

## Performance da plenitude e Performance da ausência

Michele Campos de Miranda

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO

Mestranda – Estudos da Performance e Discursos do Corpo e da Imagem – Or. Prof. Dr.

Zeca Ligiéro

Bolsista CAPES

Atriz-performer

Resumo: A vida/obra do encenador paraense Luís Otávio Barata é objeto de estudo etnográfico sobre os processos que denominamos *performance da plenitude* e *performance da ausência*. A *performance da plenitude* diz respeito a sua atuação política no contexto sociocultural de Belém; que inclui seu protagonismo em movimentos como o que gerou a fundação do Teatro Experimental Waldemar Henrique e a criação de políticas culturais, junto ao Teatro Cena Aberta, nas décadas de 1970/80. Já a *performance da ausência*, diz respeito ao período de sua reclusão em São Paulo; um jogo intencionalmente engajado, porém, sem estabelecer qualquer compromisso objetivo com a própria experiência, que se entende aqui como o jogo cotidiano (SCHECHNER, 2002), a experiência de maior maturidade de um artista, o que Said (2009) denomina “estilo tardio”, uma performance que se dá em exílio – *ausência* – numa sobrevivência além do aceitável, entre o presente e o que foi deixado para trás.

Palavras-chave: Luís Otávio Barata, teatro político, teatro experimental, performance, Belém.

### **A performance da plenitude**

O valor político da existência de Luís Otávio Barata (1940-2006) está escancarado nas realizações e rastros que ele deixou, não apenas na sua obra artística, mas também nos movimentos que encabeçou. Meu olhar parte do entendimento do homem político como uma forma de plenitude, ou seja, de atuação plena e concreta do homem público, como indivíduo engajado num contexto histórico-sócio-cultural marcado por uma configuração de cidade pré-cosmopolita (SENNETT, 1988, p. 238), um espaço com remanescências vivas da “praça pública”, onde se possam estabelecer interações plenas, nas dinâmicas da sociabilidade.

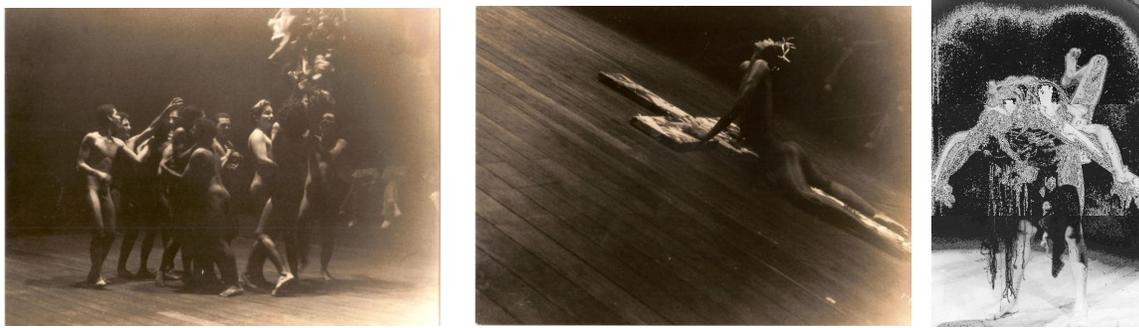
Este é um cenário próprio do período de transição, de rupturas, de transformação dos costumes, das visões de mundo. É o momento em que a burguesia belenense, tardiamente, começa a confrontar o antigo modelo de sociedade parisiense com o mundo em rota de globalização.

Na década de 1980, uma massa potencialmente crítica, formada por trabalhadores assalariados, artistas, jornalistas e estudantes arrematava, o conjunto de fatores que propiciaram o vigor e a *plenitude* dessa *cena aberta*. Enquanto esse contexto histórico e cultural se mantinha predominante na cidade, os espaços de manifestação

pública estavam aquecidos, a despeito da situação política coercitiva. Foi este o caso da ocupação que o Teatro Cena Aberta – polêmico grupo fundado em 1976 por Barata – fez do anfiteatro da Praça da República, no momento em que esse espaço se encontrava abandonado. A vontade dessa cena *aberta* vem do desejo de se expor aos olhos públicos, de se abrir ao diálogo (fotos 1, 2, 3 e 4).



Se partirmos de um autor tão caro a Barata, inspiração de sua obra tardia, Nietzsche (2007, p. 80-84; 2000), 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. A *plenitude* é uma potência criativa, portanto, que se expressa na vida/obra de Barata, em primeiro lugar, nos resultados concretos de sua articulação junto à classe teatral, como é o caso da luta que desencadeou a fundação do Teatro Experimental Waldemar Henrique e da Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro no Pará, e o constante debate em torno da autonomia da classe e da formulação de políticas culturais; e em segundo lugar, na formação de uma cena cada vez mais performática e autoral, e, por isso mesmo, mais contemporânea, experimental e provocadora, como é o caso de todo o conjunto de sua obra, que, principalmente a partir da *trilogia marginal* (“Genet – o palhaço de Deus”, “Posição Pela Carne”, e “Em Nome do Amor”, últimas montagens a frente do Teatro Cena Aberta), consolidou a cena experimental em Belém (fotos 5, 6 e 7).



