


A ACÚSTICA DO ABSTRATO NO UNIVERSO SIMBÓLICO DA DANÇA ODISSI: OBSERVAÇÕES DE UMA CARTOGRAFIA SONORA PARA A COMPOSIÇÃO DE VIDEOCENAS

Andrea Itacarambi Albergaria

NOTA SOBRE LA AUTORA

Andrea Itacarambi Albergaria 
Universidad Estadual de Campinas, Brasil.
Correo electrónico: andreaodissi@gmail.com

Recibido: 01/06/2023

Aceptado: 04/10/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.013>

RESUMO

Este trabalho propõe reflexões sobre o processo de criação de videocenas, conceito de Dança, Teatro e Tecnologia, desenvolvido por Andraus (2021). A partir da experiência observacional, tanto do caminhar pela cidade de Aurangabad, Índia, como da participação junto ao grupo de bailarinas de Odissi durante o estágio doutoral em Performing Arts, na MGM University, ao longo do primeiro semestre de 2023, surge a cartografia acústica. Descrevo assim tal processo composicional, tendo como referência os conceitos de paisagem sonora de Schafer (1991; 1997), das pesquisas sonoras de Feld (2018), da acústica de Seeger (2015), do caminhar estético de Careri (2017), bem como da técnica e teoria da dança e musicalidade Odissi — linguagem que constitui a minha principal técnica de atuação e formação. O simbolismo abstrato presente na referida cartografia trouxe novas possibilidades composicionais e aberturas criativas para que camadas de som e de movimento corporal, sobrepostas em edição, criassem diálogos de dança em espaços de som e silêncio no ambiente tecnológico da videocena.

Palabras clave: cartografia, paisagem sonora, Odissi, etnomusicologia, videocena

LA ACÚSTICA DE LO ABSTRACTO EN EL UNIVERSO SIMBÓLICO DE LA DANZA ODISSI: OBSERVACIONES DE UNA CARTOGRAFÍA SONORA PARA LA COMPOSICIÓN DE VIDEOESCENAS

RESUMEN

Este trabajo propone reflexiones sobre el proceso de creación de videoescenas, un concepto de Danza, Teatro y Tecnología, desarrollado por Andraus (2021). De la experiencia observacional, tanto de caminar por la ciudad de Aurangabad, India, como de la participación en el grupo de bailarines Odissi durante la pasantía doctoral en Artes Escénicas, en la Universidad MGM, a lo largo del primer semestre de 2023, surge la cartografía acústica. Describo así este proceso compositivo, tomando como referencia los conceptos de paisaje sonoro de Schafer (1991; 1997), investigación sonora de Feld (2018), acústica de Seeger (2015), camino estético de Careri (2017), así como de la técnica y teoría de la danza y musicalidad Odissi, lenguaje que constituye mi principal técnica de interpretación y entrenamiento. El simbolismo abstracto presente en la cartografía mencionada trajo nuevas posibilidades compositivas y aperturas creativas para que capas de sonido y movimiento corporal, superpuestas en el montaje, crearan diálogos de danza en espacios de sonido y silencio en el entorno tecnológico de la videoescena.

Palabras-chave: cartografía, paisaje sonoro, Odissi, etnomusicología, videoescena

THE ACOUSTICS OF THE ABSTRACT IN THE SYMBOLIC UNIVERSE OF ODISSI DANCE: OBSERVATIONS OF A SOUND CARTOGRAPHY FOR THE COMPOSITION OF VIDEOSCENES

ABSTRACT

This work proposes reflections on the process of creating videoscenes, a concept of Dance, Theater, and Technology, developed by Andraus (2021). Based on the observational experience, both from walking around the city of Aurangabad, India, and from participation with the group of Odissi dancers during the doctoral internship in Performing Arts, at MGM University, throughout the first semester of 2023, acoustic cartography emerges. I thus describe this compositional process, taking as reference the concepts of soundscape by Schafer (1991; 1997), sound research by Feld (2018), acoustics by Seeger (2015), aesthetic path by Careri (2017), as well as of the technique and theory of Odissi dance and musicality — a language that constitutes my main performance and training technique. The abstract symbolism presented in the aforementioned cartography brought new compositional possibilities and creative openings so that layers of sound and body movement, superimposed in editing, created dance dialogues in spaces of sound and silence in the technological environment of the videoscene.

