

## PRESENÇA E ESQUIZOPRESENÇA

Wolfgang Pannek<sup>1</sup> (Taanteatro Companhia)

### Resumo:

*O artigo aborda o tema da presença nas artes performáticas, dando ênfase à relação entre teoria e prática. Defende o valor de uma teoria ativa que comprova seu valor impregnando a prática. Discute dimensões teórico-práticas da presença performática no contexto das investigações do taanteatro (teatro coreográfico de tensões) e da Taanteatro Companhia, estabelecendo relações entre a presença cênica e a Esquizopresença, conceito criado por Maura Baiocchi.*

**Palavras-chave:** Taanteatro; Tensão; Presença Cênica; Esquizopresença; Artaud.

### Abstract:

*The article talks about the presence in the performing arts, emphasizing the relationship between theory and practice. Defends the value of an active theory that proves its value impregnating practice. Discusses the theoretical and practical performativity presence in the context of taanteatro investigations (choreographic theatre tension) and Taanteatro Company making a connection between the scenic presence and Esquizopresence, concept created by Maura Baiocchi.*

**Keywords:** Taanteatro; Tension; Scenic Presence; Esquizopresença; Artaud.

## Teoria e prática nas artes performáticas

No campo das artes performáticas brasileiras presenciamos, nas últimas duas décadas, uma conjunção crescente entre saberes práticos e teóricos. Esse crescimento parece motivado por duas forças motrizes interligadas: o reconhecimento da importância do cultivo da educação e a busca de oportunidades de trabalho e de estabilidade econômica fornecidas no âmbito acadêmico. Além dos efeitos positivos – reflexão cada vez mais refinada aliada à segurança social – observam-se, em relação à produção artística, também efeitos colaterais deste desenvolvimento: professores explicam aos performers “o que o corpo pode”, ideólogos prescrevem a finalidade social da arte, curadores, oficiais ou

---

<sup>1</sup> Wolfgang Pannek é diretor, performer, autor, tradutor e produtor. Mestre em Artes (filosofia, letras e psicologia) pela FernUniversität Hagen/Alemanha. Codiretor da Taanteatro Companhia (São Paulo/Brasil) desde 1994. Coautor, ao lado de Maura Baiocchi, dos livros “Taanteatro – Teatro Coreográfico de Tensões”; “Taanteatro – Rito de Passagem” e “Taanteatro MAE - Mandala de Energia Corporal”. Atualmente dirige a trilogia teatro-coreográfica cARTAUDgrafia.

autointitulados, definem os “conceitos” que conferem, ou não, o direito de circulação de certas formas de arte nos ambientes culturais disponíveis.

Percebemos, nessas situações, uma preponderância do poder teórico e institucional sobre a prática criativa que se expressa, também, nas relações interpessoais entre seus respectivos agentes: artistas sentem-se enobrecidos na sombra intelectual de seus mentores acadêmicos ou procuram alisar a vaidade de representantes do poder público, abanando alegremente o rabo. A desproporção entre teoria e prática é acompanhada por uma domesticação do artista, tendo consequências sérias para a própria criação artística: ela torna-se igualmente dócil.

Deparemo-nos, frequentemente, com obras de baixíssima capacidade de contágio, mas, em compensação, acompanhadas pelo ruído infundável de rodas de oração filosófica para indicar uma carga conceitual complexa que, supostamente, são expressas nessas criações. Ou, mais simples, muita filosofia para pouca arte ou, pior, pouco pensamento próprio revestido de filosofia alheia. Em todo caso, o deslocamento do foco da importância da experiência sensível da obra para sua concepção teórica e a consequente localização da essência da arte no campo conceitual, não pode ser desvinculado das relações de poder entre criadores e teóricos, administradores e comerciantes da arte.

Artaud abordou a separação entre teoria e prática – na forma da cisão entre espírito e corpo e o predomínio do espírito sobre o corpo – como problema chave do declínio do Ocidente. No prefácio de “O teatro e seu duplo”, ressalta que “não são sistemas de pensamento” (ARTAUD, 2012, p. 2) que faltam a nossa época, mas descarta o valor desses sistemas quando não são incorporados e se demonstram incapazes de “nos fazer viver” (ARTAUD, 2012, p. 2). Aplicada ao caso da discussão da presença nas artes performáticas, a exigência artaudiana “de identificar nossos atos com nossos pensamentos” (ARTAUD, 2012, p. 2) significa que qualquer afirmação a respeito da presença corre perigo de virar um adorno fútil ou uma excrescência parasitária, se não for capaz de elucidar e de potencializar a realização performática.

