



A arte da performance no Estado de São Paulo: a busca por “novos sensóreos” e reflexões a partir da etnografia-biografia do artista Marcio Pimentel¹

Rosa Maria Araújo SIMÕES²

Universidade Estadual Paulista – Campus de Bauru

Resumo

Este trabalho é fruto das investigações para a realização do livro-reportagem “Marcio Pimentel e a arte da performance” o qual, dialogando com a antropologia da performance, foi gerado a fim de compreender sua estética própria a partir de uma etnografia-biografia em que os relatos orais sobre a vida e obra deste artista contemporâneo permitiram mapear a origem de sua pesquisa e o desdobramento de sua trajetória no Estado de São Paulo. Ao abordar as características do trabalho de Pimentel, que abarca desde a questão da organização político-cultural de uma categoria artística até o processo de criação de espetáculos multimídias, tal pesquisa destacou os fundamentos, conceitos e relações da arte contemporânea *performance art* a qual, enquanto comunicação e manifestação da cultura urbana, busca novos sensóreos e processos imagéticos.

Palavras-chave: comunicação e culturas urbanas; arte da performance; Marcio Pimentel; antropologia da performance, imagens e novos sensóreos.

Este artigo é fruto das investigações para a realização do livro-reportagem “Marcio Pimentel e a arte da performance” (Parreira, 2008) o qual, dialogando com a antropologia da performance, foi gerado a fim de compreender a estética própria a partir de uma etnografia-biografia em que os relatos orais sobre a vida e obra deste artista contemporâneo permitiram mapear a origem de sua pesquisa e o desdobramento de sua trajetória no Estado de São Paulo. Tal pesquisa destacou os fundamentos, conceitos e relações da arte contemporânea e abordou as características de seu trabalho, que abarca desde a questão da organização político-cultural de uma categoria artística até o processo de criação de espetáculos multimídias. Também foi objetivo deste trabalho, demonstrar novas formas de sensibilidade e sociabilidades a partir do trabalho do artista Marcio Pimentel em prol do desenvolvimento da arte contemporânea *performance art*.

¹ Trabalho apresentado no NP Comunicação e Culturas Urbanas, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Docente do Departamento de Artes e Representação Gráfica – Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação – UNESP - Campus de Bauru, e-mail: rosinha@faac.unesp.br; **Co-autora:** Fernanda Vasconcelos PARREIRA – Jornalista da Radio Jornal Cidade de Bauru – 96FM; Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo – Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – UNESP – Campus de Bauru; e-mail: fernandavparreira@gmail.com



A arte da performance, uma manifestação da cultura urbana, por ser uma arte de fronteira que quebra o tradicionalismo vigente na sociedade, ainda está cercada de preconceitos e de resistências do público e da mídia. Vez ou outra é abordada em conteúdos jornalísticos, e devagar está ganhando espaço para divulgação e esclarecimentos de sua linguagem. Há a necessidade de ampliar a divulgação desta arte quase desconhecida no Brasil, para tanto, é preciso quebrar a barreira do conservadorismo jornalístico, para que o público conheça e saiba apreciar os elementos da performance e que haja uma valorização do artista contemporâneo, e não só da representação estereotipada veiculada pela mídia.

O livro-reportagem se torna um difusor da linguagem artística contemporânea e realiza uma reflexão sobre a produção cultural em torno da arte da performance, no caso específico do artista Marcio Pimentel, quem deu grande contribuição na construção de novos processos de criação e novas pesquisas de linguagem. É no contexto da capital São Paulo que Pimentel busca, juntamente a outros artistas ligados à Rede da Performance, classificar esta arte como uma nova categoria artística, sem precisar estar enquadrada no teatro, nas artes visuais ou na dança, questionando desta maneira, não apenas as formas tradicionais de espetáculos, mas também as políticas para fomento.

A investigação acerca da performance teve início em 2006, com os estudos do “Núcleo UHUU de Pesquisa da Performance: Interartes e Multimídia”, Projeto de Extensão Universitária (PROEX) da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp –Campus de Bauru, que desenvolve pesquisa na arte da performance, realizando seminários, experimentações cênicas, intervenções e que se firmou como um grupo de pesquisa em arte contemporânea na cidade de Bauru/SP. Foi já nas primeiras reuniões do Núcleo UHUU, que Pimentel ministrou o curso de Teatro Contemporâneo, no qual apontou as diretrizes para as pesquisas sobre performance enquanto linguagem artística, enfatizando que, para conceber uma performance, não bastam o improviso e o espaço alternativo, deve-se averiguar dentro de si mesmo suas relações mais profundas e fundamentá-las, estética e simbolicamente, a fim de encontrar algum sentido.

