

GIANOUKAS, Lindsay. **Performance da própria pele**: forma, forças, fuga e o fora. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) – Instituto de Artes; Doutoranda. Pelotas: UFPEL. Centro de Artes; Curso Teatro-Licenciatura; Professora Substituta. Atriz e Bailarina.

RESUMO

Desdobrando uma filosofia escrita/erguida com corpos, em cena, o presente estudo observa-os na condição prévia de sua exposição cênica: a sala de aula ou de ensaio. Dedicado a refletir sobre um treinamento da pele visando a composição na carne, o trabalho do performer contemporâneo, eixo desta perspectiva, é evidenciado sob quatro conceitos: forma, forças, fuga e o fora. Tendo superado uma ideia de representação ou interpretação, trata-se de preparar corpos para uma dada porosidade poético-estético-conceitual que lhes permitiria transitar entre a violência, necessária aos deslocamentos, e a virtuose, herança técnico-expressiva inerente à arte do ator e do bailarino. Ancorado nas filosofias da diferença, nas teorias teatrais, nos estudos do movimento e nas práticas pedagógicas e composicionais vivenciadas pela autora, o estudo explora traços expressivos, singularizados, não identitários, fluxos animais e forças políticas expondo algumas camadas possíveis que compõem a criação no corpo. Tratam-se de processos e procedimentos pleiteados pela pele. Aliás, Deleuze apropriou-se de Valéry para lembrar-nos que “o mais profundo é a pele”: superfície de contato, atravessamento, película de expressão por esburacamentos na linguagem.

Palavras-chave: Performer contemporâneo. Criação. Corpo. Violência. Pele.

ABSTRACT

Unfolding a philosophy written by bodies on the scene, the present study looks at the earlier condition of such bodies' scenic exposition: in the classrooms or rehearsals rooms. The core of the investigation is the contemporary performer's work and reflects the perspective of training the skin to live up compositions in the flesh. The research develops the analysis under four concepts: form, forces, flight and the out. The surpassed idea of representation or interpretation has been replaced by the idea of creative bodies, so the preparation of the matter for a poetic-aesthetic-conceptual porosity, from the skin to the flesh. This would allow such bodies to move between the violence that is necessary to promote displacements and the virtuous, technically-expressive heritage inherent to the art of actors or dancers. All these elements are allied to the philosophies of difference, theatrical theories, studies of movement and the pedagogical and compositional practices lived by the author. The study explores expressive traces that lack an identity and that are singularized, as well as animal flows and political forces exposing some possible layers that make up the creation on

bodies. These are processes and procedures required by the skin. Indeed, Deleuze has appropriated himself of Valéry words to remind us that "the deepest is the skin", meaning a surface of contact, crossing, pellicle of expression through holes in the language.

Keywords: Contemporary performer. Creation. Body. Violence. Skin.

Pensar o performer contemporâneo, seu corpo (em estado) cênico, seus métodos e técnicas de treinamento representa um desdobramento investigativo na medida em que este(s) corpo(s) o são muitos. Tanto na perspectiva dos modos de pluralização e recursos, como na sua vastidão cultural, processual e expressiva, bem como na análise singular que prevê um necessário ajuste entre macro e micro, forças impressas e de potencial expressivo nos sujeitos. Na ambição de pretender uma análise que referisse a este corpo em contínuo estado impressivo, expressivo, atuante e de aprofundamento técnico, evidentemente delimitado pelo contexto espaço-temporal no qual a corrente pesquisa está inserida, fragmentei em quatro conceitos centrais de investigação: forma, forças, fuga e o fora. Através destas zonas de estudo pretendo alcançar a elucidação do que chamo aqui de *performance da própria pele*, entendendo a necessidade de um treinamento da pele para amplificar nossas possibilidades de composição na/da carne.