Criadores do campo das artes performáticas, por mais talentosos que sejam, não são necessariamente teóricos excepcionais de suas próprias faculdades (do mesmo modo como teóricos são raramente bom performers). Ainda assim desenvolvem linguagens particulares para expressar suas experiências. Por meio dessas linguagens, mesmo que se expressam com palavras do senso comum, incapazes de traçar fronteiras claras entre os termos da **presença**, do **estar presente** e do **presente**, os performers visam a realização do ato performático, interrogam-se a respeito das possibilidades concretas de sua intensificação. Em outras palavras, para um performer o tema da **presença** coloca-se em primeiro plano como um problema prático, isto é, como a questão da **presença cênica** (ou performática) do performer. O conhecimento, mesmo que raramente adequado, de concepções filosóficas e de teoremas científicos pode até operar como estímulo intelectual de seu processo criativo, mas é duvidoso exerça efeitos mais que modestos sobre sua anatomia energética e seu atletismo afetivo. Para compreender e aprimorar essas dimensões elementares da presença, para cativar o espírito de seu público através da *físis*, o performer precisa, antes de tudo, desenvolver práticas adequadas aos seus propósitos.

Obviamente o que está em questão aqui, apesar dos reais ou possíveis descompassos entre as artes performáticas e sua teorização, não é uma condenação genérica da teoria, nem a exigência de sua aplicabilidade imediata, mas, na esteira de Artaud, a determinação de seu lugar no contexto de uma “cultura em ação” (ARTAUD, 2012, p. 2). Essa visão ativa da teoria implica, em oposição ao antigo ideal ocidental contemplativo, que uma teoria da presença performática deve não somente analisar adequadamente seu objeto, mas provar seu valor prático, possibilitando o desenvolvimento de estratégias e instrumentos concretos, capazes de intensificar e diferenciar a presença a partir de sua descrição analítica.

## Tensão, pentamusculatura, ent(r)e

Nos processos de trabalho da Taanteatro Companhia<sup>2</sup>, ao longo dos últimos vinte e cinco anos, o entrelaçamento entre a criação da performance, a formação do performer e a teorização das artes performáticas tem sido uma constante, visando a integração de teoria e prática (treinamento, criação) em benefício mútuo. Por este motivo, o **taanteatro** (teatro coreográfico de tensões) constitui-se, ao mesmo tempo, como uma espécie de filosofia das artes performáticas aliada a um conjunto de dinâmicas de treinamento e de criação. No contexto deste artigo, a apresentação das teorias e práticas do taanteatro limita-se inevitavelmente a algumas linhas gerais.

No plano teórico, conforme indicado pelo próprio nome, o teatro coreográfico de tensões parte do princípio tensão. Isso significa que qualquer acontecimento cênico (e da vida) é engendrado pelo encontro e pela relação energética entre diferenças, forças ou formas de qualquer natureza. Na investigação do princípio tensão, o taanteatro distingue **intra-**, **inter-** e **infratensões**<sup>3</sup>. Intratensões referem-se ao jogo de tensões musculares e eletroquímicas do corpo do performer; intertensões denominam as interações energéticas entre corpos; infratensões derivam da relação entre o corpo e o conjunto de valores e acontecimentos que configuram os códigos de um determinado ambiente cultural.

O princípio tensão abarca a percepção empírica que qualquer fenômeno existe somente em relação a outro fenômeno: desde os fatos elementares da respiração, percepção e alimentação até as interações sociais e de trabalho mais complexas, o corpo (do performer) constitui-se por meio das relações energéticas estabelecidas com outros corpos e com seu ambiente.