Keywords: cartography, soundscape, Odissi, ethnomusicology, videoscene



A ACÚSTICA DO ABSTRATO NO UNIVERSO SIMBÓLICO DA DANÇA ODISSI: OBSERVAÇÕES DE UMA CARTOGRAFIA SONORA PARA A COMPOSIÇÃO DE VIDEOCENAS

No calendário hindu, o dia de hoje¹ é considerado um dia auspicioso para o jejum, para que seja amenizado o encontro com responsabilidades e trabalho, e para que haja abundância de criatividade e equilíbrio dos estados emocionais. Para mim, era o começo do meu estágio doutoral² na Índia. Pedi permissão para entrar no espaço sagrado do Gurukul³, local onde ocorrem as aulas e apresentações. Pedi a mim mesma para que eu pudesse ser neutra e ter foco nas minhas observações quanto à performance, pedagogia e estruturas desenvolvidas no instituto. E entrei pelos jardins, repleto de estátuas de pedras de seres divinos e figuras mitológicas da Índia. Logo vi na entrada uma estátua de Vishnu⁴, o deus que mantém o universo em andamento contínuo, bem como sua abundância de provisões vindas da natureza. Algumas esculturas de dançarinas celestiais em postura de *tribhanga*⁵ estavam posicionadas pela entrada do caminho que leva ao teatro aberto. Os muros de cor ocre tinham escritos em sânscrito cravados em sua textura, iluminados por pequenos spots de luz. Todo o lugar é um grande e bem cuidado jardim. Entre vasos cor de terra e plantas ornamentais, o chão de pedra em formato de diversos mosaicos, em formas de ondas, círculos labirínticos e triângulos transformaram-se em indicadores para a caminhada pela natureza. Passei pelo teatro aberto, cuidadosamente sem pisar no palco, como foi me alertado logo na entrada, e, caso eu fizesse, deveria tirar os sapatos.

Minha chegada na universidade, ou melhor, no Gurukul inserido dentro do departamento de Performing Arts, coincidiu com o início do ensino de um item de repertório⁶, e ele era inédito, o que foi desafiador para iniciar o estudo observacional do processo pedagógico. Composto recentemente pela própria mestra⁷, o mesmo apresentava-se com sua complexidade em camadas. Sentei-me no chão, em uma esteira, no local que ela indicou ao lado de sua cadeira, e de costas para um grande espelho, onde as alunas se viam, eu me inseri no dia a dia do grupo. Assim, de frente para as alunas, passei durante muitas horas observando a movimentação, repetição, poucas pausas e um único intervalo para água e descanso. Um dos maiores desafios era que eu não entendia o idioma local, e pouquíssimas vezes o uso da língua inglesa, uma das línguas oficiais da Índia, aconteceu. Isso foi uma surpresa para mim, pois eu esperava que no contexto acadêmico eles usassem o inglês como língua comum.

O inglês também é amplamente utilizado, além dos outros vinte e dois idiomas, e é aceito como “oficial” no sentido de que pode ser usado para comunicação oficial entre dois estados quando uma das

- 1 Vaikuntha Ekadashi é tido como o dia em que os portais da morada divina se abrem.
- 2 A contemplação e abstração, junto à escuta da cidade e seu entorno, criaram pontes de cognição dos processos criativos da dança Odissi do referido grupo, como também foram estímulos para a produção do trabalho autoral e composicional de videocenas nos sítios arqueológicos da cidade.
- 3 Literalmente a casa do mestre; denota também o sistema pedagógico ancestral onde o aluno morava na casa de seu *guru* ou professor, onde o aprendizado ocorria de forma integral, durante anos.
- 4 Da principal tríade hindu de deuses, Vishnu mantém o universo criado por Brahma, e Shiva o destrói. Dos três, Vishnu realiza a manutenção do sistema cíclico da criação, através de seus avatares ou encarnações, que esporadicamente surgem e restauram o equilíbrio do mundo.
- 5 A dança Odissi, originária do leste da Índia, possui duas posturas básicas que estruturam sua técnica. O *tribhanga* é uma delas e caracteriza-se pelos triângulos formados no corpo através do movimento das articulações e é associado ao caráter feminino e sutil da corporeidade da dança Odissi.
- 6 O repertório da dança Odissi foi definido nos anos 50 pelo grupo Jayantika, de Odisha, à época de sua revitalização.
- 7 Guru Parwati Dutta é uma mestra, coreógrafa e bailarina das danças Odissi e Kathak, e diretora do Gurukul Mahagami, departamento de Performing Arts, inserido na Universidade Mahatma Gandhi Mission, MGM, em Aurangabad, Maharashtra, Índia.

línguas oficiais do estado não é o hindi. Isso significa que uma criança pode aprender e usar um idioma local em casa, um idioma regional na escola primária, um reconhecido nacionalmente (como o hindi) na faculdade ou universidade e o hindi ou o inglês para negócios e assuntos públicos. Em outras palavras, muitos cidadãos da Índia se tornam trilingües ou quadrilingües ou mais⁸ (Ottenheimer e Pine, 2019, p. 329).

Se por um lado eu esperava que o inglês fosse utilizado nas aulas, pois seria criada uma ponte cognitiva entre nós, por outro eu admirava a não utilização da língua colonizadora. Aquele espaço era deles: da mestra, das bailarinas, dos funcionários, das famílias das alunas, da tradição. Minha opinião ou observação era totalmente desnecessária, assim como minha presença. Tudo estava organicamente perfeito, e o desconforto era somente meu: eu havia sido recebida de forma cordial e anotava o que meus outros sentidos me permitiam absorver. Mas não havia uma ponte entre nós, afinal eles não precisavam atravessar lugar algum. Somente eu estava do outro lado da margem; mas o ofício de se fazer teatro era o mesmo solo sagrado de nossa confluência. Os sons, ainda que não inteligíveis, se materializam nas movimentações do grupo. Eu via, sentia e ouvia aqueles corpos sonoros, que não necessitavam de uma tradução. Mas ainda assim, eu achava que precisava de mais. Para o sociólogo jamaicano Stuart Hall (1932 - 2014), renomado por seus tratados sobre estudos culturais, a linguagem atribui sentido e somente os indivíduos que partilham da mesma linguagem podem ter representatividade: “[...] indivíduos pertencentes a culturas diferentes não só falam línguas diferentes, mas, o que é mais importante, habitam mundos sensoriais diferentes” (Hall, 1977, p. 14).