Vale destacar ainda que, por ser uma arte de fronteira, que quebra o tradicionalismo vigente na sociedade, a arte da performance ainda está cercada de preconceitos e de resistências do público e da mídia. Vez ou outra é abordada em conteúdos jornalísticos, e devagar, está ganhando espaço para divulgação e esclarecimentos de sua linguagem. Daí, também a necessidade de ampliar a divulgação desta arte quase desconhecida não apenas no interior de São Paulo, mas no interior do



Brasil como um todo. Ou seja, é preciso quebrar a barreira do conservadorismo jornalístico, para que o público conheça e saiba apreciar os elementos da arte da performance, para que haja, inclusive, uma valorização do artista contemporâneo, que lida muito mais com ênfase nos “processos”, do que nos “produtos” culturais.

A arte da performance

A arte da performance, ou performance, é um segmento dentro da arte conceitual que se destaca por seu caráter multidisciplinar e transcendental. É também conhecida como *live art*, ações, actions, ou simplesmente *performance art*. A palavra performance entrou na língua inglesa vinda do francês antigo, a derivação viria do latim per-formare, que significa realizar.

A arte da performance é a fusão de diversas linguagens, tais como artes plásticas, artes cênicas, música, fotografia, dança, vídeo etc. Esse hibridismo de linguagens busca liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo tradicionais, desfetichizando o corpo humano, e transpondo os tabus sócio-culturais. Se relacionada mais à família das artes plásticas, a performance pode ser considerada uma evolução dinâmico-espacial dessa arte estática.

De acordo com Glusberg (1987, p.11-12), o instante presente é uma performance, é o corpo como objeto de arte, ou seja, o uso do corpo humano como sujeito e força motriz do ritual. A performance propõe a volta de um cerimonial em que o corpo é mostrado para um reencontro consigo mesmo. Um sistema de ritual em que a arte do corpo produz signos no qual operam significantes, e o curso se torna um discurso.

Para a semiótica, uma performance gera um signo durante o seu desenvolvimento, entretanto, ela contém signos que fazem a sua constituição como os ícones, índices e símbolos. Ela envolve um ato de transmissão de significados e busca transformar um ato verdadeiro de comunicação em transmissão de significados (Glusberg, 1987). Mas, no caso da performance, estes códigos são abertos, pois cada um que possui contato com uma experiência performática, provém de uma educação moral e cultural diferente. Outro motivo é por ela ser uma arte a qual seus signos não são para ser decifrados racionalmente e sim através dos sentidos.

Cohen (2004) destaca, por sua vez, que o discurso da performance é como um discurso radical: “O discurso do combate (que não se dá verbalmente, como no teatro



engagée, mas visualmente, com as metáforas criadas pelo próprio sistema) da militância, do *underground*.”

Como foco de resistência, a investigação da performance tem migrado, desde os anos 1990, de seu ponto de partida nas contundentes ações antropológicas e investigativas da consciência e da corporeidade humana. (COHEN, 2004, p. 14)

Turner (1982, p. 13) ao fazer referência à antropologia da performance enquanto parte essencial da antropologia da experiência afirma que, “*todo tipo de performance cultural, incluindo ritual, cerimônia, carnaval, teatro, é explanação e explicação da vida em si, como Dilthey freqüentemente argumentou*”. A expressão, por sua vez, é por si só, “*um processo pelo qual se compele a uma expressão que a completa*”.

Para melhor exemplificar tal afirmação, o autor recorre à etimologia da palavra performance³ que, segundo ele, “*não tem nada a ver com “forma”, e sim, deriva do velho francês **parfournir**, “completar” ou “realizar, cumprir minuciosamente/rigorosamente/totalmente*. A performance é, portanto, “*a própria finalidade de uma experiência*”.

Considerando as convergências e complementaridades apontadas pelos diversos autores no que diz respeito à tentativa de delimitação da performance, vale ainda destacar que, para Marcio Pimentel, a performance é a arte viva a que ele se dedicou, devorando conceitos e técnicas, tendo como base teórica os mestres da arte contemporânea.