E porque "os livros são feitos com a carne e o sangue daqueles que os escrevem" (ALVES, 2018, p. 17), não se haveria de dizer o mesmo dos artigos? Um corpo atriz-bailarina. Corpo jornalista-redatora. Corpo professora-pedagoga. Corpo doutoranda-dona de casa. Corpo pequeno, residente no sul do Brasil, que já passou dos 30 há alguns anos. Corpo um pouco de culpa, um pouco de gênio, bastante estrogênio, corpo-fêmea, corpo performer-aprendiz-pesquisadora. Destas (in)definições é feita a carne que mastiga, verbaliza, degusta e vomita as palavras aqui apreendidas. Aliás, a relação entre a palavra e a voz, entre o "jejum e a escrita" (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p.41), entre este composto de identidades e as reflexões oriundas de aulas, ensaios, estudos de cena, estados de casos e reunião bibliográfica conferem ao presente trabalho o caráter inevitável do auto-flagra de oximoros e das tentativas de apreensão do inapreensível. Afinal, corpo sempre bem mais que

seus títulos, antes de tudo um corpo ponto de vista: “*Le point de vue est dans le corps, dit Leibniz*”(Deleuze 1988, p.16)

Na qualidade de docente da área prática dedicada a refletir a formação expressiva dos corpos, a pergunta seria: Como (de)formá-los? Na qualidade de performer: como fazer, fugir e alcançar um fora? Jamais pela ambição da liberdade, mas essencialmente por encontrar as saídas como observam Deleuze e Guattari através da obra de Kafka: “não se trata de liberdade, mas de achar saídas” (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p.67-68). Descolonizar o gesto, a voz, o pensamento, o movimento. E se os processos de colonização preveem certa medida de violência, descolonizar-se, da mesma forma, não se faz sem deslocamentos. “Que violência se deve exercer sobre o pensamento para que nos tornemos capazes de pensar?”, questionam os filósofos (1992: 73).

Assim, pendulando entre a virtuosidade e a violência, na ambição do domínio técnico, no apuro estético e, de outro lado, pretendendo dominar a técnica em lugar de ser dominado por ela, o primeiro indício sobre este treinamento da superfície requer dos corpos que se impliquem. Ante uma técnica que formata, como subvertê-la? Treinar a pele para arrancar sua própria performance prevê, portanto, um tanto de si. Sabendo-se si-sócio, só-superfície.

Sob o termo *performance da própria pele* pretendo dar conta da compreensão deste corpo como lugar de passagem, para além da metáfora óbvia, uma não-metáfora, mas condição real do corpo (performático). Assim, o treinamento da pele implica um corpo-pensamento, prevê uma relevância da voz, estados de escuta, amplitudes. Sugere-se, portanto, o treinamento mais de uma qualidade do que de uma técnica, mais de uma decomposição do que de composição, a sala de aula ou sala de ensaio é o espaço de (de)formação do pensamento, afinal o pensamento é corpo. Nas técnicas de dança ou circenses uma migração do empenho tendíneo, muscular, articular para uma predominância do empenho sobre a pele, por sua própria natureza, porosa, superfície de contato e invaginação, pele pensante, passagem. Treinar-nos para tornar possível o arrebatamento. Desvio. Ponto de contato e ponto de ruptura: Quais seriam os métodos para tornar possível novos “movimentos

aberrantes” no corpo exposto, disposto, enfim, posto? Corpo a postos, potência multiplicante e multiplicadora.... treiná-lo para produção em lugar da reprodução.

No ímpeto de avançar sobre tais questões, tratando de esburacar conceitualmente este corpo já poroso, o exercício de pontuar quatro pilares de análise reflete a necessidade de segmentação, traindo o todo para esquartejá-lo sob quatro operações consideradas fundamentais e, de fato, funções flagradas nos corpos dos performers contemporâneos.

Forma

Noção básica do trabalho performático, nossa preocupação com a forma, herança de um teatro representativo, ainda um dos pilares do nosso treinamento e empenho cênico, na provocação de efeitos, na produção de figuras/imagens, na composição de formas físicas e vocais. É sempre em função da forma que realizamos o nosso trabalho. Balizado pela experiência de que nos interessa mais o “como” do que “o quê”, é nela que se distingue nosso empenho. A forma expressa, manifesta-se nos detalhes. Os efeitos e estados de corpo, as possíveis carcaças recheadas de intensidades, a impregnação corpórea da técnica é consequência de nosso fascínio pela habilidade.

Na capacidade de trans-formação e de-formação de formas previamente concebidas ou incorporadas, como dá-se a forma porvir nos corpos ancorados em suas próprias formas? A técnica formante e deformante lida de maneira insistente sobre a ideia da forma. Qualidades de movimento definem formas de movimento. Palavra arquitetada no trânsito de ar entre pulmões, boca, língua, dentes, forma-se e fora. “Um dos fascínios da palavra é que ela diz algo, mas também propõe em sua **forma**, maneiras de dizê-la.” (SPRITZER, 2010)

O que dizemos, portanto, em sua dimensão vocal, amplia a noção de forma, língua, linguagem. A voz como condição sonora da formação de ambiências, da atribuição rítmica à palavra, da subversão do sentido do que a palavra diz pelo que a voz é capaz de imprimir. Constrói-se um corpo para desconstruí-lo. Fora da fôrma, mesmo em vias de um alcance físico-estético-

poético. Dentro da forma porque irremediável condição humana, designação do corpo que se expõe.

