

# ESQUIZOPRESENÇA: contextualização filosófica de um novo conceito nas artes performáticas

Wolfgang Pannek\*  
Mestre em Filosofia  
Fakultät für Kultur und Sozialwissenschaften  
FernUniversität Hagen

**RESUMO:** O texto *Esquizopresença - contextualização filosófica de um novo conceito nas artes performáticas* apresenta o contexto filosófico que define a esquizopresença, conceito cunhado pela criadora do taanteatro (teatro coreográfico de tensões), Maura Baiocchi. Mostra as relações desse conceito com a noção do trágico em Nietzsche, o *corpo sem órgãos* de Artaud e o desejo e o esquizo na obra de Deleuze e Guattari.

**Palavras-chave:** Taanteatro; Esquizopresença; Corpo sem Órgãos; Devir; Desejo.

**ABSTRACT:** The text exposes the philosophical context defining schizopresence, a concept coined by Maura Baiocchi, creator of taanteatro (choreographic theater of tensions). It analyzes the relations between schizopresence and the Nietzschean notion of the tragic, Artaud's body without organs and the concepts of desire and schizo in the works of Deleuze and Guattari.

**Keywords:** Taanteatro; Schizopresence; Body Without Organs; Becoming; Desire.

## ENLOUQUECER O ATOR

A reconciliação com o universo por meio de “encontros com o devir” (ARTAUD, 1996, p.75). Assim Artaud define a destinação do verdadeiro teatro em *O Teatro e seu Duplo*. Do ponto de vista artaudiano, o teatro não é em primeiro plano o palco de discussões sócio-históricas ou políticas e muito menos psicológicas, mas, sobretudo o lugar de uma exigência ao mesmo tempo existencial e metafísica que nos expõe ao dinamismo criativo-destrutivo da vida como tal. Em *Enlouquecer o ator*<sup>1</sup>, um de seus últimos escritos sobre o teatro redigido pouco tempo antes de sua morte, Artaud ressalta a natureza violenta e convulsiva dessa vida:

com seus impulsos, seu relincho, sua flatulência, seus vazios, sua coçeira, seus eczemas, seus congestionamentos, seus turbilhões misturados com sangue, suas hemorragias sensíveis / seus nós temperamentais / suas repetições / suas hesitações. (ARTAUD, 2002, p. 77)

Esses versos evidenciam uma analogia estabelecida entre a vida e o corpo e é graças a essa correspondência que Artaud considera o teatro como “o estado / o lugar / o ponto / onde a anatomia humana é compreendida / e por meio da qual a vida pode ser curada e governada.” (Idem) Artaud compara o princípio da gravitação a um terremoto em aceleração desvairada e atribui ao teatro a capacidade de “parar as gravitações

irascíveis e impetuosas” (Idem). Mas essa antiga capacidade e técnica de renovação da vida, própria do verdadeiro teatro – e que de acordo com Artaud falhou quando se realizou o “antigo crime” (Idem, p. 78) de submeter a vida e o ser humano à autoridade de Deus - depende de duas pré-condições: da constituição de uma “nova e tocante anatomia fugaz” (Idem) e da disposição de “concordar de transformar-se, de acordo com a definição e a essência, num louco definitivo.” (Idem, p. 79)

Sem dúvida e apesar de não usar o termo explicitamente, Artaud descreve com o “corpo esquelético” (Idem, p. 78) movido pelo “ímpeto do fogo inato” (Idem, p. 79) e com “superfícies, nas quais se inscreve a cólera da vida” (Idem) o corpo sem órgãos, invocado em *Para dar um fim no juízo de deus*<sup>2</sup> como uma nova anatomia original, seletiva, “libertada de automatismos” (Idem, p. 29) e dotada de uma “verdadeira e não efêmera liberdade” (Idem). De acordo com Artaud, o “corpo humano inteiro, de um ator inteiro” (Idem, p.77) não é algo dado, mas demanda uma ruptura explosiva com o corpo humano atual, domesticado por generalidades divinas. Somente em um estado de “atividade paroxística” (Idem), esse novo corpo revelará “a vida - em sua transparência, na presença de suas forças inatas, de suas capacidades indomadas, que ainda não serviram a corrigir uma criação anárquica” (Idem).

No entanto seria um equívoco imaginar que Artaud vislumbre um corpo em estado de catarse e excitação cegas. Ao contrário, a compreensão da complexidade dos impulsos que movem a vida e a tarefa teatral de sua renovação, cura e governo exigem um corpo “metodicamente traumatizado” (Idem, p. 78), em movimento rítmico: “não colérico / não histérico / não em transe / mas com o extremo rigor da navalha” (Idem). Correlativa à conquista desse “esqueleto líneo” (Idem), lúcido e explosivo, o verdadeiro teatro - “que tem como inspiração e tema a revolta

e a guerra” (Idem, p. 80) – depende sobretudo de uma transformação mental e afetiva. O ator deve aceitar de “viver naquilo / que exige / uma ferida” (Idem, p. 81), em outras palavras, no “estado espasmódico do coração aberto” (Idem, p. 80). E essa metamorfose espiritual significa para Artaud ousar de “ser louco no Ser” (Idem, p. 78) e de romper com o estado “anti-teatral” (Idem, p. 80) do corpo atual “causado pelo sexo” (Idem), ou seja, abdicar a uma das mais elementares codificações corporais.

Artaud está ciente da radicalidade de sua proposição. No postscriptum de *Enlouquecer o ator* articula a dimensão profética do verdadeiro teatro. Escreve: “o esqueleto não carnal do ser humano” (Idem, p. 81) - isto é o corpo sem órgãos - é

aquele do superhomem, que foi concebido um dia e que brevemente será eterno e completo, quando não haverá mais sol nem lua, mas dois dedos de carvão em brasa crepitante, para responder às linguagens profundas, às cavernas de linguagens profundas do crânio da dança macabra, como uma lanterna constantemente iluminada. (Idem)

## TEATRO DA CRUELDADE, O TRÁGICO, VONTADE DE PODER

Ao destinar o teatro da crueldade à reconciliação com o devir por meio da criação de uma nova anatomia – o corpo sem órgãos – vinculada à figura do super-homem, Artaud revela a proximidade de sua poética da visão trágica que atravessa a filosofia de Friedrich Nietzsche. Artaud pronuncia a palavra crueldade do mesmo modo como diz vida e necessidade, ou seja, no sentido do *Amor Fati*<sup>3</sup> nietzscheano. A revolução anatômica do corpo sem órgãos equivale à transmutação da vontade de poder na interpretação feita por Gilles Deleuze: a vontade de poder, ao alcançar o estado de atividade e afirmação puras, supera o niilismo histórico para assumir na forma do super-homem a soberania

e criatividade absolutas. Retorna dessa maneira à inocência do devir. Conforme Deleuze esclarece, Nietzsche pensa desde O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música até as últimas cartas redigidas no estado de loucura numa perspectiva trágica inspirada por Heráclito. O conceito nietzscheano do trágico visa - pela via da tresvaloração de todos os valores - a afirmação alegre e irrestrita do devir caótico e sem rumo em sua combinação fatal de acaso e necessidade<sup>4</sup>. O devir é inocente<sup>5</sup> e justo por não derivar de uma instância transcendente mas da imanência do jogo das forças múltiplas que lhe são constitutivas e cuja interação é determinada por sua essência relacional e pela respectiva capacidade de cada força<sup>6</sup>.