O artista em (per-) formação

Marcio Luiz Pimentel nasceu no dia 29 de outubro de 1962, na cidade de São José do Rio Preto, em uma família de classe média. Seu pai era administrador de empresas. Foi criado na capital paulista. Na escola do Jardim Bonfiglioli, aos 12 anos, Marcio produziu uma obra para uma Feira de Ciência, feita com produtos alimentícios. Ele havia feito a arte sem nenhum conceito, porém depositou ali toda a sua criatividade. Fez o trabalho por obrigação e acabou sendo o escolhido para participar de uma exposição de arte.

³ Sobre a etimologia da palavra performance vide também Glusberg (2005: 72-73).



A obra foi selecionada para compor o curso do Museu de Arte Contemporânea do Ibirapuera, em São Paulo. Dentre os colégios da cidade, foram selecionadas vinte obras, entre essas, o pequeno artista foi o vencedor.

Logo após sua premiação, formou um grupo na escola e montou um trabalho cênico. Pode-se dizer que desde então Marcio já mobilizava seus colegas em busca de certa “organização”, para que fosse possível a realização de uma obra cênica.

O trabalho se chamava “O médico”, e era um esquete de uma mesa de operação. Sua mãe fez o figurino, a avó compôs no piano uma marcha fúnebre, Marcio fez todos os adereços. Um elemento, porém, chamou mais a atenção das pessoas: uma estopa tingida de vermelho era como vísceras do paciente.

Já aos 17 anos, no terceiro colegial, foi em busca de conhecimento artístico. Marcio procurou uma escola de teatro, começou a achar os meios de fazer parte dessa arte. Em 1981, ele foi para a escola Drama Visão, em São Paulo, e, primeiramente, fez o curso de direção cinematográfica. Nessa época, participou de algumas montagens teatrais com o Grupo Averso de Teatro. Dentre as peças estão “O fraque”, “Elefante branco”, “Geração 30” e “O Circo”.

A atração de Pimentel pela mistura das artes veio desse episódio, em que resolveu explorar as diversas linguagens e formatos artísticos. Se pensarmos no trabalho de Marcio Pimentel hoje, ele é justamente representado por essa mistura de linguagens artísticas. Cohen (2004) define a *performance* como uma linguagem híbrida, “cênico-teatral”, e é apresentada na forma de um *mixed-media* em que a tonacidade maior pode se dar em uma linguagem ou outra, dependendo da origem do artista”.

A influência plástica na infância de Pimentel, desde seus presentes para pintura e sua habilidade em educação artística, sugere a origem da plasticidade e visualidade de suas obras futuras. Mesmo sendo classificadas, prioritariamente, nas artes cênicas, suas peças têm uma presença estética marcante de elementos plásticos, como será citado mais adiante.

Após o colégio, em 1982, Pimentel passou em dois vestibulares, ingressando em duas faculdades, entretanto, não concluiu nenhuma delas. A primeira foi a Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM) na Rua Liberdade onde começou a fazer o curso de Educação Artística, mas tudo o que produzia era voltado ao teatro. Estava tão arraigado na arte cênica, que suas obras eram todas ligadas ao Dioniso, às máscaras do teatro, ao ritual. Este último elemento é uma das grandes características do trabalho de Marcio, o desenvolvimento do rito cênico.



O outro curso que Pimentel frequentou foi o de Direção Teatral na Escola de Comunicação e Artes da USP/SP (ECA). Quando entrou na ECA, no ano de 1982, abandonou o curso da FAAM e permaneceu na universidade durante quase quatro anos, até o último semestre antes de concluir o curso. Foi nesse período universitário que conheceu muita gente interessante, frequentava matérias em outros cursos, principalmente de Rádio e Televisão, pois era vislumbrado com o audiovisual.

O primeiro contato de Pimentel com a performance foi, a partir de 1984, com o professor Luiz Roberto Brant de Carvalho Galizia, durante as aulas de interpretação na ECA/USP. Autor do livro *Os processos criativos de Robert Wilson*, seguidor da arte de vanguarda e diretor do grupo de arte Ponkã, Galizia era uma pessoa sábia, de acordo com Pimentel.

Durante as aulas, Galizia ensinava alguns exercícios ritualísticos e inovadores para a época, tendo em vista que a performance estava tendo início no Brasil, surgindo na década de 80. Galizia já falava de ponto de energia, de criaturas (em que o processo inconsciente do interprete é revelado); falava sobre Bob Wilson e o seu "teatro do silêncio", no qual não havia falas, mas também não era mímica. Admirava muito o trabalho artístico de Bob Wilson e suas relações com a arte.