No empreendimento de um trabalho técnico-pensante, método de esburacamento, se há pretensão metodológica, a pergunta seria, talvez: como atingir uma dada desobstrução? Como aceitar a trans-formação do corpo que é em si processos e forças? Mais cabeça menos rostos, mais voz menos semântica. Impressão de corpo sobre os textos, além da impressão dos textos sobre os corpos.

A questão da captura! Que técnica captura o corpo e como o corpo captura os estados? Que ex-pressão seria essa, condição inerente ao trabalho do performer? Esvaziar-se. Desobstruir-se, liberar a pele...“...o conceito de expressão “implica numa redescoberta da Natureza e de sua potência, numa recriação da lógica e da ontologia: num novo ‘materialismo’ e num novo ‘formalismo’ “(LAPOUJADE, 2017, p. 36). O conceito de expressão, demasiadamente atrelado ao conceito de forma verifica ao trabalho sobre o corpo cênico talvez sua constância investigativa secular. A forma demonstra, finge, formula-se e refaz-se nos corpos da cena contemporânea.

Forças

As forças são condição para o trabalho expressivo. Gosto da ideia, em sala de aula, com atores e estudantes, de fazer-lhes refletir sobre os vetores de forças que percorrem seus corpos. Como atriz, meu material é meu corpo: ponto pacífico. Mas, que corpo é este que se trata treinar? Que se quer expor? Como preparar para fazer dele passagem de forças? Meu corpo é este que cheira. O cheiro é um capítulo ordinário que nos faz recordar o animal que somos. Corpo que putrifica. Corpo que ruma para a morte. Animal no abate. Homem em cena. O enfrentamento do corpo com seus traços animais. O próprio espaço da encenação como demarcação de um território se assemelha à uma toca, a um ninho. Algo de devir-animal para fruir força. Algo de medo no monólogo e de matilha no grupo. Voz, respiração, pele, pelo: resgatar o animal diante de tamanha humanidade. “Demasiado humano”.

Tendo, na história do teatro, sucessivos episódios de alternância das habilidades humanas: a dicção, o rigor sobre o movimento, a encenação realista, as técnicas circenses e de dança, a mimese e o jogo com a máscara, a biomecânica, o clownesco e o farsesco, o texto, etc.; o empenho sobre uma desestabilização dos postos de poder dentro da cena:faceta do teatro contemporâneo. Ocorrência de estados e reunião de forças, lida com a condensação de dados dos episódios históricos, mas não é nunca histórico, ele só recorre às técnicas para escapar delas, para criação do novo, intenso. “...Nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo” (DELEUZE, 2010, p.35). Intempestivamente, resgate de força abafada, pele em erupção, confrontação entre a carne do mundo e a carne do corpo: “carne do mundo e carne do corpo, como correlatos que se trocam, coincidência ideal,”(DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.230-231), treinar-nos para achar nos nossos corpos essas forças fluidas. Impregnar-se de mundo para fazer-se mundo de forças em transição, em passagem. Forças em dimensões múltiplas: as físicas, as vitais, as subjetivas, as formadoras, as resistentes, as de re-existência. Treinar corpos para flagrarem-se no hoje ante o anseio viciado de trazermos o passado e de anteciparmos o presente. O ator contemporâneo treinando-se no agora, por mais que a ideia de treinamento contenha em si a suposição de um depois. Traços de forças que apagam e reforçam traços. Plano de composição do corpo-carne: “...percorrer suas superfícies – isto é, traçar um plano.” (LAPOUJADE, 2017, p.36)

O Corpo ©Ani^m(^b)al : corpo produto, corpo condição animal, corpo que se alimenta da vida, das experiências, corpo-fome-fera, corpo forma-força, corpo em cadência. Apreender-se sob suas múltiplas forças, desprender-se.