Em Nietzsche, a afirmação trágica do devir assume na figura do deus Dioniso o caráter da profecia de uma vida inteiramente ativa e criativa, favorecida pelo filósofo contra todas as visões de mundo de caráter niilista<sup>7</sup>. Nietzsche considera niilista uma forma de pensamento que encontra sua primeira expressão filosófica em Anaximandro<sup>8</sup> e que interpreta - via judaísmo e cristianismo até a dialética de Hegel - a história a partir de uma perspectiva reativa, acusando e julgando o devir em função de sua relação intrínseca com o sofrimento. Na ótica existencial do niilismo, o sofrimento constitui uma objeção contra o sentido e o valor da vida. Morte e dor fazem a vida parecer injusta.

De acordo com Deleuze, Nietzsche considera a cultura como a atividade histórica específica do gênero humano. Como tal é um processo seletivo, necessariamente niilista e violento que tem o “indivíduo soberano e legislador” (DELEUZE, 2008, p. 150) como meta. O processo histórico-cultural constitui para Nietzsche uma espécie de desvio inevitável da vontade de poder<sup>9</sup> pelo caminho da negatividade<sup>10</sup>. Através da instauração de leis arbitrarias, por meio da dominação por instituições reativas (Estado, Igreja, Moral) e

em nome de um suposto progresso, a cultura substitui a criação do ser humano soberano pelo adestramento do ser humano social e moralmente responsável que segue e respeita a lei enquanto lei. No decorrer do processo histórico, considerado por Nietzsche como rebaixamento generalizado da vida pelo niilismo, sucede a desvalorização da vida sensorial - por meio da ficção de mundos transcendentais - a morte de Deus, e por fim a própria “desvalorização dos valores superiores” (Idem, p. 161). A atividade cultural do gênero humano culmina numa última radicalização: a vontade de nada, quer dizer, a vontade de autodestruição ativa do ser humano-que-quer-perecer. Nesse movimento o niilismo alcança seu ponto de mutação e realiza numa transformação sem resíduos - do elemento da negatividade para o elemento da afirmação dionisíaca - a tresvaloração de todos os valores niilistas. A vontade de nada se converte em vontade de poder pura (absolutamente ativa e afirmativa) e possibilita, retornando à inocência do devir, a aparição pós-histórica do super-homem como forma soberana e criativa do Ser.

### IMAGEM E CONCEITO - O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO EM NIETZSCHE

A imagem é uma referência temática recorrente no pensamento de Nietzsche<sup>11</sup>. O filósofo questiona a legitimidade, necessidade e exclusividade da imagem “reproduzida milhões de vezes e deixada de herança através das gerações humanas” (NIETZSCHE, 2000, p. 317). Põe em dúvida a capacidade de transmissão de verdade daquela qualidade que “destaca o ser humano do animal” e que consiste “na dissolução de uma imagem em um conceito” (Idem, p. 314). Ao transcender a função conceitual da designação, pensamos erroneamente poder segmentar a realidade por meio do conceito em fatos isolados - porém relacionados em termos causais - e poder compreender “genuinamente o verdadeiro através deles” (NIETZSCHE, 1999, p. MA II, Der

Wanderer und sein Schatten 11, KSA 2, 547). Por esse motivo, é decisivo para Nietzsche, e para a tentativa deleuziana de pensar a diferença, que a

formação dos conceitos não se destina à experiência original, única e inteiramente individualizada, graças a qual existe, por exemplo enquanto lembrança, mas que deve adequar-se simultaneamente à incontáveis casos, mais ou menos semelhantes, quer dizer, a rigor (...) desiguais. Qualquer conceito surge por meio da equiparação do desigual. (NIETZSCHE, 2000, p. 313)

Com efeito, imagem e conceito unem-se na ilusão de realidade e verdade

como se existisse na natureza, além das folhas, algo que fosse 'a folha', isto é, uma forma original, modelo do qual todas as folhas fossem tecidas [...] mas por mãos desajeitadas, de tal maneira que nenhum dos exemplares resulte numa cópia fiel, correta e confiável da forma original. (Idem)

Se Nietzsche reivindica para si o mérito da construção de uma "nova imagem" (NIETZSCHE, 1999, p. FW III 114, KSA 3, 474) do ser humano e do ético, ele está, ao mesmo tempo, consciente de que "aperfeiçoamos a imagem do devir" sem "ter superado a imagem" (Idem, p. 472). A tarefa filosófica "de pintar a imagem da vida" (NIETZSCHE, 1999, p. MA II 1 19, KSA 2, 387) é um contra-senso porque "no devir [...] não podemos conceber um elemento que devêm" e que ao mesmo tempo "permanece fixo 'em si'" (Idem)<sup>12</sup>. Diante do conflito entre a qualidade imagética e conceitual distintiva do ser humano e a impossibilidade de criar uma imagem válida daquilo que não pode possuir um original nem uma cópia verdadeira, nomeadamente o próprio devir, Nietzsche defende a idéia que devemos buscar "a imagem do mundo na filosofia que nos confere a sensação maior de liberdade" e que faz com que "nosso impulso mais poderoso se sente livre para seu exercício". (NIETZSCHE, 2000, p. 909).

A imagem que reflete com maior intensidade o sentimento de liberdade de Nietzsche é o imoral e não teleológico "mundo dionisíaco e eterno-auto-criar-se, do eterno-auto-destruir-se" (Idem, p. 916), quer dizer, a imagem do mundo enquanto "vontade de poder" (Idem, p. 917).

Essa problemática que permeia os escritos nietzscheanos tardios já se anuncia em O Nascimento da Tragédia onde Nietzsche antecipa o tema de um pensamento sem imagem na metáfora da música<sup>13</sup>. Através do "reflexo sem imagem e sem conceito da dor original (Urschmerz) na música", Nietzsche pretende escapar de Platão, o filósofo que sabe dizer a verdade somente "por meio de uma imagem" (NIETZSCHE, 1999, p. GT 14, KSA 1, 92) e de Sócrates, o modelo do "homem teórico" (Idem, p. 98), isto é, de um ideal racionalista de conhecimento que mantém "o mundo moderno inteiro" (NIETZSCHE, 1999, p. GT 18, KSA 1, 116) preso como em uma rede. A música "comporta-se [...] em relação à imagem e ao conceito" (NIETZSCHE, 1999, p. GT 16, KSA 1, 104) como "uma linguagem generalizada no mais alto grau, que se comporta até mesmo em relação à generalidade dos conceitos aproximadamente como estes em relação às coisas singulares" (Idem, p. 105). Mesmo a música é somente uma "cópia desse Uno-original" (Idem). Mas ao artista, libertado da "ilusão" da subjetividade e de "qualquer imagem" (NIETZSCHE, 1999, p. GT 5, KSA 1, 44) por meio de processos de dissolução dionisíacos, a música permite - através de sua criação e recepção - a experiência de uma comunhão místico-mítica com "o coração do mundo" (NIETZSCHE, 1999, p. GT 16, KSA 1, 44).