Como Guzik (in Galizia, 2004) afirma, Galizia foi um explorador de fronteiras, desbravador de terras novas. Por volta de 1974 encontrou Bob Wilson no Brasil, quando então participou da equipe de montagem da peça “A vida e a Época de Joseph Stalin”; que, devido à censura dos generais, veio para o Brasil com o nome de “A Vida e a Época de Dave Clark”.

Pimentel esteve durante um semestre ao lado de Galizia, que viria a falecer em 1985, como uma das primeiras vítimas de Aids no Brasil. Este tempo, porém, foi suficiente para apreender muito da linguagem teatral experimentalista. Ao falar sobre Galizia, Pimentel se emociona; tendo tido, inclusive, várias oportunidades de homenagear seu grande mestre. Quando a ele se refere é com a frase: “Eu acho que nada é por acaso e as pessoas sentem quando não é acaso. Quando eu conheci Galizia foi assim.”

Durante suas conversas em sala de aula, após os exercícios, Galizia comentava a respeito do trabalho corporal de Pimentel. Achava muito interessante e reconhecia nele características expressionistas. Galizia comentava que o teatro está muito ligado ao corpo. Convidou Marcio para conhecer o grupo de arte Ponkã, por ele fundado.



Pimentel se interessou muito e foi assistir à peça “Aponkalipse”, no Centro Cultural de São Paulo. Marcio foi apresentado ao Grupo Ponkã por Galizia e foi aí que se identificou completamente com a performance. Foi por influências do trabalho do grupo Ponkã que ele sentiu pela primeira vez a sensação de que era esse tipo de trabalho que gostaria de realizar. Segundo ele, o espetáculo era mágico, totalmente inovador para a época. Era um teatro de imagens, em que os performers colocavam lâmpadas fluorescentes na parte de trás do corpo, como se fossem homens vaga-lumes. Marcio ficou fascinado com isso e queria fazer parte da peça em que Galizia era o diretor.

Foi aí que Marcio, ainda inexperiente, conheceu Carlos Barreto e começou a freqüentar o grupo Pessoal do Poente, que era um subgrupo do Ponkã, coordenado por Barreto e Celso Saiki. O grupo reunia alguns dos integrantes do Ponkã. Eles estudavam a vanguarda nacional do teatro e a performance, faziam leituras e pesquisas de campo. Durante 4 anos, Marcio aprendeu o que era a arte contemporânea e realizou muitas performances com o grupo. Nesta época, Carlos Barreto se tornou seu grande companheiro de trabalho e nas “pesquisas de rua”.

O grupo Poente praticava diversas atividades e cada integrante na sua modalidade procurava desenvolver suas habilidades a que se interessavam. Marcio costumava, na companhia de Paulo Yutaka, praticar Tai Chi Chuan, às cinco e meia da manhã, com o mestre Lee, na Vila Olímpia, em São Paulo. As discussões teóricas eram centradas no teatro de Samuel Beckett, mas também discorriam sobre a obra de outros artistas da arte contemporânea, tais como Antonin Artaud, Robert Wilson, Luiz Roberto Galizia, Grotowisk, Joseph Beuys, John Cage, entre outros.

O primeiro trabalho com o grupo Pessoal do Poente foi em 1986, intitulado “Um trágico acidente”, de Carlos Telles, cujo diretor era Carlos Barreto. Nesse trabalho, Marcio despontou como uma relação com o expressionismo na peça. Carlos, quando viu o trabalho de Marcio, reconheceu nele a característica da arte contemporânea expressionista, a qual foi desenvolvida em interpretação.

Quando começou a despontar no cenário teatral na cidade, foi convidado para entrar na Companhia Célia Helena, um grupo tradicional do teatro paulistano. O estilo da companhia era clássico, realista e totalmente avesso ao do Pessoal do Poente.

Isso também foi um processo muito importante. Porque eu estava fazendo um teatro experimental, trazendo uma dose expressionista que veio da minha pessoa em relação ao grupo e isso foi congregado no trabalho como relação de pesquisa, daí eu fui para o realismo, o



oposto disso. Comecei a ter uma grande dificuldade com isso. Eu não era realista (relato de Pimentel, entrevista concedida em 2008).

Todos na ECA consideravam a Companhia Célia Helena como teatro de ponta. Pensando na carreira artística, Marcio aceitou trabalhar com Célia Helena pelo reconhecimento que se tinha ao entrar para uma companhia desse porte, apesar de não se identificar com o realismo tradicional do teatro.