Da peste artaudiana ao teatro da morte de Kantor, passando pela pobreza do teatro de Grotowski, à intensidade do Living Theater, sem esquecer que Barba ergueu uma antropologia do teatro, entre outras tantas possíveis menções que consolidam a busca contemporânea por uma qualidade de atuação que converge para a intensidade e presença no trabalho sobre a matéria extensa em seu status representacional. Assim, a experiência se sobressai ao personagem, se este existe é como suporte para o encontro; o movimento aberto tomou o lugar do movimento premeditado, a dança é mais

contato, improvisação, investigação dos limites do que exibição de técnicas “atléticas”, as artes da cena caíram do palco, é no *entre* que se estabelece seu primeiro objetivo.

E se não se restringe mais às técnicas de dicção, de atuação, de empenho na virtuosidade do movimento, o que de fato, nos caberia treinar? Sugerimos, portanto, que o investimento preparatório do corpo cênico contemporâneo deve considerar em todos os casos a construção de corpos atuantes-críticos-pensantes (cuja distinção só se configura para detalhamento, uma vez que não há cisão entre estas dimensões), trata-se de treinar um modo de estar no mundo, portanto na cena. Corpo dinamite diante de corpos dinâmicos, traçando linhas em um espaço. Emissão, emoção¹: movimento. “O movimento que, no mínimo, pode ser designado por *émotion* [emoção] termo que modaliza a *motion* [moção]...” diz Jean-Luc Nancy (2014, p.15) em elucidação sobre o tato como tabu. Tornar obsoleto o privilégio da visualidade, estendê-lo. Valérie Novarina (2011) vai falar “do corpo inteiro como um olho” e Romeo Castellucci, a respeito de sua obra “Sobre o conceito de rosto no filho de Deus”, esclarece: “é o olhar do corpo, extremamente físico: funciona como um poro da pele por onde passam os humores, as emoções, as sensações e também o conhecimento”. (in: cartografias.mitsp_01, 2014, p.35)

Este corpo $\text{C}/\text{Anim}^{(b)}$ al, então, faz-se destas forças impressas, singulares, operantes, potencialmente expressivas. “C” circunscrito que designa direitos autorais confere aqui o âmbito plural deste corpo animal, autoral, inevitavelmente atrelado às marcas do capitalismo, registrado, codificado, capturado, porém continuamente ansiando e tornando possível a experiência de um fora². Como já mencionado, é premissa para esta reflexão considerar o corpo como corpo-pensamento, o corpo nesta acepção é relacional e não se distingue da sua dimensão pensante, atuante, corpo-

¹Não negligenciamos o fato de que a emoção está demasiadamente codificada, sua menção aqui refere ao seu caráter de modalização do movimento, emoção movente e não estratificada, portanto.

²Fora é um conceito desenvolvido por filósofos como Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michel Foucault. Foi detalhado na tese de doutoramento da pesquisadora Tatiana Salem Levy (PUCSP). O conceito origina-se do que ocorria “Fora da cidade murada”, o que escapa, fora dos estratos para ser capturado, linha de fuga, forças aberrantes. Blanchot, por sua vez, vai tratar do Fora da linguagem.

matéria expressiva. O corpo que pensa move-se, é necessário compreender que mover não é mexer-se, mas deslocar-se no(s) espaço(s) em suas macro e microperspectivas, flagrando os movimentos que ocorrem na dimensão extensiva da matéria por um interesse em esbarrar nos movimentos intensivos, nas instâncias rizomáticas da composição na carne: performance, teatro, dança ou como queiram nomear o empenho criativo e composicional manifesto no corpo expressivo da cena contemporânea. “Os limites se encontram tanto entre corpo e espaço como no interior do espaço e no interior do corpo. Não há dança sem transposição desses limites, sem deslocamento de todos esses limites [...]” (UNO, 2012: 63)

A profundidade de um *plié* não está somente nos músculos da perna ou no equilíbrio da coluna ou na firmeza do abdômen, entre o corpo e o espaço as forças agem sobre as camadas que são sempre matéria e material, entre o aterramento e a suspensão, entre as lateralidades e frontalidade, entre o que move e o que repousa. Se a metafísica canibal de Viveiros de Castro enaltece o perspectivismo ameríndio, o canibalismo do corpo performativo assume o acontecimento cênico como potência engendradora de novos mundos e, no seu trabalho prévio, um perspectivismo da pluri-poiesis: um *plié* considerado como um aprofundamento passível de expandir-se para múltiplas possibilidades não experimentadas. Não mais um passo, uma forma corporal, tratá-lo como impulso, catapulta alimentada de toda uma experiência relacional do corpo que o executa. Um *plié*, afinal, é uma dobra. (DELEUZE, 1988)

