

Luís Otávio Barata e as “velhas” políticas do sexo no Teatro Contemporâneo Paraense – Por Kauan Amora

Kauan Amora¹

“Acho que faz falta ele existir”, “ele foi um dos meus construtores emocionais, poéticos, do olhar para o teatro de uma forma diferenciada”, “uma declaração de amor emocionante”, “ele era anárquico”, “eu acho que vamos dever a ele durante muitas gerações”, “Ele deixou um legado”, “Uma geração que ficou muito marcada pela sua obra... e que bom”, “foi um homem que, no tempo dele, soube viver como ele queria viver”, “ele conseguiu, pela arte, dizer muito do que ele queria dizer”, “ele move um pensamento, naquele momento, que é tão atual hoje!”, “um poeta do espaço”, “ele era um anjo e um santo, um louco e um demônio ao mesmo tempo”, “em Belém do Pará, nunca vai existir outro Luís Otávio Barata”, “uma pessoa extremamente generosa com a pureza própria dos visionários”, “Ele é uma saudade”.

Estas foram algumas respostas que ouvi quando perguntei a amigos, familiares e artistas da cidade de Belém quem foi Luís Otávio Barata, na ocasião da escrita da minha tese de doutorado que se debruçava sobre sua vida e os impactos da sua obra teatral. É assim que gostaria de apresentar-lhes esse homem, através da memória de pessoas que o conheceram e trabalharam com ele.



Luís Otávio Barata, como ficou conhecido, nasceu em 1940 e morreu em 2006, por conta de um infarto. Fundou, ao lado de Zélia Amador de Deus, Walter Bandeira e Margaret Refkalefsky, o grupo teatral Cena Aberta, que viria a realizar clássicas encenações reconhecidas pelo seu forte discurso político e pelo uso experimental dos elementos da linguagem. Além disso, Barata foi figura importante na conquista do Teatro Experimental Waldemar Henrique, inaugurado em 1979, espaço onde suas polêmicas encenações ganharam vida. Barata também foi responsável por ajudar a organizar a classe teatral para a criação da FESAT – Federação Estadual dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro, no mesmo ano.

Em Belém, atuou como cenógrafo, figurinista, dramaturgo, artista visual e sobretudo como encenador. Durante as últimas décadas do século XX, ajudou a reformar a cena teatral consolidando uma forma experimental de ver e de fazer teatro na capital paraense. Suas encenações marcaram o imaginário da cidade por conta da ousadia de discutir temas como religião e sexualidade, marginalidade e as origens do teatro, violência e desejo etc.

Homossexual assumido, Barata discutiu o amor entre homens de maneira tanto explícita quanto poética, sem estigmas ou patologizações. Seus espetáculos provocavam notas de repúdio

¹ Professor substituto da Universidade Federal Rural da Amazônia. Ator, dramaturgo e encenador teatral.

de instituições religiosas, censura por conta da nudez e dos palavrões e eram acusados de imorais e obscenos por desafiarem as convenções clássicas de gênero e sexualidade, num momento histórico em que o Ocidente passava por uma revolução de comportamento e pensamento.

O mundo vivia sob os impactos da epidemia de aids, transformando-se numa crise de saúde de emergência global que, no início dos anos 1980, desestabilizou economias e criou divisões políticas e religiosas insuperáveis. Enquanto isso, os movimentos de contracultura, que tiveram seu auge nas décadas de 1960 e 1970, questionaram radicalmente as guerras, as normas tradicionais, o imperialismo americano e a sociedade capitalista, impulsionando o fortalecimento de movimentos sociais diversos, como o movimento LGBT, que estava em pleno processo de modernização na luta contra a violência e o preconceito.

Barata era um andarilho nietzscheano. Na década de 1960, foi bolsista no curso de Cenografia, da Escola de Arte Dramática, da USP, onde teve aulas com Flávio Império e Augusto Boal; assistia espetáculos do Grupo Oficina e do Grupo Arena; trabalhou como cenógrafo na extinta TV Tupi e, por fim, se exilou na Europa por medo da perseguição durante a Ditadura Militar. Lá, conheceu a antiga Tchecoslováquia, Suíça, Alemanha, Bélgica, França, Argélia e Espanha, além de ter participado das ocupações estudantis durante o movimento de Maio de 68, nas ruas de Paris.