Nesta ocasião, em 1987, a montagem de “Pedro e o lobo” ganhou como melhor espetáculo no Prêmio Mambembe e começou a fazer uma turnê de cinquenta apresentações por todo o estado; participou da Semana Villa Lobos, no teatro Sérgio Cardoso, abriu o Festival de Inverno de Campos do Jordão. Pimentel relata: *“Aquilo me deu um choque térmico, como eu, um cara de experimental, vou trabalhar num processo realista e começa a acontecer tudo isso? Eu, então, compreendi a arte tanto no realismo, quanto no experimental.”*

Mesmo com o trancamento do curso, Pimentel manteve contato com a universidade, realizando alguns trabalhos nos estúdios de Rádio e TV. Em 1987, na constante busca pelo inusitado, resolveu fazer o Curso de Multimídia – Conceitos e Crítica, com o nova-iorquino Professor Doutor Antonio Muntadas.

O Ponkã começou a se desmembrar e se desconfigurar com a morte de Paulo Yutaka; assim, Pimentel junto ao seu grande companheiro Carlos Barreto, decidiu montar outro grupo seguindo a mesma linha do teatro contemporâneo, de experimentação. *“Esse grupo vai trabalhar algo inovador, e nós partimos mais uma vez para a pesquisa cênica. Eu, já fora da Célia Helena e fora do Poente”*.

Os dois iam todas as noites para o Edifício Copan, localizado no centro da cidade de São Paulo, no qual Carlos residia, e saíam de lá para fazer performance como “peruas”, se vestiam de mulher com o objetivo de pesquisar o lado feminino. Andavam pelas avenidas São João e Ipiranga, entravam nos bares, a destacar o Espaço Retrô, localizado no Largo de Santa Cecília. Causavam espanto aos que viam a performance e não entendiam o que estava acontecendo.

Em 1988, a performance “Peruas” virou um vídeo gravado na ECA e, durante a noite, eles exibiam esse vídeo no Espaço Retrô. Eles interagiam com as pessoas, vestidos de mulher, enquanto o vídeo era exibido na tela de uma televisão. Já existia aí a relação da performance com a multimídia.



Então, aparecia a gente na tela, fazendo uns programas de entrevista e, de repente, a gente entrava ali, ao vivo, interagindo com o público. A gente entrevistava no vídeo até samambaia. Uma imagem surreal e nessa surrealidade, a gente entrava no bar e apresentava para as pessoas. Na época muitos artistas performáticos invadiam espaços cênicos alternativos. (relato de Pimentel, entrevista concedida em 2008)

Nessa arte de vanguarda, Marcio e Carlos idealizam a fotonovela no teatro, como seria uma fotonovela no palco. Com a pesquisa na fotonovela eles montam “La Bela Fotonovella”, relacionando à origem italiana dos dois. Para esse projeto, o grupo precisava de um nome. E foi numa reunião depois do trabalho, que os amigos se encontravam no Redondo, uma casa de quibe ao lado do Instituto Nacional das Artes, na Praça Roosevelt. Pensando na fotonovela, em que a história era sempre um triângulo amoroso, decidiram que o nome do grupo deveria ser relacionado à afetividade, a uma história de amor, portanto, um nome feminino.

Existia uma gíria na época que o pessoal do grupo Ponkã utilizava para designar a expressão “tudo de bom”, o nome Sylvia. Essa moda veio da música do grupo Camisa de Vênus, composto por Marcelo Nova, chamada *Silvia*. E de repente, tomando uma dose de *Steinhaeger* no Redondo, Marcio disse “Que tal Sylvia? Sylvia Tudo de Bom?”. Carlos tomou outra dose de *Steinhaeger* e falou “É uma história de amor, não é? Então vamos colocar Sylvia que te ama?”. Outra dose de *Steinhaeger* e Marcio pensou, legal, é um triângulo amoroso, o grupo é tudo de bom, é um nome feminino, ótimo, e concluiu: “que tal Sylvia que Te Ama Tanto?”. Carlos achou fantástico. Em duas horas e quatro doses de *Steinhaeger* naquela noite nasceu a Companhia Sylvia que Te Ama Tanto.

Carlos era o diretor da companhia e Marcio era assistente de direção. E foi esse o início do desenvolvimento de seu trabalho de direção cênica. Em uma retrospectiva na evolução do trabalho de Pimentel, percebe-se a mistura das linguagens artísticas, começando pela influência da música na família e, depois, passando para as artes plásticas, em paralelo à arte cênica realista, indo para a cena contemporânea e, em seguida, quase na mesma sintonia, aconteceu a relação com o audiovisual.