Em solilóquios constantes, anotei em meu caderno de campo: “... suas palavras chegam a mim como sonoridades, mas sem significado. Preciso observar as expressões, as intenções corporais, o modo de expressão e entonação...” (Albergaria, 2023), às vezes isso durava horas, dias, mas eu não desistia e ficava ali com elas. “(...) sem entender nada, permaneço e permito-me simplesmente estar ali para sentir, perceber, e claro, escrever depois. Meus ouvidos sozinhos não são funcionais, e às vezes sinto-os sobrecarregados de sons que não compreendo” (Albergaria, 2023). Como não entendo a língua faço anotações o tempo todo, e as alunas ficam curiosas: “o que você escreve? Por que você está aqui escrevendo?”. Lembro imediatamente do sentido da escuta, e o porquê de tantas vezes era como se eu não existisse dentro do contexto da aula, já que as palavras eram somente barulhos para mim. O etnomusicólogo Anthony Seeger (2015), durante seu convívio com os Kisêdjê⁹, várias vezes relatou a dificuldade de comunicação na Amazônia brasileira. Para comunidades com tradição oral de transmissão e perpetuação de seus conhecimentos e, claro, de sua existência, tendo ou não a língua escrita desenvolvida, as anotações em cadernos não fazem o menor sentido.

Quando chegamos ao fim do caminho, emergindo da floresta em um barranco alto, onde o rio começa sua curva em ferradura, há luz bastante para enxergar. Pego em meu bolso meu bloco de anotações e escrevo algumas impressões e ideias.

- 8 Do original: Do original: “English is also widely used, in addition to the other twenty-two, and is accepted as “official” in the sense that it can be used for official communication between two states when one of the official state languages is not Hindi. This means that a child might learn and use a local language at home, a regional one at primary school, a nationally recognized one (such as Hindi) at college or university, and either Hindi or English for business and public affairs. In other words, many citizens of India become trilingual or quadrilingual or more” (Ottenheimer e Pine, 2019, p. 329).
- 9 Também conhecidos como Suyá, os Kisêdje compõem uma etnia indígena originária, habitante da Amazônia brasileira.

“Olha, ele escreve de novo nas folhas.”

“Os seus ouvidos estão inchados; ele não consegue se lembrar de nada. Não é isso, Tony?”

“A-hã”, respondo, habituado com a provocação (Seeger, 2015, p. 44).

A frustração inicial dentro da sala de aula fez com que eu fosse procurar outras formas de me adaptar à sonoridade da língua. Dada minha inquietação, andar parecia uma forma de me inserir no contexto da cidade em que eu ficaria pelos próximos meses. Resolvi caminhar pela cidade, sentir sua pulsação, sua sonoridade e criar assim algum conhecimento interno do caminho, uma cartografia acústica para chegar ao Gurukul. Não era somente a língua local, o marathi¹⁰, que era falado: havia diálogos em urdu¹¹, e hindi¹², poucas palavras em inglês. Uma mistura de sons na paisagem sonora das ruas e avenidas. Foi minha inquietude linguística que me fez caminhar e despertar para a multiplicidade de sua acústica.

A ACÚSTICA DO SILÊNCIO NA CARTOGRAFIA SONORA: INSPIRAÇÃO PARA VIDEOCENAS

Sem pretensão de criar alguma obra artística, iniciei o percurso pela minha própria casa, ou melhor, pelo quarto que eu aluguei em um *guesthouse*. Mesmo que eu acompanhasse o trajeto do riquixá¹³ com o *Google Maps* no celular, em tempo real, meu senso de localização estava completamente perdido. Eu, assim como o aplicativo, nos recentralizávamos a todo momento. As rotas eram confusas entre o albergue e o local das aulas. Fora a descentralização da minha bússola interna, eu contava ainda com fatores externos, como *blackouts* quase diários. Os muitos sons de falas desconhecidas causavam terror na escuridão da cidade. Mas aos poucos fui conhecendo a rua da hospedagem, a avenida em que ela se juntava, o centro comercial que havia nessa avenida; os templos hindus, as mesquitas islâmicas, o centro budista e um mercadinho da esquina tornaram-se minhas referências. Encontrei também uma igreja católica nas cercanias. As religiões¹⁴ estavam presentes nesse bairro limítrofe com a parte antiga da cidade, e com elas seus diferentes cantos, orações, chamados e súplicas diárias. Por entre as dezenas de antigos e grandes portais que circundam Aurangabad¹⁵, eu criava referências no meu caminhar.