Resumindo, a posição de Nietzsche é a seguinte: a produção de imagem e conceito é a qualidade específica do gênero humano. A imagem cria a ilusão da representação da realidade e possibilita - através de sua dissolução num conceito - a ilusão da representação da verdade. Sucede que a realidade diferencial,

plural e móvel do devir não é condensável numa imagem, nem reduzível à generalidade de um conceito. A transformação do devir em imagem leva a sua paralização; sua conceitualização provoca a não diferenciação e uniformização do devir. Por consequência, o devir não pode ser representado de forma imagética ou conceitual. Num processo de dissolução criadora de fronteiras de identidade e numa prática não conceitual e sem imagem, o devir somente pode ser realizado.

### VERDADEIRO COMEÇO

Os pontos de conexão entre as pósticas Nietzsche e Artaud são múltiplas: a rejeição do domínio do logos (conceito e palavra) e a dissolução do sujeito como portador da identidade e da verdade; a exigência correlacionada de uma transformação espiritual e corporal. De um lado o transbordamento dionisíaco domado pelo sentido formal apolíneo, de outro o furor ígneo do corpo sem órgãos que recorta seus hieróglifos flamejantes com o extremo rigor da navalha; a visão da liberdade relacionada à reconciliação com o devir. Como vimos acima, essa façanha dupla demanda a superação da representação imagética e conceitual. É preciso poder realizar um movimento inicial. Para Artaud a origem do verdadeiro teatro emerge “de certas abrasões cutâneas precipitadas da capacidade de sentimento orgânico profundo do corpo humano” (ARTAUD, 2002, p. 79) e depende da criação de um novo corpo, do corpo sem órgãos na linguagem poética artaudiana ou do “corpo sem imagem” (DELEUZE e GUATTARI, 1974, p. 15) na formulação filosófica de Deleuze<sup>14</sup>.

Em Diferença e Repetição o esforço deleuziano está voltado para a tentativa de superar a doutrina da representação através de uma explicação da origem do pensamento. A representação não consegue pensar “a diferença como pura diferença em si” (DELEUZE, 1997, p.187) e por esse motivo não é capaz de pensar

o devir. De acordo com Deleuze, essa origem do pensamento não reside no próprio pensamento, mas tem como condição o uso transcendente da faculdade dos sentidos (Sinnlichkeit), ou seja, a radicalização de intensidade dessa faculdade até a sua enésima potência, seu limite, onde o pensamento acontece por meio da fusão dos sentidos com sua forma transcendental<sup>15</sup>.

Deleuze cita como exemplificação mais autêntica da criação do pensamento a partir do irromper dos sentidos a Correspondência com Jacques Rivière de Antonin Artaud. Nessa correspondência o poeta chama a atenção do editor Rivière para “o valor real, o valor original” (ARTAUD, 2001, p. 38) de seu pensamento e de sua produção poética. Esse valor reside no fato da existência do pensamento artaudiano resultar de “uma alma abalada em seu fundamento” (Idem) diante da “confusão da vida” (Idem); da “inseparável verdade e clareza do sentimento” (Idem), que em decorrência de sua intensidade “não consegue evitar de articular-se” (Idem). Para Artaud o valor desse pensamento é ainda mais elevado, por que há “algo” (Idem, p. 21) - localizado “fora do pensamento” (Idem, p. 36), “na carne” (Idem) – que dissolve o real e provoca a “erosão” (Idem, p. 21) do “simples fato” (Idem, p. 16) de seu pensamento e de seu espírito “em sua substância” (Idem, p. 21). De acordo com Artaud, o (seu) pensamento emerge da tensão entre dois sentimentos: um “sentimento central” (Idem) que demanda expressar-se em função de sua força, e um sentimento de erosão e “não existência” (Idem) de um Eu que fosse “senhor de si” (Idem, p. 35), e que subtrai “a essência do ser humano (...) de suas possibilidades centrais de expressão” (Idem, p. 37).

O grau de intensidade do sentimento, que em Artaud causa e/ou impede o pensamento, tem um papel chave na teoria deleuziana da origem do pensamento. De acordo com Deleuze, a necessidade do pensamento emerge de um processo de transmissão violento entre

as faculdades (do sentimento e do pensamento). O uso transcendente da faculdade dos sentidos ocorre como consequência de um primeiro e chocante encontro sem mediação conceitual entre os sentidos e sua condição transcendental, o “Ser dos sentidos” (DELEUZE, 1997, p. 182)<sup>16</sup>. Esse encontro - com aquilo “que somente pode ser sentido” (Idem) e por meio do qual “o existente existe” (Idem) - não se refere às qualidades sensoriais de objetos empíricos, mas ao signo que produz “a sensorialidade no sentido” (Idem). É o abalo dos sentidos decorrente do encontro com sua condição transcendental que causa o “uso transcendente” (Idem) da faculdade dos sentidos. Esse uso realiza-se através do ingresso dos sentidos em um “jogo discordante” (Idem) de gradações, divergências e contradições coexistentes, cuja tensão produz o signo como aquilo que “obriga a pensar” (Idem, p. 184). Nesse modelo transcendental (e sem precondições conceituais) de um pensamento sem imagem e da “gênese do ato de pensar no pensar” (Idem, p. 182), Deleuze reconhece a única forma de um pensamento criador. A “genitalidade” (Idem, p. 192) dessa concepção do pensamento constitui de seu ponto de vista “o princípio de um empirismo transcendental” (Idem) e abre a possibilidade de um “verdadeiro começo filosófico na filosofia” (Idem, p. 169).

Tanto a emergência do verdadeiro teatro da crueldade quanto o verdadeiro começo da filosofia da diferença dependem da produção violenta do signo, ou na esfera das abrasões cutâneas precipitadas da capacidade de sentimento orgânico profundo do corpo humano descritas por Artaud, ou por meio do uso transcendente dos sentidos concebido por Deleuze. Mas somente a fusão - ao mesmo tempo criadora e destrutiva - com a perigosa palpitação cardíaca da vida permite, segundo Nietzsche, Artaud e Deleuze, a produção de *energia-signos*<sup>17</sup> não representativos. Como expressão direta de linguagens vivas esses signos que emergem de tensões e acontecimentos singulares concretos,

mas perdem (de meu ponto de vista) sua atualidade e se transformam em meros efeitos formais na medida em que se afastam das relações de forças que as produzem.

A entrega à inocência do devir de um mundo dionisíaco em Nietzsche, a invocação do pathos de uma vida-arte apaixonada, convulsiva e necessária em Artaud e a reconciliação violenta com as múltiplas intensidades flutuantes que formam o *Urgrund*<sup>18</sup> existencial movido em Deleuze, encontram e enriquecem-se mutuamente num pensamento libertador por meio da afirmação poético-filosófica do trágico.