“La Bela Fotonovella” foi uma quebra total com o realismo, dentro do processo de trabalho de Pimentel. Foi quando Pimentel começou a galgar seu próprio processo de trabalho. Longe do Ponkã, ele começou a realizar e se projetar num trabalho próprio de direção e criação. Para Pimentel, a pesquisa com o Ponkã serviu muito mais de



referencial do que de produção. *“Eu fui um observador, ali eu aprendi muita coisa, fui aprendiz. Onde começo a me projetar num resultante do meu próprio trabalho, fora da relação da minha interpretação expressionista que já vinha muito forte, e se a gente considera a arte contemporânea, isso faz parte. A interpretação vai pra essa relação expressionista anti-realista, então eu sempre fui anti-realista.”*

Por começar a compreender melhor a relação com o corpo, da expressão e da importância do corpo como instrumento de arte na interpretação cênica, Marcio procurou a Escola de Dança Ruth Rachou para ter aulas de dança contemporânea e assim, fortalecer ainda mais a pesquisa diante do corpo em movimento. Foi lá que ele conheceu Telma Gui. A dançarina havia estudado durante três anos com o coreógrafo americano Alvin Nikolais em seu núcleo de dança contemporânea.

Telma Gui convidou Pimentel para dirigir a obra cênica da dançarina. Foi então o início do trabalho dele como encenador/diretor. “Processos” foi o primeiro trabalho de Pimentel, que não era uma dramaturgia completa, feita por um dramaturgo e, sim, um processo autoral de Telma, que falava em próprio nome. O trabalho era um verdadeiro escândalo para a época, no qual eram colocadas em cena perucas coloridas chacoalhando sem rosto, somente cabelos coloridos se arrastando no espaço. Eram expostos elementos surrealistas, e a nudez, exibindo o corpo como objeto de arte. O público ficava em estado de choque. Até mesmo o marido de Telma teve uma desavença com ela, que culminou na separação do casal.

Aí começa toda a minha ‘piração’ em relação às artes plásticas e do teatro. A função desse surreal das minhas linhas do expressionismo, da linha da performance. Então eu começo a viajar nesse sentido, de que a minha arte não era uma arte realista, não era aceitável, é uma arte totalmente repudiada, então eu não tinha muito espaço. (Relato de Pimentel, entrevista concedida em 2008)

Os entraves na carreira de Marcio começaram a acontecer, pois existiam algumas desavenças entre as pessoas. Os próprios colegas de Pimentel, por não entenderem o que se passava no palco, não gostavam e não correspondiam aos seus trabalhos. O não-verbal, o anti-realista, a expressão, o corpo como objeto de arte, essas características de linguagens que chocam o público contestando o tradicionalismo do teatro. *“Meu pai foi assistir “Processos” e eu lembro do meu pai assistindo e ele disse: Muito louco não é?”*



Quando estreou “Processos”, faltava pouco para terminar o “La Bela Fotonovella”, que não pôde ser concluído. Seu parceiro, Carlos Barreto, o qual fazia o programa Bambalalão na TV Cultura, faleceu a um mês da estréia.

A partir deste advento, Pimentel se muda para Bauru/SP, onde também contribui para o estabelecimento da arte da performance começando a construir a Rede da Performance do Estado de São Paulo a qual vai ser efetivada no ano de 2009, quando Pimentel volta a atuar na capital paulista.

“Devorando Quixote”: um espetáculo de “teatro performático” multimídia e sua base na pesquisa em arte da performance

Beneficiado pelo Edital de Produções Inéditas do Sesi, o projeto inicial de “Devorando Quixote” foi idealizado por Pimentel e enviado, em 2006 para o Sesi, porém não foi contemplado. Em 2007 foi reformulado e re-enviado para o fomento, sendo, desta vez aprovado, e com muito louvor, por Sônia Azevedo, responsável pelo Núcleo de Artes Cênicas do Sesi, que contemplou o projeto de Pimentel com recursos para que o espetáculo fosse produzido.

A pesquisa cênica de “Devorando Quixote” foi realizada a partir de conceitos de linguagem da cena contemporânea, uma procura do Coletivo de Criadores Teatro da Pomba Gira e da Cia. Sylvia que Te Ama Tanto. O espetáculo visou criar um ritual cênico multimídia, uma (sub)versão brasileira e antropofágica de “Dom Quixote”, de Miguel de Cervantes, misturando elementos da performance, body art, teatro-dança, encenações de cunho pós-dramático e do rito.

