríndias, como a constante presença do “dançar, batucar, cantar” (LIGIÉRIO, 2000: 3) e as seis qualidades que caracterizam a performance afro-ameríndia (FRIGIERO, 2003: 64): a multidimensionalidade, a qualidade participativa, a presença na vida cotidiana, o diálogo entre elementos, a importância do estilo pessoal e seu compromisso com a função social.

Outro elemento marcante em seu processo é a mistura de atores e não-atores em cena como forma intencional de experimentar coletando histórias e narrativas de vida, em que, mais que personagens, essas figuras marginais representavam muitas vezes a si mesmas, propondo que sua experiência de vida cotidiana seja a matéria-prima para a cena, como a “autoperformance”, termo adotado por Ligiéro (1989: 3).

A Igreja católica portuguesa do período colonial teve papel fundamental na introdução da performance procissional nas costas brasileiras, através da Paixão de Cristo. As procissões empregavam vários elementos “para se fazer distinguir dos movimentos da vida cotidiana no espaço-tempo que ela ocupava”, elaborando figurinos e adereços como bandeiras, estandartes, castiçais e lanças (LIGIÉRIO, 2000: 85). Em Belém, por conta da forte imposição da cultura ibérica através do teatro jesuíta, há ainda hoje uma tradição de montagens de Paixões de Cristo; a grande maioria é realizada na periferia da cidade por grupos jovens ligados às paróquias. Esses grandes espetáculos são montados a partir de pesquisas em textos bíblicos e filmes épicos, assim como a paixão de Cristo no último espetáculo da trilogia de *Barata Em Nome do Amor*, de 1990.

Esta montagem buscava uma estética experimental na cena paraense baseada na ritualidade como meio para a formação de uma identidade social, atribuindo valores, crenças e elementos que devem ser convertidos em algo socialmente significativo. A cena de Barata apresentava o corpo individual de 22 atores (referentes às 22 cartas do Tarô, 22 letras-símbolos do alfabeto hebraico) construindo coletivamente, trazendo histórias pessoais dos atores, possibilitadas pela pluralidade de técnicas e estéticas, o que reflete a construção cultural da sociedade traduzida em um corpo devoto, ou seja, um corpo que é comovido e se comove por uma emoção coletiva compartilhada e ritualizada. Daí a importante função do ritual na cena, rememorando um aspecto marcante da cultura paraense, seja pela sua origem ritualística ou pelos longos anos de repressão a este tipo de prática.

O espetáculo é todo argumentado pela pluralidade de discursos sobre a paixão carnal, a sexualidade, o amor, os pré-conceitos, tabus, religiosidade e festividades, dando ao espectador a liberdade de leitura sob varias óticas e significados. O texto é concebido através de uma colagem singular com trechos bíblicos, poéticos e filosóficos, o que Cohen (2004: 60) classifica como “*collage* como estrutura” ou “*collage* como linguagem”. Porém, *Em No me do Amor* propõe ao público-participante um tronco reflexivo que costura todos os fragmentos do espetáculo: a Paixão de Cristo, a paixão carnal de homens e mulheres, a paixão homossexual colocadas em cena e o sincretismo cultural. Provavelmente foi esta revelação da multiplicidade de olhares e referenciais que despertou grande revolta nas esferas mais tradicionalistas da sociedade paraense.

A interculturalidade atravessa todo o espetáculo, desde a entrada do teatro onde havia uma oferenda típica dos terreiros de Candomblé. A figura de Buda é representada em diversas cenas cristãs, como a santa ceia, onde Jesus, rodeado pelos apóstolos, aparece sentado na posição do Mestre oriental. A evidência de que uma mesma crença religiosa pode ser narrada por vozes diversas em igual grau de verdade também pode ser encontrada na cena do batismo de Jesus, uma passagem bíblica bastante representativa, que é apresentada no espetáculo enriquecida com diversos símbolos da Umbanda, como o fogo usado como elemento de limpeza e “fechamento” do corpo que está em cena nu. O movimento circular anti-horário é utilizado no meio do espetáculo, na dança ritualística em transe, com os pés descalços, que representam o contato com a terra e com os ancestrais – “demonstração da mais profunda fé” (LIGIÉRO, 2000a: 84) – precedida de defumação, diante de um “congar/altar”, com instrumentos percussivos variados – característica marcante das performances ritualísticas congo-angolenses – em plena harmonia com a dança, num ritual conduzido por um Cristo-mulher-negra (ou Oxum), que canta o hino da África do Sul. Ligiéro destaca o “*continuum* batucar-dançar-cantar” como forma de articulação de uma linguagem espiritual própria das religiões africanas, que têm como intenção promover a celebração coletiva “no ritmo perfeito do balanço da vida”. A tríade “dança-percussão-canto” representada na cena