## O MUNDO É DESEJO

A última realidade ontológica desse fundo trágico é concebida por Nietzsche como vontade de poder. No Anti-Édipo Deleuze e Guattari apresentam uma reformulação desse conceito com o desejo. Ao unir em si a produção, a identidade e a diferenciação do real, o desejo é essencialmente um analogon e uma paródia da vontade de poder. O desejo flui; desejo e fluxo de desejo significam a mesma coisa. Dado que o real é desejo, o desejo refere-se - à maneira da vontade de poder - sempre a si mesmo<sup>19</sup>. De acordo com Deleuze e Guattari, o desejo é primeiramente esquizofrênico porque na esquizofrenia - antes de sua transformação em uma “figura autista lamentável” (DELEUZE e GUATTARI, 1974, p. 11) - devir metafísico e mudança histórica unem-se em um único fluxo não codificável. Por este motivo, o desejo esquizofrênico designa ao mesmo tempo um “limite do capitalismo” (Idem, p.46) e um limite da “produção social” (Idem). Sua não codificabilidade e sua capacidade de “modificar o tecido social” (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 339), tornam o desejo “essencialmente revolucionário” (Idem). A natureza revolucionária do desejo implica a constituição de um corpo sem órgãos<sup>20</sup> - ou corpo sem imagem - que resiste, graças a seu campo de imanência intensivo, a qualquer

segmentação, interpretação e dominação por parte de organizações de poder<sup>21</sup>. Nos processos de subjetivação gerados pela tensão entre o corpo sem órgãos e as tentativas de sua codificação emerge a figura do esquizo-nômade<sup>22</sup>.

## ESQUIZO VERSUS ESTADO E CAPITALISMO

Um esquizo genial da categoria de Artaud expressa “uma livre decodificação do desejo” (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 387) e abandona por meio de uma “ruptura genial” (Idem, p. 349) o “lugar da repressão social” (DELEUZE e GUATTARI, 1974, p. 43) a favor de uma “dimensão inteiramente diferente” (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 348). A máquina social<sup>23</sup> (Socius), por outro lado, trabalha - no contexto de uma racionalidade irracionalmente axiomatizada - na “aventura do desejo [...] de desejar sua repressão” (DELEUZE e GUATTARI, 1974, p. 43). A produção esquizofrênica e seu “consumo instantâneo” (Idem, p. 24) não capitalizável da pura intensidade do desejo - que se subtrai tanto da codificação subjetiva quanto da identificação histórica - situam o esquizo na “fronteira do capitalismo” (Idem, p. 46) e do código social. Comparável ao super-homem nietzscheano e dando continuidade à analogia, o corpo sem órgãos não é dado desde o princípio. Ele aparece “no final” (Idem, p. 43) como libertação do “Homo história” (Idem, p. 43). A produção esquizofrênica do desejo luta simultaneamente contra dois opositores com modos de operação distintos: O socius - no papel do Estado e poder territorial despóticos - que codifica os desejos. E o capitalismo, que define a civilização através da “decodificação e desterritorialização dos fluxos” (Idem, p. 44) no interior da máquina social.

Ao caráter de dissolução do capitalismo - que decodifica os fluxos de desejo a partir do axioma do dinheiro para lhes “arrancar mais-valia” (Idem, p. 45) - o Estado responde

através de seus aparatos de poder com medidas repressivas e de reterritorialização contínuas<sup>24</sup>. Esquizofrenia e capitalismo são definidos pela decodificação dos fluxos de desejo<sup>25</sup>. Mas não são idênticos. O capitalismo constitui somente uma decodificação relativa, pois substitui os códigos por uma axiomática da mais-valia e da antiprodução, a qual subordina a produção do desejo. Esquizofrenia, por outro lado, significa a “absoluta decodificação dos fluxos” (Idem, p. 322). Por isso Deleuze e Guattari compreendem o capitalismo como “fronteira relativa” (Idem, p. 316) da sociedade, mas a esquizofrenia como “fronteira absoluta” (Idem, p. 316) do capitalismo.

Na tentativa do aparato de antiprodução de subordinar o fluxo livre do desejo - por meio da codificação, axiomatização e subjetivação - ao significado, à falta e à lei, o Estado e o capitalismo produzem, no limite extremo de seu nihilismo, o esquizo. Como histórico “produto da máquina capitalista” (Idem, p. 44) e da repressão concretizada e interiorizada no Estado, o esquizo surge no “fim da história” (Idem, p. 169). Sua partida para “o deserto do corpo sem órgãos” (Idem, p. 169) e sua irrupção para dimensões além de qualquer código vigente (incluindo o perigo de seu colapso) repetem as transmutações e o ocaso voluntário do “mestre do eterno retorno” (NIETZSCHE, 1999, p. Za (Also Sprach Zarathustra) III Der Genesende 2, KSA 4, 275). Por isso, Esquizes “como seres humanos do desejo” são “como Zaratustra.” (Idem, p. 169)

## NOMADISMO ESQUIZO E CENTROS DE PODER

O nomadismo esquizo no deserto do corpo sem órgãos depara-se, conforme vimos, com dois adversários que procuram delimitar e capturar seu movimento: o Estado e o capital. O triângulo conceitual ‘Estado – capital – esquizo’ corresponde ao meu ver àquilo que Deleuze denomina complexo de linhas e que constitui,

de acordo com o filósofo, o “objeto único” (DELEUZE e PARNET, 1980, p. 136) de seus estudos empreendidos junto a Guattari<sup>26</sup>. O entrelaçamento dos três tipos de linhas - molar, molecular e de fuga, configura um “centro de poder” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 306). A linha molar - dura, territorializante e codificadora corresponde ao Estado e à macropolítica. A linha molecular - mais flexível desterritorializante e decodificadora corresponde à micropolítica, mas também ao capitalismo. Coextensivas e complementares, ambas permeiam a vida social. Dentro do modelo do complexo de linhas, o nomadismo esquizo corresponde à linha de fuga, determinada por velocidades, por “quantas e por decodificação e desterritorialização” (Idem, p. 303). A linha de fuga opera como forma livre e criadora do fora absoluto e no meio da intensidade pura. Constitui, através de seu fluxo revolucionário, a condição existencial do corpo sem órgãos, isto é, o anti-poder contra o juízo de Deus<sup>27</sup>. O aparato de anti-produção capitalista e de Estado visa a neutralização do corpo sem órgãos por meio de sua sujeição sob os critérios da falta, do significado e do sujeito, mas falha nessa tentativa de organização e dominação porque escapa-lhe a essência autoreflexiva, intensa e múltipla do corpo sem órgãos.