Finalmente temos consciência de termos conosco um tempo e um espaço outros e em perpétuo movimento. Agora é bom saber que nesse novo sistema espaço-temporal nós somos corpo. É como boiar quando nos estendemos de barriga para cima no silêncio da água. Onde antes não sentíamos nada, percebemos agora a água à nossa volta, e é uma sensação táctil difusa sobre nosso corpo inteirinho, uma sensação acústica que nos faz ouvir a respiração dos pulmões ressoando no líquido no qual estamos imersos. Cerramos os olhos e somos apenas corpo (Careri, 2017, p. 94).

10 Idioma do estado do Maharashtra.

11 Idioma derivado do persa e árabe, utilizado pela comunidade islâmica da Índia.

12 Idioma do norte da Índia que à época da independência foi definido como língua nacional.

13 Transporte motorizado com três rodas, de baixo custo, muito utilizado em toda a Índia.

14 As religiões são citadas neste trabalho para referência cartográfica e acústica, não tendo aprofundamento quanto às suas especificidades no contexto social, cultural e político.

15 Sob protestos e tensão nas ruas, em fevereiro de 2023, Aurangabad, a cidade dos portões, teve seu nome alterado para Chhatrapati Sambhaji (imperador hindu assassinado por Aurangzeb) Nagar.

Visitei muitas tumbas e lugares deixados pelos invasores do período Mughal. Aurangabad foi capital da Índia setentrional há séculos passados, anexada em batalhas sangrentas pelo imperador Aurangzeb (1618 - 1707). A cidade pela qual eu caminhava mostrava em cada canto, vestígios dessa invasão. A fé islâmica, introduzida pelos Mughal, sobrevivera e era visível fora dos resquícios históricos. Das muitas viagens que fiz à Índia, esta era a primeira vez que eu realmente estava em uma cidade com um grande número de população muçulmana. A “diáspora poética”¹⁶ da dança Odissi que fui buscar na pesquisa de doutorado era também uma espécie de diáspora pessoal, com lembranças da minha infância e adolescência, onde passei longos anos no Oriente Médio, entre mesquitas e seus chamados. Em torno da *masjid*¹⁷, eu ia reconhecendo a cidade, mas também podia me enxergar como a adolescente que fui, em uma espécie de volta ao passado. Segundo Barrens (2016), uma determinada acústica pode provocar uma transdução no indivíduo, tanto de forma externa, através de ações com o ambiente, como gerar estados emocionais ligados ao passado.

Por sua vez, podemos pensar na transdução que se faz sentir debaixo de água, onde o som se torna e é percebida de uma forma totalmente diferente, como uma outra forma de fazer significado (Helmreich, 2010). Essa ideia de tentar pensar o urbano o som como uma transdução (ouvir dentro, fora e além da paisagem sonora) conecta diferentes culturas e diferentes momentos no tempo através de um mesmo ato de escuta. O som pode envolver, mas também pode trazer de volta memórias, pode ligar as pessoas a um determinado lugar emocionalmente, vai além da imersão vibratória de um corpo. O elemento físico do som é fundamental na composição da textura da paisagem sonora urbana, mas suas capacidades “transdutivas” também informam como o som pode nos afetar culturalmente, socialmente e pessoalmente¹⁸ (Barrens, 2016, p. 76).

Nas caminhadas diárias encontrei um antigo moinho de água, Panchakki, inserido em um complexo religioso, onde muitas mesquitas começavam os seus chamados para a oração, causando um eco repetitivo. Ao invés de buzinas e o som da horda, havia entre os cânticos o silêncio; e no silêncio, seu eco. Essa acústica envolvente feita de água, silêncio, fé, passado e moinho criou uma paisagem sonora, termo cunhado por Murray Schafer (1933-2021) no final dos anos 60. Para ele, os sons compõem ambientes feitos não apenas de sonoridades agradáveis, mas de toda a sorte delas.

16 A “diáspora poética” é um termo utilizado pela autora, ao longo de sua pesquisa, para se referir a dança Odissi fora do contexto original, com assentamentos em outros estados e países, e seus processos de aculturação.

17 Do árabe e urdu, mesquita.

18 Do original: “In turn, we can think of the transduction that is felt underwater, where sound becomes and is perceived in a totally different manner, as another way to make meaning (Helmreich, 2010). This idea of trying to envisage urban sound as a transduction (hearing in, out and beyond the soundscape) ties different cultures and different moments in time through a same act of listening. Sound can immerse, but it can also bring back memories, it can link people to a certain place emotionally, it goes beyond a body’s vibratory immersion. The physical element of sound is key in the composition of the texture of the urban soundscape but its ‘transductive’ capacities also inform how can sound affect us culturally, socially and personally” (Barrens, 2016, p. 76).

Até mesmo no coração das cidades havia reservatórios de quietude. As igrejas eram esses santuários, e também as bibliotecas. Na sala de concerto, ainda hoje o silêncio toma conta da plateia quando a música está para começar, para que esta possa ser carinhosamente depositada num receptáculo de silêncio (Schafer, 1991, p. 129).