No intuito de denominar e diferenciar a percepção da constituição e transformação do corpo, bem como do acontecimento performático, por meio do dinamismo da rede de tensões da qual participa, o taanteatro desenvolveu, como dimensões complementares, a prática da **mandala de energia corporal** (MAE) e o

<sup>2</sup> As bases conceituais do taanteatro foram criadas pela diretora-fundadora da Taanteatro Companhia, a coreógrafa brasileira Maura Baiocchi.

<sup>3</sup> Ver maiores detalhes sobre intra-, inter- e infratensões em Baiocchi e Pannek (2013, p. 26-29).

conceito da **pentamusculatura**<sup>4</sup> (PEM). A PEM designa uma visão do corpo estendido, o MAE uma prática de integração dessa visão. A pentamusculatura é um “guia para a construção da **anatomia afetiva** do performer” (BAIOCCHI E PANNEK, 2013, p. 28) e visa sintetizar “todos os aspectos da cena e da vida” (BAIOCCHI E PANNEK, 2013, p. 28). Composto por cinco musculaturas porosas e interativas – **musculatura aparente, interna, transparente, absoluta e estrangeira** – que integram as dimensões físicas, sensíveis e cognitivas do performer; a pentamusculatura “transfere tudo – inclusive o espiritual e ideal – para a esfera da ação, alertando para a possibilidade de tonificação de nossas faculdades mentais” (BAIOCCHI E PANNEK, 2013, p. 28).

No final dos anos 1980, ainda sem as referências advindas da filosofia deleuziana, Baiocchi concebeu, com a pentamusculatura, um algo comparável ao “corpo esquizofrênico” debatido por Deleuze em “Lógica do Sentido”. Antecipando a aproximação conceitual ao “corpo sem órgãos” em “Mil Platôs”, descreve o corpo esquizofrênico como “uma espécie de corpo coador” (DELEUZE, 2003, p. 89), sem “limites precisos (...) entre interior e exterior” (p. 90); “onde tudo é corporal, tudo é mistura de corpos e no corpo” (p. 90).

Porosidade, permeabilidade, conectividade e a ausência de fronteiras definidas entre corpo e cosmos são, precisamente, as características do corpo pentamuscular. Nele o cosmos torna-se corporal – o corpo cósmico. A pentamuscularização do corpo não destitui o encontro dos corpos de seu papel constitutivo para o acontecimento cênico, mas ela descentraliza o papel do corpo em relação a outras presenças igualmente importantes. Num ambiente performático pentamuscular, tempo, espaço, luz, som, movimento, objetos, cores e texto deixam de ser elementos descritivos ou decorativos de um corpo concebido como fundamental ou central, mostram, ao contrário, vida própria, tendo o corpo como extensão. A pentamusculatura enfatiza que o acontecimento performático é constituído por interações ambientais e que cada presença pertencente a esse ambiente somente é concebível por interagir com outras presenças. Contudo, de modo algum essa descentralização do fator humano ou “desumanização” da cena significa para a arte performática uma perda de emoções ou sensações. Implica, antes, uma transformação, ampliação e diversificação das possibilidades do sentir que, na medida em que transcendem os psicologismos do demasiado cotidiano, tendem a tornar-se mais atmosféricas e até mesmo cósmicas. A incorporação de um estado pentamuscular exige trabalho nos planos cognitivo, sensível e físico. No taanteatro cabe à prática do MAE - um conjunto de sete exercícios-dança “que envolvem relaxamento, respiração, flexibilização, alongamento, torção, equilíbrio, visualização, (des)concentração, deslocamento, vocalização e improvisação” (BAIOCCHI E PANNEK, 2013, p. 57) – a integração desses planos a favor da disposição e da liberdade criativas do performer.

É evidente que o princípio tensão e a pentamusculatura atuam como elementos complementares de uma visão energético-relacional do universo performático. Permeabilidade e conectividade dos corpos determinam o dinamismo desse universo em transformação. Consequentemente, por emergir “de encontros

<sup>4</sup> Pentamusculatura é um conceito criado por Maura Baiocchi. Ver Baiocchi e Pannek (2007, p. 63).

entre corpos, forças e formas no espaço-tempo”, o acontecimento cênico no taanteatro é uma arte do “Ent(r)e”<sup>5</sup>, das passagens e transições, onde “a processualidade dos entes e a entidade dos processos” (BAIOCCHI E PANNEK, 2013, p. 28) se confundem.