## ESQUIZOPRESENÇA

No percurso de idéias percorrido até aqui - e ao conectar entre si a poética artaudiana da crueldade e as filosofias dionisíaca de Nietzsche e da diferença de Deleuze - encontramos como fio entrelaçador dos pensamentos desses autores a afirmação trágica do devir em combinação com a necessidade de uma transformação da constituição humana e da condição de um verdadeiro começo do ato criativo artístico e filosófico. No plano das transformações pós- e transhistóricas do gênero humano, nos deparamos com a soberania ético-criadora do super-homem, com a desorganização libertadora

do corpo sem órgãos e com as decodificações absolutas do esquizo (ou do nômade). Comum a essas metamorfoses do espírito e do corpo é a ruptura com o poder de qualquer hipercódigo. Libertar-se do juízo e da doença chamada Deus significa romper com o lugar e a função da transcendência e retornar ao devir por meio da afirmação de sua imanência.

Nas artes performáticas contemporâneas brasileiras aparece no começo dos anos 1990 com o taanteatro (teatro coreográfico de tensões) um conjunto de conceitos e de práticas que se aproxima de forma intuitiva da poética trágica-cruel e de seus pressupostos filosóficos esboçados acima. Ao eleger o princípio tensão (isto é, a diferença energética) como ponto de partida de sua criação e reflexão artísticas, a coreógrafa e fundadora do taanteatro, Maura Baiocchi situa sua poética no campo da harmonia discordante heraclitiana que inspira tanto os fluxos contrastes e contraditórios do mundo nietzscheano quanto as dissonâncias da profecia de Artaud e a concepção deleuziana da diferença pura.

Em seu primeiro relato de investigação intitulado *Taanteatro - uma pesquisa para a transformação da dança*<sup>28</sup>, Baiocchi apresenta em 1992 e em linhas gerais dois conceitos que serão essenciais para seu trabalho futuro: a tensão, ou seja, a ideia de que qualquer acontecimento cênico (e cósmico) pode ser concebido em termos de uma rede de relações energéticas; e a pentamusculatura, isto é, uma visão ambiental do corpo do performer cujos limites se confundem “em última análise” com “os limites da vida e do universo” (BAIOCCHI e PANNEK, 2007, p. 63). Com o *princípio tensão*<sup>29</sup> e a *pentamusculatura*<sup>30</sup>, o taanteatro estabelece dois elementos de uma teatralidade que se subtrai do domínio do logos e que situa a realização do acontecimento cênico, em termos deleuzianos, no plano de imanência energética. Já nessa fase de seu trabalho, Baiocchi desenvolve práticas que visam a “criação e tonificação da presença cênica



pentamuscular e sua operacionalização para fins de criação artística” (BAIOCCHI e PANNEK, 2013, p. 58). Entre essas práticas destaca-se o *Mandala de Energia Corporal* (MAE)<sup>31</sup> que pode ser considerado, na ótica artaudiana, como rigoroso método de “traumatização” do performer, uma vez que “o libera de códigos estéticos préestabelecidos e externos a sua vontade de criação.” (Idem)

Em 2006, em *Corpo e comunicação em processo: o princípio tensão na experiência taanteatro*<sup>32</sup>, atualizado (com minha cooperação) e publicado no ano seguinte sob o título *Taanteatro – teatro coreográfico de tensões*, Baiocchi amplia e aprofunda o campo conceitual de sua pesquisa. “Onde há vida, há tensão” (BAIOCCHI e PANNEK, 2007, p. 52) é uma das teses centrais desse livro que apresenta o teatro coreográfico de tensões como “teatro do devir comunicativo” (Idem, p. 53), partindo da premissa que “tensão e devir são diretamente ligados.” (Idem: 52) De modo explícito aparece a conexão do taanteatro com a filosofia de Nietzsche na exposição do conceito da vontade de tensão, pois “querer a tensão é a afirmação do inevitável, é o amor fati do performer” (Idem, p. 53) e constitui “como vontade de conflito e de diferença (...) a base do eterno originar, ou seja, da potência criativa” (Idem, p. 54).

Articulada por Baiocchi pela primeira vez em 2001, período em que deu início ao *Ciclo Nietzsche*<sup>33</sup> com a encenação de *Assim Falou Zaratustra*, a noção do eterno originar parte “da compreensão da dança como um processo de gênese” (Idem, p. 122), como “uma potência que a cada minuto se renova” (Idem) e que gera o movimento “além do feio e do bonito” no sentido de uma “obra aberta” (Idem, p. 126).

Nos conceitos taanteatro da tensão e da pentamusculatura deparamo-nos com versões contemporâneas da reconciliação trágica - de inspiração nietzscheana e artaudiana - com o

universo. No corpo pentamuscular - em que corpo e ambiente são compreendidos como extensões mútuas - encontramos além disso a concepção de uma nova anatomia lançada para o “contínuo fluxo de matéria e energia” (Idem, p. 82) onde o corpo incorpora “outras formas de vida que, por sua vez, o incorporam” (BAIOCCHI e PANNEK, 2013, p. 28), substituindo “a visão antropocêntrica das artes performáticas por uma encenação de atmosferas tensivas” (Idem, p. 29). Esse corpo transformado em ambiente heterogêneo é conversor de energias e processador do “acontecimento-tensão” (BAIOCCHI e PANNEK, 2007, p. 54) e da “tensão energia-signo” (Idem, p.108) produzidos através do primeiro e incessante movimento do eterno originar da dança.

A essa concepção não representativa do fazer performático em que signo e energia existem numa interdependência ao mesmo tempo vital e fatal, Baiocchi acrescenta, entre 2006 e 2007, o conceito da esquizopresença. De inspiração deleuzo-guattariana esse neologismo tem como pressuposto a já citada pentamusculatura e sua capacidade de desestabilização “de qualquer tipo de segurança” (Idem, p. 73) do universo do performer. A pentamusculatura “detona a vaidosa solidão do sujeito e engendra um tipo de presença cênica esquizo que é um campo de batalha e uma paz, porque relativa e absoluta ao mesmo tempo.” (Idem). O termo esquizopresença agrega uma nova dimensão ao conceito da pentamusculatura porque designa “o modo como o corpo pentamuscular do performer se concretiza”. (Idem, p. 75).

No capítulo Presença e intensidade do livro *Taanteatro – MAE Mandala de Energia Corporal*, a presença é descrita como “conceito espaço-temporal” sendo que “o espaço-tempo do acontecimento performático é uma zona extracotidiana em que a materialidade física e o imaginário poético que a mobiliza se confundem.” (BAIOCCHI e PANNEK, 2013, p.