Para a linguista Cecília Salles, em sua obra *O gesto inacabado* (1998), o processo de criação é algo complexo que tem início em uma tendência, uma inquietude. Surgem esboços de algo que poderá vir a ser um trabalho, mas é neste trajeto de investigação onde as inquietações e calmarias se instalam, onde não é possível ver resultados ou intenções prévias, é que está a qualidade de um processo criativo, que poderá vir a ser um trabalho compartilhado com o público.

É a criação como movimento, onde reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tenso. O produto desse processo é uma realidade nova que é, permanentemente, experienciada e avaliada pelo artista, e um dia será por seus receptores (Salles, 1998, p. 28).

Voltei ao Panchakki algumas outras vezes e iniciei o processo de registro em vídeo, ainda sem ter ideia de produzir algo com o material. Como integrante do Grupo de Estudos Interculturais, do Instituto de Artes da Unicamp, no Brasil, coordenado pela Prof. Dra. Mariana Baruco Andraus (2018; 2022), em parceria com o Departamento de Performing Arts da Universidade de Pondicherry, Índia, coordenado pelo Prof. Dr. Raja Ravivarma, eu estava habituada a trocar propostas disparadoras (e recebê-las também) para a criação de videocenas. O grupo iniciado na pandemia mantém-se regularmente em contato através de reuniões online, e sob forma de cartas, trocamos propostas, onde as respostas seriam videodanças, ou videocenas, como costumamos definir. De acordo com a coordenadora do grupo Andraus (2021):

A videodança, em si, não traz inovação tecnológica: ela apenas depende de tecnologia. Já videocena é um conceito mais amplo que, por partir de uma elaboração filosófica, pode levar a necessidades outras no que tange à relação com a tecnologia. Com este conceito busco uma linguagem que não se encerra no ambiente virtual ou no presencial, discretamente num ou noutro, mas que entrecruze os dois ambientes o tempo todo. Se temos, de um lado, trabalhos em que não há a costura de uma dramaturgia no sentido estrito do termo, e sim algo mais próximo da dramaturgia de ação - com o acaso definindo, em certa medida, a simbologia constelada pela obra do ponto de vista da visualidade - podemos, por outro lado, construir videocenas, vídeos que poderão, inclusive, vir a compor com espetáculos presenciais futuros, se projetados sobre eles. As elaborações conceituais e filosóficas sobre videocena são a contribuição que norteiam a investigação ensejada neste artigo, buscando construir um pensamento ampliado sobre presença e tecnologia neste momento de pandemia e no devir, como forma de termos a dança contribuindo para a comunicação e para a(s) humanidade(s) (p. 516).

Uma das ações sugeridas foi a visita na instalação Jardim das Cartas¹⁹. O caminhar por entre sons e imagens provocou uma dança desconhecida, repleta de movimentos de improviso, cuja base vinha da minha formação em Odissi, resultando a videocena “Translation” (Figura 1). Para Andraus (2022):

A experiência de ser brasileiro e estudar artes de outros povos é libertadora no sentido de transcender questões identitárias, ao mesmo tempo sem se desviar delas. Existe uma identificação com a arte/técnica, e ela é seguida de um longo período de treinamento técnico e estético no trânsito por entre esses códigos. Essa jornada pode até se iniciar por uma espécie de estranhamento orientalista (SAID, 2007), mas, passados alguns anos nesse trânsito, tais códigos se mesclam na corporeidade do bailarino e se imbricam com suas próprias formas peculiares de criação e expressão. O caldeirão de cada um é único. E o que é identitário simplesmente emerge, não sendo necessário fazer força para que isso aconteça (p. 145).



▲ **Figura 1. O Caminhar entre Sons e Imagens**

Nota. Captura do videocena “Translation”.

19 Instalação realizada na GAIA, Galeria de Artes da Unicamp, em 2022, realizada pelo grupo Corpo Sonoro Expandido (CSE): espaços expandidos entre som, movimento e tecnologia em realidades mistas (UNICAMP), da qual a autora faz parte.

Nas palavras de Salles (1998), a gênese de um processo criativo pode vir de um momento inusitado, no qual o artista se coloca à disposição do inesperado. Ir ao moinho tornou-se um lugar de conforto e contemplação. Foi de lá que saíram imagens que, sobrepostas na edição, entraram em sintonia com os sons sobrepostos do cotidiano do lugar. E me despertaram memórias recentes, mesmo que inconscientes, de trabalhos investigativos em videocenas.

Há, ainda, os relatos de acasos que foram, de certo modo, “construídos”, mesmo que recebam a descrição ele um inesperado absoluto. O artista coloca-se, nesses casos, em situação propícia para a intervenção do elemento externo, como se fosse um fotógrafo que visita um mesmo local várias vezes, aguardando por uma luminosidade inusitada. Há, portanto, nesses casos, uma espera pelo inesperado (Salles, 1998, p. 35).