Flávio Império, Augusto Boal, Josef Svoboda, os grupos Arena e Oficina, o contato com outras culturas europeias, sua própria revolução de comportamento e a experiência da repressão militar no Brasil marcaram profundamente a trajetória pessoal, profissional e artística de Barata, pois todas estas influências foram decisivas na fundação do Grupo Cena Aberta (ao lado de Zélia Amador de Deus, Walter Bandeira e Margaret Refkalefsky) e nas escolhas estéticas dos seus espetáculos.



Suas plateias viviam lotadas e seu público era fiel. Os jornais locais noticiavam extensivamente os escândalos. No palco, todos nus dançando e cantando *Age of aquarius*, os atores se misturavam com não-atores. Na plateia, estudantes, intelectuais e artistas se misturavam com o povo da rua que ia assistir as apresentações em massa. Na cena, o uso experimental da linguagem traduzia conceitos filosóficos refinados e discutia as contradições do desejo humano e seus interditos.

Enquanto Luís Otávio Barata escancarava o corpo, o desejo e a blasfêmia nos palcos de Belém, um outro escândalo acontecia longe da cena teatral, no campo da teoria social. Em 1975, a socióloga estadunidense Gayle Rubin publicou um artigo que, à sua maneira, produzia um caos semelhante, haja vista que colocava o sexo no centro da política e tratava a moral sexual não como um dado natural ou individual, mas como uma construção histórica, violenta e administrada por relações de poder.

“O tráfico de mulheres: notas para uma ‘economia política’ do sexo” causou um grande impacto nos estudos gays e lésbicos, nos estudos de gênero, nos *queer studies*, enfim, em todas

as humanidades. Pela primeira vez, em um texto de pesquisa antropológica, o gênero foi utilizado como uma categoria de análise das desigualdades sociais, em especial, da opressão de gênero contra as mulheres.

Rubin defendeu que toda sociedade tem um sistema – a que chamou de “sistema sexo-gênero” – que organiza as pessoas dentro de uma sociedade de acordo com a diferença anatômica dos corpos. Este sistema inclui práticas diversas, relações específicas e um sofisticado aparato social, científico, histórico e institucional que, além de privilegiar certas práticas sexuais em detrimento de outras, transforma corpos femininos em mulheres oprimidas.

Dessa forma, para Rubin, o sexo não determina diretamente o gênero que, por sua vez, deixa de ser uma questão individual ou biológica e passa a ser uma questão política e administrativa. O gênero passa a ser entendido como um efeito das relações sociais e institucionais de poder dentro de uma determinada sociedade. Então, Rubin questiona: quais são os tipos de relações e práticas que transformam um corpo feminino em uma mulher domesticada?

Se o negro não nasce escravo e a mulher não nasce oprimida, mas ambos se tornam assim dentro de relações históricas e de práticas sociais específicas, então cabe perguntar também: sob quais regimes de verdade o homossexual se torna um sujeito desviante, estigmatizado, oprimido?

Nas últimas décadas do século XX, a homossexualidade esteve sujeita a um conjunto de regimes que administravam as diferenças. Dentro dos regimes médicos-psiquiátricos, os homossexuais foram diagnosticados como doentes, submetidos a tratamentos e “curas milagrosas”. Dentro dos regimes jurídicos e institucionais, os homossexuais tinham seus direitos civis – casamento, adoção, herança etc. – negados e eram tratados como um risco moral, uma ameaça às crianças e à família. Estavam sujeitos à vigilância, censura e criminalização. Dentro dos regimes morais e religiosos, os homossexuais eram vistos como obscenos, pecadores, inferiores por seus desejos. Sujeitos capazes de corromper a ordem e os bons costumes. No regime cultural, se transformavam em alívio cômico, coadjuvantes, vilões ou caricaturas domesticadas.

É por meio desta miríade de práticas sociais e relações de poder que a sociedade industrial e capitalista constrói seu próprio sistema de sexo-gênero, incentivando identidades e práticas sexuais consideradas normais e marginalizando identidades e práticas sexuais consideradas patológicas, obscenas. É assim que o desejo homossexual passa a ser considerado um desvio ou algo que se deve temer e, portanto, deve ser vigiado e administrado.