55). Nesse contexto ressalta-se que “a presença do performer sempre se constitui na qualidade de uma copresença” (Idem) do público e “da polifonia de forças materiais e formas simbólicas que constituem o jogo tensivo e a atmosfera híbrida do acontecimento cênico” (Idem). A presença cênica é interpretada como “expressão de um estado de intensidade que decorre do choque entre forças distintas” (idem) e de suas assimetrias, tendo em vista que

seria empobrecedor reduzir sua pluralidade a um padrão ou suas expressões mais extremadas. A presença intensa se manifesta frágil, violenta, atraente e repulsiva, pura ou mesclada. Em todas as suas formas afirma sua própria atividade e é avessa a modelos e ao servilismo. (Idem)

Do ponto de vista do taanteatro, a presença cênica resulta da “qualidade de incorporação pentamuscular” (Idem, p. 56) e pode ser cultivada por meio de métodos rigorosos (de traumatização)<sup>34</sup> do performer como, p.ex., o Mandala de Energia Corporal e Ritos da Passagem. O que diferencia a esquizopresença da presença cênica comum é antes de tudo seu caráter revolucionário. Esquizopresença não obedece a critérios ou juízos estéticos predeterminados; “não representa, nem interpreta, experimenta.” (BAIOCCHI e PANNEK, 2007, p. 75). Baiocchi compara-a a dois estágios da metamorfose do espírito descrita por Nietzsche em Assim Falou Zaratustra: o espírito do leão que cria a liberdade para novas criações através de sua recusa dos valores milenares da tradição e o espírito da criança que sinaliza “um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer ‘sim’”. (NIETZSCHE, 1980, p. 44)

Com a esquizopresença, retornamos outra vez à criatividade absoluta do super-homem, à liberdade energética não codificável do corpo sem órgãos e às viagens na pura intensidade do esquizo deleuziano. Nas palavras

de sua criadora, o conceito da

esquizopresença pentamuscular 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)

---

\* WOLFGANG PANNEK é diretor, performer, autor, tradutor e produtor. M.A. (filosofia, letras e psicologia) pela FernUniversität Hagen (Alemanha). Integrante (1992) e codiretor (1994) da Taanteatro Companhia. Diretor de produção da *Mostra 95 Butoh e Teatro-Pesquisa*, idealizador e diretor de produção de *Artaud 100 Anos*, coordenador do intercâmbio cultural *Matola-Brasil* (2005) e organizador da *Hans Thies Lehmann Brasil Tour 2010*. Atuou como coreógrafo e ator em *Os Sertões*, sob direção de José Celso Martinez Corrêa. É co-autor dos livros *Taanteatro – Teatro Coreográfico de Tensões*, *Taanteatro – Rito de Passagem* e *Taanteatro MAE – Mandala de Energia Corporal*. Coordena o foco *Deleuze Brasil* da revista online alemã DELEUZE INTERNATIONAL. Na televisão participou como ator do seriado “*fdp*” (HBO Brasil) e da telenovela “*Além do horizonte*” (TV Globo).

## NOTAS

<sup>1</sup> O texto *Enlouquecer o Ator* (Aliener l'Acteur) data de 12 de maio de 1947 e pertence aos últimos escritos de Antonin Artaud sobre o teatro. Observação: os trechos traduzidos desse texto como todas as demais traduções utilizadas neste artigo são de minha autoria.

<sup>2</sup> Entre 22 e 29 de novembro de 1947, o poeta e teatrólogo francês Antonin Artaud grava nos estúdios da Radiodifusão Francesa e para o programa A Voz dos Poetas a transmissão radiofônica intitulada Para dar um fim no juízo de deus. No texto dessa gravação interdita e transmitida somente depois da morte de Artaud, o poeta expõe o “princípio da crueldade” (ARTAUD, 2002, p. 26) que consiste em “exterminar Deus através do sangue e até o sangue” (Idem, p. 26-27). “Deus / e juntamente com deus / seus órgãos” (Idem, p. 28) são, segundo Artaud, uma doença que aflige o ser humano, sujeitando-o a automatismos - entre os quais o automatismo sexual - que lhe subtraem a soberania. O meio que Artaud encontrou para curar os seres humanos dessa doença, devolvendo-lhes sua liberdade, consiste justamente na renovação da anatomia humana (incluindo a auto-castração), isto é, na produção de um corpo sem órgãos.

<sup>3</sup> Amor fati é a fórmula de Nietzsche para a afirmação do necessário e do inevitável.

<sup>4</sup> De acordo com Deleuze, o conceito nietzscheano do trágico não designa uma fórmula moral da comoção, mas a afirmação estética da vida que não reconhece o sofrimento como motivo de objeção.

<sup>5</sup> O devir é inocente por não ser atribuível a uma instância transcendente, nem a um sujeito imanente. O jogo de forças que constitui o devir realiza-se unicamente de acordo com a capacidade de suas múltiplas forças constitutivas e interrelacionadas.

<sup>6</sup> O devir segue a lei do eterno retorno, cujo princípio diferencial é definido, de acordo com Deleuze, como vontade de poder e que se efetua nas formas da afirmação ou da negação de forças ativas e reativas.

<sup>7</sup> A perspectiva niilista responde a suposta

injustiça do devir com o espírito da vingança que submete a existência empírica à ficção de mundos transcendentais e aos valores superiores - do divino, verdadeiro, belo e do bom - neles localizados. Deleuze interpreta o conceito nietzscheano do niilismo como um princípio geral e transcendental do pensamento que determina como força motriz da história humana e nas três formas históricas da reação não externalizada - ressentimento, má-consciência, ideais ascéticos - a relação com a culpa como Leitmotiv da teoria cultural de Nietzsche.

<sup>8</sup> Anaximandro (\* 610 - 547 a.C.) foi um geógrafo, matemático, astrônomo e filósofo pré-Socrático; discípulo de Tales. No único fragmento transmitido, Anaximandro defende a tese que dá origem, que dá origem à tese de Nietzsche: “De onde as coisas têm sua origem, ali também ocorre seu ocaso, conforme a necessidade; pois elas pagam recompensa e penitência umas às outras por suas injustiças, conforme a ordem do tempo.”

<sup>9</sup> Deleuze defende a vontade de poder contra sua identificação com a vontade de dominação. Apresenta de forma detalhada como a vontade de poder - enquanto princípio sintéticodiferencial das forças - produz o eterno retorno e como cria dessa maneira a condição para a soberania do super-homem.

<sup>10</sup> Nietzsche considera esse câmbio de objetivo da atividade do gênero humano como uma “degenerescência da cultura” (DELEUZE, 2008, p. 151). Em última instância, a história da humanidade coincide com a história do niilismo e realiza - atravessando os degraus do ressentimento negativo judaico, da má consciência cristã, a vontade de nada budista, o tornar-se-reactivo de todas as forças - o “triunfo do escravo” (DELEUZE, 1979, p. 27). Observação: Deleuze sublinha que a distinção nietzscheana “senhor - escravo” não se refere a relações de dominação historicamente existentes, mas a

formas tipológicas e topológica de valoração elevada e afirmativa respectivamente baixa e negativa.

<sup>11</sup> O motivo da imagem retorna na obra de Nietzsche como reflexão sobre a “imagem de Deus” (NIETZSCHE, 1999, p. GT (Die Geburt der Tragödie) 7, KSA (Kritische Studienausgabe) 1, 64), a “imagem do ser humano” (NIETZSCHE, 1999, p. UB (Unzeitgemässe Betrachtungen) III Schopenhauer als Erzieher 4, KSA 1, 368) e a “imagem do filósofo” (NIETZSCHE, 2000, p. 351), mas também como a “imagem da vida” (NIETZSCHE, 1999, p. MA II (Menschliches, Allzumenschliches II), Vermischte Meinungen und Sprüche, 18, KSA 2, 387) e a “imagem do devir” (NIETZSCHE, 1999, p. FW (Fröhliche Wissenschaft) III 112, KSA 3, 472).