De acordo com Seeger (2015), a vida social de uma comunidade está intrinsecamente ligada com sua acústica, com a forma que se relacionam com os sons:

Uma antropologia da música aborda a maneira como a música é parte da cultura e da vida social. Em contraste, uma antropologia musical trata da maneira como as performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social. Em vez de estudar a música na cultura (conforme propôs Alan Merriam 1960), a antropologia musical estuda a vida social como performance (p. 14).

Inspirada pela sonoridade do lugar, sobrepus camadas das visitas que fiz ao Panchakki e criei o videocena homônimo, em uma edição despreocupada, mas que acabou por se tornar um registro artístico como forma de diálogo meu com o entorno. *Panchhakki - paisagem (sonora)* (Albergaria, 2023) tornou-se acervo imagético das pesquisas realizadas durante o doutorado.

A acústica faz parte da existência humana e Aurangabad era famosa pela proximidade das grutas de Ellora e Ajanta²⁰, com seus nichos escavados para meditação e contemplação. Patrimônios da humanidade as *caves* traziam resquícios do budismo, do jainismo e do hinduísmo. A cartografia dos arredores da cidade era complementada a cada incursão pelas montanhas rochosas: deusas e deuses dançavam estaticamente ao som do silêncio. No meio de tantos deuses masculinos, encontrei uma gruta dedicada ao culto de Shakti²¹. Não havia ninguém e pude ficar lá por um tempo grande, impreciso. Caminhei observando as paredes esculpidas: a gruta dedicada ao aspecto feminino possuía um grande javali em uma das paredes. O javali, chamado Varaha²², é a terceira das dez²³ conhecidas encarnações do deus Vishnu²⁴.

20 Esculpidas em diferentes períodos a partir do século II a.C.

21 Shakti é a forma feminina da divindade. Ela é a potência máxima da deusa e é a manifestação primordial das deusas hindus em suas diferentes formas.

22 Vishnu, na forma de javali, surge para resgatar a deusa Terra, ou Bhumi, que havia sido sequestrada e levada para o fundo do oceano cósmico por um demônio. Com suas presas, Varaha percorre oceanos e chega ao fundo das águas da criação. Lá ele trava uma gigantesca batalha contra o mal, e resgata Bhumi, trazendo-a de volta à órbita original, restaurando o equilíbrio do universo.

23 As dez encarnações de Vishnu ou o mito do Dashavatar apresentam-se na seguinte ordem: peixe, tartaruga, javali, semi-humano (cabeça de leão, corpo de homem), anão mendicante, guerreiro com machado, príncipe com arco e flecha, homem com arado, príncipe não violento e cavaleiro com armas (aquele que ainda virá). Desenvolvo o tema do Dashavatar em minha pesquisa prática de doutorado em Artes da Cena, na criação de videocenas em imagem/paisagem sonora/edição.

24 Ver nota 5.



▲ *Figura 2. Transdução do Som e do Silêncio*

Nota. Captura de imagem do videocena Panchakki - paisagem (sonora).

No chão de pedra, buracos arredondados, escavados, apresentavam-se em diferentes tamanhos. Deitei-me em um deles, cujo formato era anatômico para um corpo humano. Ao som do silêncio e da minha respiração, nos recônditos acolhedores espaços dedicados à Shakti, tal experiência resultou posteriormente em uma nova videocena.

Mesmo nessa dimensão começamos a ter a consciência de que tudo aquilo que poderá acontecer em seguida dependerá de nosso corpo e de nossa presença naquele espaço. Caminhar, fatigar, suar, furar-se nos espinheiros, mas também deslocar pedras e alinhá-las, e depois inventar utensílios. Construir o espaço à nossa volta como uma produção externa a nosso corpo (Careri, 2017, p. 94).

Seguindo o pensamento de Careri (2017), o caminhar e a utilização de espaços, como os buracos na caverna de Shakti, são possibilidades de uma leitura única, ainda que acessem memórias históricas ou supostas formas de ocupação.

(...) crescida entre as dobras da cidade, como os lugares que, mais do que qualquer outro, representam nossa civilização, seu devir inconsciente e múltiplo. (...) uma viagem no sótão da cidade, em um lugar onde a civilização guardou seus refugos, suas memórias e onde, hoje, entre essas coisas, nasceram novas relações, novas populações, novos dinamismos em contínua mudança (Careri, 2017, p. 19).

DE VOLTA AO GURUKUL: OBSERVAÇÃO DO PROCESSO COMPOSICIONAL DA DANÇA ODISSI

O complexo de Ellora e Ajanta com suas representações de corpos dançantes de deuses e deusas, de príncipes, sábios e *apsaras*²⁵ era um deleite para o estudo de movimentações coreográficas, especialmente no que se refere à corporalidade das danças indianas. A observação das posturas de danças estáticas na pedra, ecoando no silêncio, conduzem à imaginação de uma dança extática divina transportada para a criatividade humana. Muitos dos mestres das diversas formas de danças clássicas da Índia utilizam-se desse retorno ao passado histórico para comporem suas novas peças coreográficas. A reatualização do mito é feita a partir do olhar do mestre ao percorrer esses espaços arqueológicos. Este tipo de devir é o que Careri (2017) propõe em relação a espaços históricos, que longe de uma homologação ou catalogação, a ação de simplesmente estar poderá trazer novas formas de percepção: "(...) esses espaços como forma de garantia do desenvolvimento espontâneo de seu devir, uma espécie de 'variante de abandono', sendo que a arte será o meio de acesso e de compreensão dos valores e das mensagens, a chave de leitura" (p. 19).