O ator Julio Hernandez considera o “Devorando Quixote” uma obra da desconstrução do herói. Ele acha magnífica a dramaturgia em que aparece uma personagem Alice, uma vítima do câncer, que no limite da dor, acessa o mito de Quixote e outros personagens da obra de Cervantes, sempre num jogo ambíguo entre realidade insuportável e o sonho necessário.

O trabalho apresenta a vídeo-performance como cinema expandido em que o vídeo interage com a cena no palco fazendo parte dos elementos da performance. A estudante de Rádio e Televisão, Sarah Carvalho, foi a realizadora desta pesquisa em vídeo e ressalta que “o vídeo intensifica a sensação do que está em cena, expande e soma a outros elementos da performance”.



Assim como os outros trabalhos de Marcio Pimentel, “Devorando Quixote” permeia a linguagem do *work in progress*, sempre se modificando a cada apresentação, porém, a temática permanece como o *leitmotiv* pulsante. Percebe-se que existem procedimentos e métodos, apesar dos acasos e das mudanças em cena.

Cada cena é carregada de significados, e até mesmo a iluminação consegue atingir um potencial simbólico, é sensorial, existe um sentido, mas cada um entende do seu modo, o público (não passivo) interage com a obra aberta. Pulsam vários sentidos que remetem a uma coisa só.

“Devorando”, essa performance-ritual faz “recortes” de culturas, sincretismo religioso, hibridismo: procura abrir portas fantásticas e personagens mágicos a partir do uso de objetos surreais, indumentárias, sons, imagens, movimentos que não se completam e às vezes antagônicos. Criando linhas de entendimento fragmentadas e hipertextuais, propiciando um enfrentamento com um mundo doente e linear, um mundo que pede atos heróicos, que são os únicos capazes de dizer algo em uma época em que tudo tende a ser transformado em mercadoria.

As várias narrativas do espetáculo (vídeo, música, encenação, objetos) estão entrelaçadas como uma teia de um único *leitmotiv*, a temática da vida e morte. Esta narrativa não-linear re-significa a relação de universalidade do tema. Os espaços do real e irreal se fundem num labirinto de possibilidades, cruzando elementos míticos das culturas brasileira, africana e espanhola.

Cauê Pimentel, filho do diretor, participa do espetáculo como sua persona interpretando o Abaluae, figura mítica do Candomblé, religião afro-brasileira. Ele entrou no projeto como um dos preparadores físicos, pois pratica Kung Fu, e já havia preparado o elenco do “Vem Vento” e do “Simulacro”. Mudou-se para a casa do pai, em São Paulo e, a partir dos primeiros ensaios, já foi incluído no elenco do espetáculo.

Cauê considera que conhece muito mais seu pai agora, após trabalhar com ele no “Devorando”. Ele conta que o pai sempre foi muito trabalhador, mas, enquanto moravam juntos, ele não tinha muito conhecimento de que artista era realmente seu pai.

Sempre muito estudioso, quando Marcio chegava em casa, passava a maior parte do tempo ‘devorando’ livros de arte. Cauê lembra: “Meu pai lia um livro por noite, ele chegava em casa e dormia no sofá lendo. Ele nunca cobrou dos filhos que nos interessássemos por arte”.



Considerações finais

Diante desse panorama biográfico-etnográfico apresentado, pode-se afirmar que, no Brasil e, mais especificamente, em São Paulo, a arte da performance teve um processo de consolidação dessa linguagem enquanto pesquisa e experimentação basicamente a partir dos anos 80. O *happening* e a *body art* se consolidam no cenário internacional e a fusão das linguagens cênicas com as artes plásticas catalisam as novas formas de expressão e as propostas conceitualmente mais elaboradas da arte performance.

As produções artísticas e teatrais se apoiaram substancialmente na metáfora para atingir seu público e, a despeito da repressão, São Paulo foi um dos grandes pólos de experimentação cênica, contando com o Teatro Oficina, de Zé Celso, que em 1970 propôs uma parceria com o *Living Theatre* e com o Grupo Ponkã, de Luiz Roberto Galizia, que realizava a pesquisa do teatro imagem, influenciados por Bob Wilson.

Dentro desse contexto, o Grupo Ponkã é uma referência no cenário da performance, e teve em seu elenco Paulo Yutaka, Celso Saiki, Carlos Barreto e Marcio Pimentel, todos estudantes do teatro experimental. O grupo pesquisou por oito anos o trabalho performático, em um período de “febre” da linguagem, em que os espaços alternativos, tais como o Madame Satã ou mesmo as ruas da capital paulista, eram ocupados e utilizados como espaço aberto para experimentações cênicas.