<sup>12</sup> A tradução dessa frase é complicada. Nietzsche não usa as palavras ‘conceber’ e ‘elemento que devêm’. Ele fala em ‘wiederspiegeln’ (espelhar ou refletir) e ‘Werdendes’, ou seja, ‘aquilo que está em processo de devir’.

<sup>13</sup> Em retrospecto, Nietzsche distancia-se do estilo, da metafísica de vontade de Schopenhauer e da influência dialética de Hegel em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. Mas o filósofo insiste que a obra transmitiu “o decisivo com a afirmação da efemeridade e da destruição, dentro de uma filosofia dionisíaca, ao dizer sim aos opostos e à guerra, ao devir, incluindo a recusa radical até mesmo do conceito do ‘Ser’” (NIETZSCHE, 1999, p. EH (Ecce Homo) Die Geburt der Tragödie III, KSA 6, 313).

<sup>14</sup> O corpo sem imagem concretiza o pensamento sem imagem.

<sup>15</sup> As condições do uso transcendente das faculdades residem nos complexos temas e “problemas” (DELEUZE, 1997, p. 190) que Deleuze denomina idéias “claras-escuras” (Idem, p.191). Em substituição às ideias puras

e claras da doutrina de reconhecimento de Platão, as idéias deleuzianas entram em ação na zona de transição entre as faculdades dos sentidos e do pensamento. São tanto mais escuras, isto é, intensas, quanto mais claras (evidentes) a presença de um problema. As ideias claras-escuras não são garantias transcendentais do conhecimento verdadeiro com base no “ideal do Eu da razão pura” (Idem). As ideias deleuzianas provocam através de seu grau de intensidade dionisíaco o uso transcendente das faculdades e causam dessa forma o irromper violento de um “pensamento sem imagem” (Idem).

<sup>16</sup> Deleuze descreve esse acontecimento como encontro com uma “figura da diferença livre” (Idem, p. 189) – em forma de irrupção violenta do acaso – que leva a faculdade dos sentidos ao limite de seu singular “poder [puissance]” (Idem, p. 186). No limite de seu uso transcendental a faculdade dos sentidos produz e afirma „sua diferença radical e sua eterna repetição“ (Idem), e desperta dessa forma a faculdade do pensamento “enquanto o diferente” (Idem) de sua diferença.

<sup>17</sup> Sobre a noção Tensão Energia-Signo consulte: Baiocchi e Pannek, 2011, p.150.

<sup>18</sup> A expressão alemã *Urgrund* designa o fundo primeiro do ser.

<sup>19</sup> Por consequência, o desejo deleuziano não pode ser definido pela falta. Ele não se refere a objetos específicos, mas a si mesmo enquanto princípio diferencial dos fluxos energéticos.

<sup>20</sup> De acordo com Deleuze e Guattari, o corpo sem órgãos é a matéria não estratificada sem extensão e diferenciada somente por graus de intensidade. O corpo sem órgãos causa a “produção do real” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 210) por meio da transformação de energia e da circulação de intensidades. Como “continuum ininterrupto” (Idem, p. 212) cuja “unidade ontológica” (Idem, p. 211) é definida por “multiplicidade formal”

(Idem), o corpo sem órgãos cria, em função da auto-referencialidade do desejo, um plano de imanência que constitui um “fora absoluto em relação a qualquer identificação possível (p.ex. pelo Eu)” (Idem, p. 215) e que não pode ser referido a nenhum “critério transcendente” (Idem, p. 216). O conjunto de todos os corpos sem órgãos é a “pura multiplicidade da imanência” (Idem) e constitui um “plano de consistência” (Idem, p. 212) em que todos os corpos sem órgãos se comunicam entre si. O desejo conhece além de sua forma essencial e revolucionária uma variação niilista que implica a disposição à sujeição e auto-escravidão. A forma reativa do desejo manifesta-se no “corpo do déspota”<sup>19</sup> (DELEUZE e GUATTARI, 1974, p. 255) que submete o desejo à sobrecodificação pelo Estado, deixando-o “coagular como objeto da dominação” (Idem, p. 256).

<sup>21</sup> O desejo conhece além de sua forma essencial e revolucionária uma variação niilista que implica a disposição à sujeição e auto-escravidão. A forma reativa do desejo manifesta-se no „corpo do déspota”<sup>19</sup> (DELEUZE e GUATTARI, 1974, p. 255) que submete o desejo à sobrecodificação pelo Estado, deixando-o “coagular como objeto da dominação” (Idem, p. 256).

<sup>22</sup> Dentro da economia do inconsciente, a auto-referencialidade do desejo opera como máquina do desejo. Do ponto de vista de sua composição, máquinas do desejo precisam ser pensadas como multiplicidades e agenciamentos. Agenciamentos são assimétricos “todos feitos por partes” (Idem, p. 54) que não podem ser totalizados por nenhuma unidade e que não podem ser referidos a nenhuma origem. O conjunto das partes resulta de relações transversais de comunicação entre os fragmentos (objetos parciais) constitutivos de qualquer multiplicidade. Do ponto de vista de sua função, máquinas do desejo são sistemas de operação energética. Cortam o fluxo contínuo do desejo e/ou que acoplam fluxos diversos. Agem sobre o corpo sem órgãos, sendo que

corte e fluxo implicam-se mutuamente em termos sistêmicos. O caráter maquínico do desejo implica que o inconsciente (que produz desejo) não deve ser investigado com relação aos seus supostos significados mas em relação ao seu funcionamento. O funcionamento da máquina do desejo possui três modos operacionais (conexão, disjunção, conjunção). Seu conjunto constitui um anti-poder contra o aparato do capitalismo de Estado. Na síntese da conexão – na identidade produção e produto e através de acoplamentos infinitos de fluxos de desejo e de objetos parciais – a energia do desejo (libido) é transformada em energia de produção e gera o corpo sem órgãos. Na síntese da disjunção outras partes da libido são transformados em energia de registro para inscrever o processo de produção de desejo em termos do código social dominante no campo intensivo de imanência do corpo sem órgãos. O código social paranóico cobre agora o código esquizofrênico e paródico do corpo sem órgãos. As inscrições não conseguem organizar o corpo sem órgãos mas causam um efeito de superfície que possui o status do sujeito. Na tensão entre o corpo sem órgãos e a codificação paranóica, o sujeito é gerado pela síntese de conjunção, transformando últimas partes da libido em energia de consumo. Produzido como resto energético, o “sujeito nietzscheano” (Idem, p. 29) concilia-se com a síntese que o produz, gerando uma forma intensa e extática nova: “a máquina celibatária do eterno retorno” (Idem) na figura do Esquizo (substituído em Mil Plateaus pela figura do Nômade).