### ***A performance da ausência***

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, incluindo aí toda sua vida como homem de teatro, passando a viver, de 1998 a 2006, quando faleceu, como um performer de si mesmo, anônimo na cidade de São Paulo.

Segundo Schechner (2002, p. 79), a performance pode ser entendida como: “comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo”, no que ele entende o jogo como “coração da performance”. Isso significa dizer que todo jogo ou ato de jogar é fundamentalmente performativo (2002, p. 109), o que diferencia de antemão o jogo cotidiano do teatro como experiência estética. E se “jogo não é arte”, como afirma Sennett (1988, p. 326-327), ele é “uma atividade que se realiza na sociedade”, ou seja, nas ruas, nas micro-relações cotidianas, são as máscaras necessárias à sociabilidade nas grandes cidades.

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; ela significa o que Schechner (2002, p. 105-107) classifica 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 (...), 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 pode ser inteiramente privado, sabido apenas pelo jogador solitário. É, portanto, 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.

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 Castelo Branco Barata” – nome de batismo que carrega a origem familiar burguesa, além de todo seu valor político. Daí a denominação que propomos no termo *performance da ausência*.

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.

A performance 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. A transformação é, para Schechner (1988, p. 160, 172), o aspecto central da performance, portanto, o ato de performar, enquanto experiência total, é provocador de transformações naquele que performa, ou seja, envolve todo o entorno da vida cotidiana, como um processo ritualístico de passagem, um movimento que se faz na crise de desencaixe social. 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, em que floresce uma capacidade criativa especial por possibilitar a abertura de novas experiências, novas identidades e caminhos, novas realidades sociais. É 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 antecede a partida de Barata para São Paulo compõe uma fase de preparação para a grande ruptura que viria, 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 durante longo período de uma resignação que não é completa até que se alcance o *status* de ausência.

Sem trabalho, trazendo algumas roupas e poucos livros na mala, Barata desembarca em São Paulo em dezembro de 1998. Contam alguns amigos que ao chegar passou suas primeiras noites dormindo na rodoviária do Tietê, observando o dia-a-dia e o vai-e-vem dos passantes e moradores daquele lugar, numa espécie de laboratório, ou primeiro ato performático.

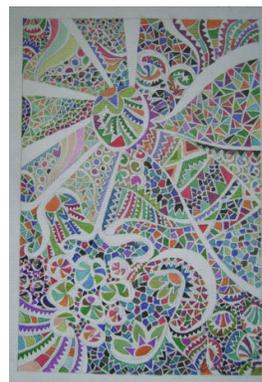
Dias depois, Luís Otávio liga para o amigo Jeff Cecim, paraense que estava na época morando em São Paulo. Eles se encontraram na rodoviária. Num gesto simbólico de rompimento Luís entregou um saco de roupas e disse: “Eu quero viver a suprema liberdade

de estender a mão para alguém e pedir uma esmola”.

O que temos aqui é um rito de passagem em toda a sua forma. Um marco inicial da *performance da ausência*, que carece de um ritual de anunciação para os outros e para si mesmo. 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 e não do real.

De abrigo em abrigo, Luís carrega o resto de seus pertences. Na pequena mala, livros, um resquício longínquo do que deixara com amigos em Belém. Naquele início de uma nova vida performada, Luís foi assumindo diferentes avatares, ele se apresentava como pintor de paredes, vigia noturno, aposentado, e passou a ser conhecido para muitos como simplesmente “Seu Luís”.

Os antigos avatares de encenador, diretor, cenógrafo, figurinista, e artista plástico, foram rompidos, dando espaço apenas para o homem que longe de qualquer suspeita se isolava para desenhar aquarelas, mosaicos e retas, terminar desenhos incompletos. Toda uma vida-obra fragmentada passa a ter forma sutil e organizada na tela em meio à precariedade e à solidão da *ausência* (foto 8, 9 e 10).



No entanto, é preciso saber que nenhuma ruptura é total. Ao falecer por infarto no Hospital Santa Helena, em São Paulo, sua verdadeira identidade é revelada: Luiz Octávio Castelo Branco Barata, 66 anos, solteiro, natural de Belém, pardo, homossexual, aquele que protagonizou grandes transformações na cena teatral de uma cidade; disso não se poderia fugir.

“Me senti feliz por compreender, iluminadamente, que quando um homem viaja tem de levar consigo as coisas que são mais suas”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LIGIÉRO, Zeca. *O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas Afro-Brasileiras*. Rio de Janeiro, 2008. (no prelo)

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

\_\_\_\_\_. *A genealogia da moral*. São Paulo: Ed. Escala, 2007.

OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do Buda dourado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. New York, London: Routledge.[1977],1988.

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

\_\_\_\_\_. *Performance Studies*. New York, London: Routledge, 2002.

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