confirma o caráter performático e ritualístico do espetáculo, uma vez que “é parte intrínseca do processo de comunhão coletiva e de transporte para o êxtase mediúnico” das religiões afro-ameríndias (LIGIÉRIO, 2000b: 165-167). Essa cena é observada pela figura do Zaratustra, personagem nietzschiana, que, ao final, convoca o coro dizendo: “Eu só acredito num deus que saiba dançar!”.

A performance ritualística é um recurso estético usado para evidenciar o sincretismo cultural brasileiro e suas contradições, oposições e pontos de tensão. De forma bastante poética, Barata coloca em uma das cenas um personagem cego sendo levado por um guia que enxerga bem menos do que ele. Isso causava certo incômodo na platéia, que se via representada pelo guia, como manipuladora, cega, perdida, sem escrúpulos, dona da verdade e das escolhas. Luís Otávio questiona ainda a crença de que as doenças como a AIDS eram severa punição pelo pecado da homossexualidade e coloca a questão: “mas Deus, é uma resposta ou um questionamento?”, tudo isso é uma forma de agregação ou segregação?

O fato é que Luís Otávio Barata, em 1990, na última montagem pelo Teatro Cena Aberta, foi explícito e carnal, provocando toda a recusa social que o levou a deixar a cidade alguns anos mais tarde. Em 2001, uma re-montagem mais subliminar e sutil desta obra de Barata, com o título de *Paixão Barata & Madalenas*, 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.

A interculturalidade na formação do imaginário social de Belém ainda é renegada em nome de uma origem branca ou europeia. Esse movimento simbólico é, na verdade, o principal ponto de entrave cultural, inclusive no desenvolvimento de políticas de criação e nos processos de montagens dos grupos locais, que melhor atendam a experimentação na cena paraense. Questionar essas posturas, concepções e posicionamentos foi a ânsia de Luís Otávio Barata em todo seu período criativo, e ainda é a utopia dos artistas paraenses que seguem seu caminho.

Bibliografia:

CINELLI, Carlos E. et al. Performances, reformances, deformances. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 205-218, 2003.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (orgs.). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: Sesc, 2007.

FRIGIERO, Alejandro. Artes negras: una perspectiva afrocéntrica. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 51-67, 2003.

GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (orgs.). **Leituras do sexo**. São Paulo: Annablume, 2006.

JANSEN, Karine. **Verbete teatro contemporâneo**. Belém, 2007 (inédito).

LIGIÉRO, Zeca. A **performance afro-ameríndia**. Texto apresentado no I Encontro de Performance e Política das Américas, 2000a. <http://hemi.nyu.edu/course-rio/imperio/unit1.html>.

_____ e DANDARA. **Iniciação à Umbanda**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2000b.

_____. Solistas – qual o mínimo para se fazer teatro?. **Jornal de Artes Cênicas**, Rio de Janeiro: Funarte, p. 34-36, 1989.

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

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

Espectáculos de Teatro:

LIMA, Wlad; JANSEN, Karine. **Paixão Barata & Madalenas**. ETDUFPA, 2001.

BARATA, Luis Otávio. **Em Nome do Amor**. 1990.

_____. **Posição Pela carne**. 1989.

_____. **Genet: o palhaço de Deus**. 1988.

Reportagens de telejornal:

JORNAL LIBERAL. Polêmica no Teatro Waldemar Henrique. Belém. 23 fev. 2001.