<sup>23</sup> Dado que o desejo é o princípio imanente de todos os processos naturais e sociais, a máquina do desejo e a máquina social não são distintas em essência. Antes designam duas dimensões do desejo, comparável à distinção entre a forma ativa e afirmativa e a forma reativa e negativa da vontade de poder.

<sup>24</sup> De acordo com Deleuze e Guattari, o Estado é essencialmente despótico. Ele aparece de repente,

sem mediação histórica, e como lei original e transcendente submete todas as formações sociais a suas sobrecodificações e territorializações. Somente no decorrer da história, o Estado se concretiza através da coordenação de relações de forças sociais específicas entre dominadores e dominados. Através de sua mistura com os “fluxos desterritorializados” pelo capital, migra “da cabeça do déspota para o coração dos sujeitos” (Idem, p. 284).

<sup>25</sup> A decodificação, desterritorialização e a simultânea união e incorporação de todos os fluxos de desejo (posse, produção, Estado, forças de trabalho) por meio do capitalismo difundem-se - diferentemente do Estado - aos poucos. O “poder do capital” (Idem, p. 293) estabelece-se somente quando a circulação abstrata de bens e de dinheiro chegar ao ponto onde “dinheiro produz dinheiro” (Idem, p. 292). Através da infinita circulação de capital filiativo (mais-valia), o capitalismo promove a permante dissolução de códigos sociais, técnicos e científicos e a mudança de fronteiras territoriais. Juntos, Estado e capitalismo formam - através de suas estratégias e instrumentos - um “aparato de anti-produção” (Idem, p. 302) no interior da produção do desejo que visa, além da meta capitalista da produção da falta, “a integração de grupos e indivíduos ao sistema” (Idem, p. 303). Por meio da função regulativa do Estado capitalista concretiza-se um processo que torna a lei do Estado despótico original (Urstaat) imamente ao “campo das forças sociais” (Idem, p. 324).

<sup>26</sup> O contexto desse artigo não permite detalhar a temática do complexo de poder.

<sup>27</sup> O poder do juízo de deus (e do lugar transcendente de qualquer aparato de poder) reside, de acordo com Deleuze e Guattari, na estratificação, sujeição e fixação do corpo por meio de três formas de bloqueio do fluxo do desejo: 1. transformação em um organismo 2. atribuição de

significado e 3. processo de subjetivação. O corpo sem órgãos subverte essas estratégias de poder por meio a) da “desarticulação” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 219) das organizações, b) da experimentação com formas de devir e c) de processos nômades de des-subjetivação. Dada sua natureza fluída - “o corpo sem órgãos é desejo” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 226) - e em consequência da imanência recíproca das linhas do complexo de poder, o corpo sem órgãos é por princípio definido por um processo infinito, que resiste menos à existência de órgãos do que a sua organização e à transformação do corpo em um organismo. O processo de decodificação do corpo sem órgãos é uma luta criativa que apresenta variações sociais e culturais e resulta, em analogia à produção esquizofrênica do desejo, de uma saturação do corpo “que esta farto dos órgãos e quer se ver livre deles” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 206).

<sup>28</sup> Projeto de pesquisa premiado pelas Bolsas VITAE de Arte e Cultura 1991/92.

<sup>29</sup> O Taanteatro parte da ideia que “a qualidade e a eficácia da comunicação estão diretamente ligadas à capacidade de operar tensões. Tensão (T) é a entrelinha dinâmica que relaciona as singularidades da vida (corpos, objetos, gestos, sons, silêncios, ideias, imagens, palavras, etc.). Surge como diferença de potencial entre corpos, forças e formas e articula processos de interação entre os mesmos. Corpos geram tensões e, ao mesmo tempo, as tensões engendram os estados dos corpos, atravessando-os. No taanteatro, distinguimos Ts intra, inter e infra. Intratensões ocorrem no nível psicofísico - musculaturas aparente, interna e transparente - e se manifestam na qualidade do estado corporal. Intertensões ocorrem entre corpos (ou pentamusculaturas) e mídias de qualquer natureza. Infratensões provêm do campo político-sociocultural em forma de tradições, crenças, valores, ideologias, códigos e acontecimentos históricos. Intra, inter e infratensões são relacionadas entre si e

constituem a rede de tensões ou a liga entre todas as musculaturas de uma pentamusculatura.” (BAIOCCHI e PANNEK, 2013, p. 26)

<sup>30</sup> A pentamusculatura (PEM) é “um guia para a construção de uma anatomia afetiva do performer que integra todos os aspectos da cena e da vida ao seu corpo. Suas cinco esferas interconectadas – musculaturas aparente, interna, transparente, absoluta e estrangeira – são concebidas como porosas, interativas e em constante processo de reconfiguração. A terminologia escolhida não estabelece distinções científicas nem divisões hierárquicas e visa despertar a atenção do performer para uma visão ampliada de seu corpo – ecorporalidade. O termo musculatura transfere tudo – inclusive o espiritual e ideal – para a esfera da ação, alertando para a possibilidade de tonificação de nossas faculdades mentais, da mesma maneira que fazemos com as estruturas mais densas do corpo, por meio de alongamentos, flexibilizações, respirações, etc.” (BAIOCCHI e PANNEK, 2013, p. 28-29)

<sup>31</sup> Essa prática e sua aplicação artística foi apresentada de forma detalhada no livro *Taanteatro – MAE Mandala de Energia Corporal* lançado em 2013.

<sup>32</sup> Dissertação de mestrado apresentada no Departamento de Semiótica e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

<sup>33</sup> O Ciclo Nietzsche abrange 17 encenações da *Taanteatro Companhia* em torno da vida e obra do filósofo e poeta alemão Friedrich Nietzsche realizadas entre 1999 e 2009.

<sup>34</sup> A noção artaudiana da traumatização metódica é empregado aqui para designar práticas corporais taanteatro que levam a experiências liminares e transformações ao mesmo tempo sutis e radicais do estado psico-físico do performer. Veja: (BAIOCCHI e PANNEK, 2013, p. 57-66).

## REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *Frühe Schriften*. München: Matthes & Seitz, 2001.

\_\_\_\_\_. *Schluss mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit*. München: Matthes & Seitz, 2002.

BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. *Taanteatro – teatro coreografico de tensões*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. *Taanteatro – teatro coreografico de tensiones*. Córdoba: Editorial UNC, 2011.

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

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche und die Philosophie*. München: Europäische Verlagsanstalt, 2008.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche. Ein Lesebuch von Gilles Deleuze*. Berlin: Merve, 1979.

\_\_\_\_\_. *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink, 1997.

\_\_\_\_\_. *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1935 bis 1974*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

\_\_\_\_\_. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Berlin: Merve, 2005.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Dialoge*.  
Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. (1999) *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*.  
München: Deutscher Taschenbuch Verlag/De  
Gruyter.

\_\_\_\_\_. (2000). *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*. Berlin: Hanser Verlag, 2000.

\_\_\_\_\_. (1980). *Assim Falou Zaratustra*.  
São Paulo: Círculo do Livro, 1980.