A experiência do caminhar serviu não apenas para criar um mapa de conhecimento da cidade, mas de compreender as inúmeras camadas culturais que formam o local onde o Gurukul está inserido, e das pessoas que o ocupam. Com uma acústica privilegiada, inserida em uma área arborizada e isolada por muros do restante da universidade, a escola também proporciona em sua construção e arquitetura uma espécie de deslocamento meditativo que leva à sala principal. A árvore plantada há décadas passadas pelo falecido *guru* da professora era diariamente cultuada pela professora e suas alunas com o canto de *mantras*, oferendas de pétalas e lamparinas, trazendo à tona a *sadhana*²⁶ e o *parampara*²⁷ como referência. As percepções adquiridas nessas incursões da cidade e de seu entorno criaram espaços internos para contemplar tais ações da mestra e do grupo de dançarinas, bem como o próprio espaço físico do Gurukul. A construção dessa cartografia contribui também para o aquietamento das emoções e a neutralização de pensamentos conflituosos ou ansiosos. As palavras, que continuavam não sendo entendidas por mim, passaram a ter menor importância e meus ouvidos não se sentiam mais sobrecarregados.

A *sadhana* diária, que na Índia é iniciado na infância, tornava-se mais visível quando grupos de alunas na faixa dos 5 aos 9 anos chegavam barulhentas e divertidas, com seus uniformes de dança (calça e túnica branca) e suas faixas amarradas em torno das pequenas cinturas. Ao longo dos meses em que estive lá, observei a concentração dessas meninas em desenvolvimento gradual para a prática dos exercícios. A *sadhana* hindu e a noção de cultivo budista, o *shughyo*, são próximas no sentido do "cuidado de si" através de práticas diárias. Nas palavras de Quilici (2011), conhecido teórico na área das artes cênicas brasileiras por seus trabalhos voltados às práticas de cultivo de si para criação de novas percepções e ações performáticas, os exercícios que constituem uma prática regular meditativa podem tornar-se um hábito além da própria função meditativa, mas com desdobramentos em novas ações: "É por sua estranheza que quero navegar, para colocar sobre outras perspectivas a ideia do treinamento como 'técnica de si' e como exercício transformador do sujeito" (p. 3).

25 Na mitologia hinduísta, as *apsaras* (dançarinas) que juntamente com os *gandharvas* (músicos), como artistas celestiais, comunicam-se com o mundo espiritual e terreno através da arte.

26 Metodologia espiritual que consiste em práticas diárias, seja na *yoga*, na música ou danças clássicas, meditação e outras vertentes do conhecimento ancestral hindu.

27 Sistema pedagógico de transmissão do mestre para o aluno com sucessão de linhagem discipular.

Em primeiro lugar, o cultivo refere-se aqui a uma prática multifacetada que visa fazer florescer certas qualidades humanas latentes. Estas se manifestariam numa experiência mais profunda e penetrante dos fenômenos e de sua radical insubstancialidade, tendo uma repercussão transformadora no próprio sujeito e nas suas relações com o mundo (Quilici, 2011, p. 2).

A frustração do não pertencimento, seja linguístico ou artístico, deu lugar a uma outra forma de adentrar naquele universo. Diminuindo minhas expectativas, eu pude me sentir mais no momento presente, e simplesmente permitir que os acontecimentos tivessem seu curso de forma natural, independentemente da minha vontade ou das minhas responsabilidades acadêmicas. Inserido em uma *sadhana* iniciada tardiamente, criado a partir da construção cartográfica, esse espaço de contemplação transformou-se gradativamente numa ponte de ligação.

Mantive a prática do caminhar, ampliando-a para uma procura de lugares mais afastados, como as grutas de Ellora e Ajanta, patrimônios da humanidade. A partir do século II a.C. monges budistas esculpiram muitas das grutas da região e fizeram de lá seu monastério. Em época de monções, impossibilitados de saírem, permaneciam dentro da montanha rochosa por meses e desenvolviam seus trabalhos em escultura e pintura, retratando passagens da vida de Buddha. Todas as cavernas eram locais de silêncio e contemplação, com caminhos



▲ **Figura 3. Devir na Gruta de Shakti**

Nota. Captura de imagem do videocena Projeto Dashavatar.

que levavam ao altar central em cada uma delas. A acústica das cavernas silenciosas, ainda que sejam visitadas por turistas, é um convite para experimentar uma prática meditativa ou para fazer ecoar a reverberação sonora de cantos e mantras.