Assim, não se trataria de treinar, por exemplo, as pernas, sua flexibilidade, seu tônus, mas uma zona de mobilidade dos membros inferiores. Não uma em detrimento da outra, mas em conjunto, “co-mover”. Viveiros de Castro defende a obsolescência da distinção entre os termos natureza e cultura e Jean-Luc Nancy entre natureza e técnica. O empenho sobre o animal não se trata, portanto, de uma negação da cultura ou da técnica, trabalhar sobre o corpo expressivo no seu âmbito animal é justamente promover a animalidade técnica e cultural, retomando a origem do termo *anima*. O que move o animal que somos? E, em seguida: como move? Da mesma forma, as zonas de expressão do corpo, ou seja, com as zonas expressivas do pensamento.

Encontrar e ultrapassar os limites entre as zonas, terreno movediço onde se dança, corpo queda em estrutura óssea-articular, tendinea-muscular. Corpo carne animada!

Fuga

Já referimos às palavras de Kafka apropriadas por Deleuze e Guattari quando diz que “não se trata de liberdade, mas sim de achar saídas.” Quais seriam, por sua vez, as saídas para o ator? Sair da técnica? Não, violentá-la, antes de mais nada. Deslocar conceitual, poética, esteticamente, inauguralmente seu próprio corpo em estados inéditos. Expor-se. Caçar a fuga. Capturá-la. É uma operação. Uma função. A fuga é sempre um movimento, nunca um lugar de destino.

O ator contemporâneo intencionalmente expressivo através de suas impressões, fluxo constante, treinado para a composição da presença, tendência das artes cênicas desde o início do último século. Nós, enfim, pós-deleuzianos, pós-guattarianos, estado de corpo em combate à representação, reprodução, reconhecimento e estratificação em vias de forças que acabam sempre por culminar nestas contra as quais nos rebelamos, mas há, às vezes, os momentos em que estas forças escapam. Fuga dos padrões de composição cênica, dos meandros estratificados da ficção, dos métodos e recursos previamente elaborados. Arte que se faz no corpo, guerra que se faz em cena. Nestas ocorrências possíveis: uma composição intensa da carne. A fuga é um momento.

“Não seria primeiro pela voz que alguém devém animal?”, perguntamos os filósofos. Não falar, vociferar. Traços animais neste momento cênico. Atuar como um animal que vai para o abate. A cena é o abate do corpo. Como treinar-nos para abrimo-nos à possibilidade deste momento só capaz de ser vislumbrado quando ocorre? As linguagens da cena são em si uma miríade de armadilhas: as técnicas de dança, o circo, os muitos métodos teatrais. Transformar a técnica em arma, desarmar a armadilha. Tal proposição só se inaugura quando se impõe violência na virtuosidade prevista. Violentar a técnica para fazê-la variar, produzir novos meios e mundos. Fugir das linguagens que

aprisionam, das estéticas previstas (estáticas), mover-se ao novo. A língua, por sua vez, implicar-se da gagueira, estrangeirismo na própria língua conforme antecipou Deleuze ao observar o Teatro Menor do pluriartista italiano Carmelo Bene. Aliás, atuar com a desterritorialização do próprio corpo, desterritorialização do espaço, reterritorializar-se, fazer-se movimento em cena... o ensaio de si para o desconhecido...

Rica ou pobre, uma linguagem qualquer implica sempre uma desterritorialização da boca, da língua e dos dentes. A boca, a língua e os dentes encontram sua territorialidade primitiva nos alimentos. Consagrando-se à articulação dos sons, a boca, a língua e os dentes se desterritorializam. Há então uma certa disjunção entre comer e falar – e, mais ainda, malgrado as aparências, entre comer e escrever: sem dúvida pode-se escrever comendo, mais facilmente que falar comendo, mas a escrita transforma antes as palavras em coisas capazes de rivalizar com os alimentos. Disjunção entre conteúdo e expressão. Falar, e sobretudo, escrever é jejuar. (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p.41)

A fome de mundo que se faz fundamental para que se engula-o. Agarrá-lo, sem lirismo. Deglutir o mundo em si. Não pela boca então. Propõe-se, através da pesquisa corrente que o seja pela pele. É na pele que o mundo atravessa. E se expurga. “The most deep is the skin”, Deleuze apropria-se da frase de Paul Valéry. Mas não o fez na língua inglesa, o fez em francês mesmo... Derivações dos idiomas que insistem atravessar meu bom português. Eu-Valéry. Derivações pelas alianças. Variações. Entre a pele e a língua treinar os corpos para abrirem-se ...