## Presença cênica

Do ponto de vista do taanteatro, segundo Baiocchi e Pannek (2013), a singularidade e intensidade da “presença cênica do performer” (p. 56) dependem da “qualidade de incorporação pentamuscular e de sua capacidade de sintetizar as intra-, inter- e infratensões do acontecimento cênico” (p. 56). Presença cênica (ou performática) não designa uma qualidade essencial, inata e imutável. Não é uma dádiva ou um dom, mas uma capacidade dinâmica e relacional que depende do cultivo e manejo de sua anatomia energética e afetiva, isto é, da integração “de um leque de capacidades – atenção, percepção, sensibilidade, concentração, imaginário, mobilidade, interatividade e raciocínio – em combinação com a *vontade de tensão*”<sup>6</sup> do performer” (BAIOCCHI E PANNEK, 2013, p. 56).

Como vimos acima, o princípio tensão e o conceito da pentamusculatura implicam a gênese do corpo a partir do encontro tensivo entre as forças e formas que compõem o acontecimento performático. O mesmo vale para o conceito da presença cênica. Presença é sempre copresença, emerge do encontro, isto é da essência da própria cena. Como tal a presença possui dimensões extensivas e intensivas. É espaço-temporal, mas “não designa o mero fato de estar aí” (BAIOCCHI E PANNEK, 2013, p. 55).

Presença cênica pressupõe a existência ou localização espaço-temporal de um corpo, mas não marca a diferença entre sua ausência ou presença física. Indica antes o estado e a disposição deste corpo, sua permeabilidade e sua capacidade de irradiação. Em primeiro plano, a presença cênica depende da disposição ao encontro, disposição à copresença do outro, à atividade, à receptividade e à interpenetração dos corpos. Pressupõe o momento extensivo de estar num determinado momento num determinado lugar, mas designa, sobretudo, um estado de intensidade em que o signo cênico está vinculado à sua gênese energética, ao “estado problemático” que o engendrou. Dessa forma, presença e intensidade, de um lado, e representação e extensividade, do outro, são pares conceituais correlativos, ainda que não os encontremos em estado isolado e puro, mas como polos de tensão da prática performática.

## Da presença à esquizopresença

<sup>5</sup> O neologismo do “Ent(r)e” foi cunhado por Maura Baiocchi. Ver Baiocchi e Pannek (2007, p. 55).

<sup>6</sup> Vontade de tensão é um conceito taanteatro. Ver Baiocchi e Pannek (2007, p. 53-55).

Em busca de uma produção performática de energias-signos que mantêm a tensão vital e produtiva entre força e forma, o taanteatro investe na concepção e construção de uma presença cênica que foge à normatização social, estética e moral: a esquizopresença. Nesse neologismo criado por Maura Baiocchi (Baiocchi e Pannek, 2007, p. 74) encontramos o conceito da presença associado ao conceito do *esquizo* criado por Deleuze e Guattari em “Anti-Edipo”.

Em “Esquizopresença – contextualização filosófica de um novo conceito nas artes performáticas” (Pannek, 2014) abordei as relações da esquizopresença com a noção do **trágico** em Nietzsche, a **crueledade** em Artaud e o **desejo** em Deleuze e Guattari. O que une esses três pensadores, entre outras coisas e simplificando, é a despedida da representação e a vontade de retorno à intensidade pura do devir. Esse retorno é dado, filosoficamente, por meio da construção de personagens conceituais – o super homem, o corpo sem órgãos, o esquizo (ou nômade) – que atuam como agentes de um “sistema de crueldade” oposto “à doutrina do juízo” (DELEUZE, 2013, p. 165) e que realizam a ruptura com o conceito da transcendência e com os hipercódigos da Moral, do Estado e do Capital. A meta comum desses personagens é a criatividade soberana e absoluta. O taanteatro – com base no princípio tensão, ou seja, da diferença energética, e ao defender as artes performáticas como um “devir comunicativo” (DELEUZE, 2013, p. 53) e como “processo de gênese” (DELEUZE, 2013, p. 122) – situa-se na esteira dos fluxos contraditórios do mundo nietzschiano, das dissonâncias do devir artaudiano e da diferença pura de Deleuze.