Segundo Rubin, o que este sistema exige é uma coerência linear entre sexo, gênero e desejo, hierarquias que legitimam determinadas práticas sexuais e deslegitimam outras, docilização dos corpos por meio das instituições sociais, como família, religião, moral etc. e a neutralização dos impulsos políticos do desejo. Sendo assim, podemos nos perguntar: como a obra teatral de Luís Otávio Barata dialoga com esse sistema que organiza a moral sexual moderna? Que práticas de sexualidade emergem de seu discurso cênico: práticas de confronto ou de reafirmação das normas sexuais e de gênero?

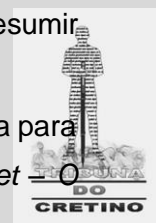


Um ano e meio após sua morte física, o poeta marginal francês Jean Genet renasceu em Belém do Pará no espetáculo *Genet – O palhaço de Deus*, pelo Grupo Cena Aberta. O espetáculo fez sua primeira temporada no Teatro Experimental Waldemar Henrique de 23 a 31 de outubro de 1987. Para criar o espetáculo, Barata serviu-se de cinco romances do autor francês: *Pompas Fúnebres*, *Nossa Senhora das Flores*, *Querelle*, *O milagre da rosa* e *Diário de um ladrão*. Hoje, um clássico, na época, o espetáculo foi acusado de ser pornográfico por conta de suas cenas de sexo explícito e de vender uma imagem “estereotipada” do homossexual.

O espetáculo surgiu na esteira desta revolução comportamental, enquanto o mundo vivia a epidemia de aids. Afastando-se das dicotomias normal/patológico ou certo/errado, a encenação abraçava a ética da marginalidade ao mostrar a vida e as paixões de sujeitos infames, como michês, prostitutas e ladrões, sem contudo pedir aceitação ou tolerância, aproximando a sexualidade da busca pelo sagrado.

Em entrevista para o jornal O Liberal (19 de novembro de 1988), o professor Dr. Ernani Chaves, colaborador frequente de Barata, ressaltou o desafio do grupo ao traduzir para o espaço teatral um universo tão complexo como o de Genet, destacando a coragem política de não resumir o desejo e a sexualidade “a uma caixa de preservativos”.

Em 2017, trinta anos após a estreia do espetáculo, Chaves me concedeu uma entrevista para minha pesquisa de doutorado e voltou a lembrar que uma das pautas de Barata com *Genet – O palhaço de Deus* era a luta pela:



Despatologização da sexualidade, em especial da homossexualidade. Uma ideia absolutamente importante no Genet: despatologizar. Quebrar a clássica distinção no campo da sexualidade entre o normal e o patológico do ponto de vista do discurso médico, psiquiátrico, do ponto de vista do discurso religioso. Então, acho que essa é uma ideia fundamental filosófica que permeava o espetáculo (CHAVES, 2017).

Para ele, a encenação era uma resposta crítica à epidemia da aids e aos pânicos morais associados a ela, conhecida como o “câncer gay”:

Isso é importantíssimo! A década de 1980 é a chegada do HIV no mundo. Era necessário combater. Duas coisas importantes: a Aids como o “câncer gay”. Depois, por que os homossexuais são os infectados por esse vírus? Por que ele é um vírus gay? Por causa da promiscuidade. Então, o Genet [espetáculo] é uma resposta a essas questões, entendeu? [...] Nesse sentido, o Genet e eu penso também que o projeto da trilogia e o papel que a sexualidade, que o corpo, que a homossexualidade tem nesses espetáculos tem a ver com uma resistência, uma resposta crítica a esse momento (CHAVES, 2017).

Em 07 de junho de 1989, em *Posição pela carne*, Genet era substituído por outro maldito, Antonin Artaud. A loucura, as dores da consciência e os limites da linguagem eram novos temas misturados aos velhos tabus, como a homossexualidade, a religião e a nudez. Em cena,

Heliogábalo, imperador romano, é currado por um homem negro enquanto três senadores romanos assistem tudo passivamente. O imperador grita, em êxtase: “Pica gostosa, vai Zaticus, arromba o meu lorto assim, mais, quero mais, fode o meu cu, fode Roma, me fode”.