O senhor fala bem mais das impressões que as coisas despertam no senhor do que dos próprios acontecimentos e objetos. Isso aí é lirismo. O senhor acaricia o mundo ao invés de agarrá-lo. (JANOUGH in: DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 109)

Territorializar e desterritorializar. Movimento sonoro. A cantiga da criança com medo traça um território. (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p.122) A cena viva, treinar-me-ei para o quê? Não se trata de dicção, proferição, audibilidade, volume vocal... treinar para estar viva. Não imitar, não representar, não referenciar. Viva. Verso. Inverso. Subversivo. Multiverso. Versões de si. Voz. Vozes.

Fora

...não é um lugar, mas um alcance, estado inédito, sensações inaugurais...

Talvez seja prematuro afirmar um modo de trabalho que confere à postura especial apreço, mas entende-se que se trata sempre de um corpo diante. Somente perante para ir-se adiante e ao desconhecido, ao fora. Treinar-se para a cena seria treinar-se para a vida. Não para se estar pronto (sempre utopia), mas para se estar a postos, os corpos contemporâneos que perseguem a intensidade marcam-se por seu caráter animal e canibal, esboçados em cena, ensaiados em casa, em sala, no mundo, nas cidades. Apreendidos pelo capitalismo, pelas leis e linguagens cênicas, para libertar-se não pela ilusão da liberdade, mas pelo ímpeto de encontrar as saídas, de desenhar-se fora de seu próprio contorno. A “gênese de um corpo desconhecido” faz-se por muitos caminhos em cada corpo. “Redescobrir no corpo dominado, automatizado, falsificado, assassinado, seu próprio combate obscuro, para agitá-lo, fazê-lo vibrar no caos das forças vitais” (UNO, 2012: 97), um Deus em cada corpo: Deus Animal, Deus Canibal não por habitá-lo, mas simplesmente por sê-lo.

Pista derradeira: a escuta. A receptividade do mundo confunde-se com a atividade sobre o mundo. A escrita: atividade dançante; a dança: atividade reflexiva; o teatro: ato de presença pela alteridade. O animal do homem não é biológico, é paralógico. O homem do homem, esgotado de sentido, no vazio da linguagem, cava a sensação. O canibal como operação, como procedimento de condensação, de máquina atuante sobre o corpo do mundo para que a matéria-corpo do performer, ao deglutir, transforme e regurgite. Nova forma, ímpeto violento, enfim o corpo pensante, animal atuante, canibal cênico, performance da própria pele.

Fim

Espera-se, a partir destes estratos reunidos sob estes quatro conceitos, que a performance da própria pele sugerida possa ampliar técnica e conceitualmente as possibilidades dos corpos cênicos em atividade. Entendendo que esta já ocorre através de distintos métodos, meios, em múltiplos espaços e corpos, este artigo pretende agrupar estas considerações

que sublinham o investimento sobre o corpo na perspectiva de promover-lhe deslocamentos. Violentando para mover. Movendo para fugir. Fugindo para um alcance sem definição, pois fora, só capturável no seu breve momento-acontecimento. Estas notas pretendem apresentar um recorte da pesquisa ainda em curso, mas que pôde até o presente momento alcançar a voz como recurso, o ator como operador, o corpo como condensação física de forças expressivas, a pele como superfície de contato com o mundo em lugar privilegiado no trabalho para a cena. A própria pele é o presente da condição de representação, agregação, acoplamento, ambição e expansão. Poros – passagem – pele para compor na carne.

Referências

ALVES, Rubem. **A educação dos sentidos**: conversas sobre a aprendizagem e a vida. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator** – dicionário de antropologia teatral. São Paulo : Hucitec/Ed. Da Unicamp, 1995.

CASTELUCCI, Romeo. *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus*. In: cartografias.mitsp_01, **Revista de Artes Cênicas**, São Paulo: ECA, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. 2º ed. São Paulo: N-1 edições, 2017.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora em Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

NANCY, Jean-Luc. **Arquivada**: do senciante e do sentido. São Paulo: Iluminuras, 2014.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano** - um livro para espíritos livres. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

NOVARINA, Valère. **O teatro dos ouvidos**. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

SPRITZER, Mirna. **Ator e palavra**: práticas da vocalidade. Memória digital Abrace: 2010.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: N-1 edições, 2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.