Com a separação do grupo, após a morte de Yutaka, Marcio Pimentel e Carlos Barreto fundaram a Cia. Sylvia que Te Ama Tanto, na Cooperativa Paulista de Teatro, na qual Pimentel trabalha encenando performances até hoje. Por motivos pessoais resolveu mudar-se para Bauru, interior do estado de São Paulo, a fim de desempenhar sua pesquisa na linguagem da performance.

Em Bauru seu trabalho não foi bem assimilado de início, pois as pessoas não conheciam a linguagem performática, estavam acostumadas com o teatro tradicional. Pimentel encontrou dificuldade em desenvolver arte contemporânea no interior, e encarou isso como um desafio a se realizar, pois, como aponta Glusberg (1987), na performance, o espectador não sabe o que vai ver e muitas vezes não está familiarizado com a relação de estranhamento causada por esta. Um dos maiores objetivos do movimento é causar transformações para quem assiste e que muitas vezes estão condicionados a padrões morais e sociais. Ou seja, em oposição aos espetáculos



tradicionais como teatro, dança e cinema, o espectador de performance não é um espectador que sabe o que vai ver e talvez nem esteja familiarizado com este tipo de manifestação, fator que muitas vezes causa estranhamento. A performance funciona como operadora de transformações, desde os condicionamentos generalizados até a colocação destes em crise.

Desde o ponto de vista da emissão (tomando a performance como um fenômeno de arte – corpo - comunicação), o artista propõe esquemas e estruturas de comportamentos frente a um receptor que mantém expectativas relacionadas com sua própria imagem corporal, a qual entra em crise (Ibidem, 1987, p. 66).

Marcio Pimentel apresentou um processo novo na cidade, calcado na Dramaturgia da Gestalt, que se baseia em trazer elementos do inconsciente do performer para a montagem das cenas, por meio de um processo onírico concebido como figura e fundo, em que valoriza os gestos e as ações desprendidas de texto, a fim de colocar em cena elementos simbólicos e ritualísticos que emanam sentido. Em “Devorando Quixote” estes elementos também são observados, além da própria influência da Bauhaus⁴ e, de Artaud respectivamente. Na primeira, buscava-se diminuir as fronteiras entre arte e tecnologia e, o segundo, pregava a volta do ritual, no qual o teatro era a força de despertar imagens do inconsciente por meio dos sentidos. Outra influência que faz parte da história da performance e possível de ser observada no trabalho de Pimentel, é o Teatro do Absurdo, de Samuel Beckett, um teatro anti-tradicional, de protesto, com uma linguagem sonora em que o ato da comunicação é ampliado do verbo para elementos audiovisuais.

No ano de 2008, Pimentel voltou para a capital paulista para trabalhar no “Devorando Quixote” que ficou em turnê durante o segundo semestre do mesmo ano, lá, continua seu trabalho em torno da arte da performance, tanto em relação aos seus processos de pesquisa da linguagem, quanto na busca pela divulgação e organização da categoria, contribuindo na formação da Rede Estadual de Performance do Estado de São Paulo. Posto isto, a partir da etnografia-biografia de Marcio Pimentel e a arte da performance (uma arte de natureza híbrida e multivocal) foi possível discorrer sobre as conexões entre imagens e imaginários, apontando e delineando novos sensóreos inerentes ao contexto urbano.

⁴ “A I Semana da Bauhaus, realizada em 1923, teve como título “Arte e Tecnologia - Uma Nova Unidade”, antecipando em mais de quarenta anos a consolidação da chamada arte intermídia e os “Experiments on Art and Technology”, EAT, dos Estados Unidos.(Glusberg, 1987, p. 21)



Referências bibliográficas

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

GALIZIA, Luiz R. B. de Carvalho. *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PARREIRA, Fernanda Vasconcelos. *Marcio Pimentel e a arte da performance*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo), Universidade Estadual Paulista – Campus de Bauru, 2008.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York City: Performing Arts Journal Publications, 1982.

Sítios eletrônicos:

CIRCUITO SESI DE PRODUÇÕES INÉDITAS. **Devorando Quixote**. Disponível em: <http://www.sesisp.org.br/home/2006/sociocultural/teatro_quixote.asp>. Acesso em: 20 set. 2008.