O que diferencia a presença cênica e a esquizopresença é precisamente o caráter revolucionário do esquizo, sua fuga, não da forma, mas de qualquer normatização formal. A esquizopresença “não representa, nem interpreta, experimenta” (DELEUZE, 2013, p. 75); designa “o modo como o corpo pentamuscular do performer *se concretiza*” (DELEUZE, 2013, p. 75). Contudo, considerando a proximidade entre os conceitos do desejo o do esquizo em Deleuze, e conforme apontado por Luiz B. L. Orlandi, é preciso levar em consideração que:

essas aproximações conceituais querem também sugerir um cuidado: o de não submetermos a potência do acontecimento cênico, tal como visada pelo Taanteatro, a um desejo reduzido desta ou daquela forma. Ao desejo nada falta; ele é potência criativa irreduzível à busca prazerosa de algum objeto. No Taanteatro, a potência desejosa corresponde a uma criativa vontade de tensões capaz de se expor de múltiplas maneiras numa inexaurível variedade de formas, mas formas eminentemente coladas à tensionada matéria intensiva.<sup>7</sup>

Em outras palavras, se a esquizopresença é presença do desejo, este desejo esquizo não visa objeto, nem catarse. Como vibrante laço diferencial

<sup>7</sup> Luiz B. L. Orlandi. “POR UM FIO. Entre desejo e transformação”. Palestra realizada por ocasião da apresentação do espetáculo TRANS de Maura Baiocchi na Oficina Cultural Oswald de Andrade Teatro Anexo. São Paulo, 13/12/2014.

intermedia e intensifica o jogo de tensões entre as forças constitutivas do acontecimento performático. Se compreendemos a pentamusculatura como integração ativa das faculdades do corpo com o cosmos, e se percebemos sua concretização, a esquizopresença, como experimentação soberana da criação de formas de vida, aproximamo-nos da dimensão política da:

esquizopresença pentamuscular, que se desdobra no espaço-tempo ao gerar territórios artísticos-culturais que potencializam afirmativamente uma política focalizada no destino da humanidade, aumentando as chances das gerações futuras de engendrar e habitar um mundo eco-ético com mais amor transmutado em ação, arte e alegria, no sentido da ética espinosiana. (BAIOCCHI E PANNEK, 2007, p. 77).

Em sua associação à “Ética” de Espinosa – afirmação do encontro, das paixões alegres e da diversidade de modos imanentes de existência – a esquizopresença, expressa uma “micropolítica do desejo”<sup>8</sup>. Atua como presença da intensidade pura no campo de composição dos afetos e busca “discernir e aproveitar qualquer encontro (bom ou mau) em função da potência do acontecimento cênico” (BAIOCCHI E PANNEK, 2007, p. 78). Dado que essa potência é definida por diferença e transformação, a esquizopresença, em seu sentido micropolítico, seleciona aquelas “forças, por meio das quais a sociedade pode ser transformada e diferenciada incessantemente” (KRAUSE E RÖLLI, 2010, p. 136), abrindo espaços para “uso inclusivo da diferença” (KRAUSE E RÖLLI, 2010, p. 139) e para novas formas de ação e expressão política, social e artística.



Figura 1: Taanteatro – imagem 1.

<sup>8</sup> Título de livro de Feliz Guattari – “*Micro-politique du désir*” (1974).



Fig. 2: Taanteatro – imagem 2.



Fig. 3: Taanteatro – imagem 3.



## Bibliografia:

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BAIOCCHI, M.; PANNEK, W. **Taanteatro** – teatro coreográfico de tensões. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. **Taanteatro** – MAE Mandala de Energia Corporal. São Paulo: Transcultura, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2013.

KRAUSE, R.; RÖLLI, M. **Mikropolitik**. Eine Einführung in die politische Philosophie von Gilles Deleuze und Felix Guattari. Wien/Berlin: Turia + Kant, 2010.

PANNEK, Wolfgang. Esquizopresença: contextualização filosófica de um novo conceito nas artes performáticas. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 33-48, jan./jul. 2014. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>