Se *Genet* era uma resposta crítica aos regimes médicos e psiquiátricos que patologizavam a homossexualidade, *Posição pela carne* funcionava como uma resposta aos regimes sociais e institucionais. Aqui, não é apenas a religião que é implodida, mas as relações de poder entre homens. Heliogábalo, imperador romano, o maior símbolo de poder da monarquia, era sodomizado em cena por um homem escravizado, considerado inferior dentro desse regime de verdade. O sexo anal, a prática sexual mais estigmatizada nesse sistema, surge como uma violenta corrupção que implode a figura da masculinidade soberana, embaralha as hierarquias sexuais e expõe, diante dos seus senadores, os impulsos mais violentos e excessivos do desejo.

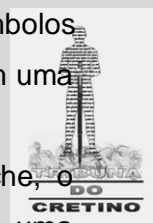
No ano seguinte, estreando meia-noite do dia 26 de outubro, no Teatro Experimental Waldemar Henrique, *Em nome do amor* encerra a trilogia dos malditos com uma versão mais humanizada da Paixão de Cristo misturando os personagens bíblicos como Madalena, Satanás e João Batista com o Zaratustra, de Nietzsche. O texto é composto por fragmentos realizados pelo próprio encenador, a partir dos evangelhos sinóticos do Novo Testamento. O clima orgástico do coro dionisíaco que dança e canta ao som de *Aquarius*, do clássico musical *Hair*, um dos símbolos da contracultura, representa também o anseio de que com a virada do milênio entremos em uma era de harmonia, paz e de celebração ao amor de todos os tipos.

Colocando nos palcos do teatro os conceitos do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, o espetáculo marcou a maturidade estética e política do Cena Aberta e colocou em cena uma declaração de amor platônico de Luís Otávio Barata para César Machado, um dos integrantes do grupo e ator do espetáculo, que começou em *Genet – O Palhaço de Deus*.

Em *Em nome do amor*, Cristo se pergunta “quem é essa mulher que o olha com um olhar tão grave e profundo”. Em seguida, Madalena declara seu amor ao filho de Deus com um extenso e apaixonado monólogo. Esta declaração, na verdade, representava o amor que Barata sentia pelo próprio César Machado, intérprete de Cristo. A agonia de um amor não correspondido era vivida todas as noites. César tinha que ouvir a declaração desesperada de Barata na boca de Olinda e os atores do elenco e pessoas envolvidas na produção testemunhavam de coração partido uma história que jamais se realizaria.

Ao colocar na boca de Madalena uma declaração de amor que era tanto para Jesus quanto para César Machado, Barata transformou a personagem bíblica no seu “duplo artaudiano” para falar da experiência da solidão humana confundindo os territórios do sagrado e do profano, *queerizando* cenicamente a norma sexual e provocando os ânimos da Igreja católica.

Segundo Wlad Lima, o texto era a declaração final de Barata para César. Todos sabiam disso. César interpretava Cristo sabendo que aquele espetáculo era para ele. Lima, que foi grande amiga de Barata, disse: “ele usa toda essa história de Cristo para dizer dessa crucificação amorosa que cada um de nós tem” (2015). Segundo ela, as pessoas se emocionavam e choravam muito. Isso



garantiu que muitas delas voltassem para assistir novamente e para chorar o amor de Madalena/Barata.

Barata fez mais do que representar sexualidades dissidentes. Ele desorganizou os regimes de verdade que as classificam, administram e excluem. Ele fez o sistema sexo-gênero colapsar ao retratar a vida de imperadores que gemiam de prazer ao serem sodomizados por escravizados na frente de seus senadores, ao retratar a vida de homossexuais que faziam sexo oral em revolveres, ao criar personagens masculinos que invertiam orgulhosamente as hierarquias sexuais e profanavam símbolos religiosos. No teatro de Barata, o sexo não é heterossexual, nem reprodutivo e nem monogâmico. O corpo é público e o erotismo é um direito constitucional da Sodoma e Gomorra que um dia foi o teatro paraense.

Fontes e referências bibliográficas

PARA ALIMENTAR A POLÊMICA. O Liberal. Belém, 19 de nov. de 1988, Caderno Dois, p. 8.

CHAVES, Ernani. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 02/12/2017.

LIMA, Wladilene de Sousa. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 15/08/2015

RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo: ensaios sobre sexualidade, política e o corpo*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Um dos maiores encenadores do século XX, Luís Otávio Barata, é apresentado neste ensaio crítico pelo olhar do ator, dramaturgo e encenador teatral Kauan Amora.

O texto na íntegra pode ser conferido no link disponível na bio.