É de Schafer (1997), compositor canadense, ambientalista e criador do conceito de “paisagem sonora”, inserido em seus tratados sobre a ecologia acústica:

A arquitetura, como a escultura, está na fronteira entre os espaços da visão e do som. Em torno de um edifício e dentro dele, há certos lugares que funcionam como pontos de ação tanto visuais quanto acústicos. Tais pontos são os focos das parábolas e elipses, ou os cantos de interseção dos planos, e é daqui que a voz do orador e do músico será ouvida com melhor aproveitamento. É aqui, também, que as vozes metafóricas das figuras esculpidas encontrarão sua verdadeira posição, e não na mélope, no tímpano ou no pórtico (p. 310).

O budismo tântrico, conhecido no ocidente como budismo tibetano, teve seu florescimento na região sudoeste da Índia com a ocupação de tais grutas, onde o sistema mestre discípulo também está presente, juntamente com a *sadhana*. Tal vertente do budismo é caracterizada pela utilização da arte (pintura, escultura, música e dança) como forma de transcendência. Além das imagens de Buda, elementos transicionais, como o lótus, o disco, os nós, o cordão de oração apresentam-se em muitas das cavernas. A parte feminina desse budismo encontra-se nas esculturas da deusa Tara e outras emanações semelhantes às *apsaras*. Para a pesquisadora indiana Rekha Tandon (2017), conhecida pelo seu trabalho de preservação e memória das danças de Odisha, a dança Odissi tem influências também do budismo tântrico quanto à sua concepção. Para ela o corpo tântrico, assim como o corpo da dança Odissi é “...visto como um mapa do universo, sinônimo do corpo divino de Deus” (Tandon, 2017, p. 144). Outras práticas que se encontram ligadas na dança Odissi e no budismo tântrico são o entendimento do corpo simbolicamente geométrico para construção de símbolos (*yantras*), o uso dos gestos (*mudras*), vocalização de *mantras*, entre outros:

Todos os rituais tântricos para experimentar a divindade eram essencialmente de dois tipos: *sadhanas* (associados a *yantras*, *mantras*, *mudras* secretos e prática de *kriya yoga*) que eram usados por adeptos e seus discípulos iniciados; e *upasanas* (percebidos como oferendas devocionais destinadas a agradar a divindade) que eram realizados tanto por leigos quanto por servos do templo²⁸ (Tandon, 2017, p. 142).

Nos anos 50, o grupo Jayantika observou as esculturas de dançarinas nos templos antigos de Odisha. De tais observações, a técnica Odissi como é conhecida hoje tem um forte fundamento extraído diretamente dos complexos arquitetônicos com suas esculturas intrínsecas. Um dos itens de repertório da dança Odissi conhecido como Battu, dedicado a Shiva em sua forma Batuka Bhairava, apresenta estruturas de sequências de movimentação inspiradas nas figuras femininas de dançarinas (*alasa kanyas*) em suposta movimentação.

28 Do original: “All tantric rituals for experiencing divinity were essentially of two kinds: *sadhanas* (associated with *yantras*, *mantras*, secret *mudras*, and *kriya yoga* practice) that were used by adepts and their initiated disciples; and *upasanas* (perceived as devotional offerings meant to please the deity) that were performed by lay people as well as temple servants” (Tandon, 2017, p. 142).

(...) as *alasa kanyas*, de acordo com inúmeros tratados sobre forma e disposição de objetos na arquitetura clássica dos templos, sendo o mais importante deles o *Shilpa Prakasha*, de Ramachandra Mahapatra Kaula Bhattaraka (Odisha, séc. XI d. C.), as jovens esculpidas deveriam estar presentes nos conjuntos arquitetônicos templários, na entrada ou nos nichos encaixados nas paredes dos mesmos, atuando em sua imobilidade e presença como um rito de purificação sensorial daqueles que por entre as mesmas circulassem (Albergaria e Andraus, 2021, p. 18).

Os processos do caminhar e da abertura da escuta permitiram que, durante minha estadia no Gurukul, eu pudesse observar, de uma outra forma, a composição e a assimilação de processos coreográficos. Vi surgirem dois itens de repertório dedicados às deusas Tara e Nairatmya²⁹, imagens presentes no complexo arquitetônico de Ellora e Ajanta. Após extensa observação, contemplação e estudo por parte da coreógrafa, era chegada a hora da transmissão às alunas de sua criação. Eu, como observadora dos processos coreográficos, via a técnica Odissi, como também as representações esculturais das *alasa kanyas* em momentos específicos da coreografia. Era como se ali houvesse uma reprodução do caminhar em direção ao *sancto sanctorum* dos templos, contemplando as figuras femininas com seus objetos de elevação espiritual, onde são simbolizados com gestos na dança. A observação da dança não apenas ensinada através do mestre, mas de seu entorno, do ambiente, das pessoas que nele circulam, pode colaborar para a criação de novos movimentos dessa mesma dança, bem como novas percepções. A dança contemporânea, por exemplo, utiliza-se de vários processos criativos, e cada coreógrafo, bailarino ou performer compõe a partir de escolhas pessoais. *Small Dance*, de Steve Paxton (1939 - presente), é um videodança realizado a partir de experiências da não movimentação. De acordo com a bailarina e pesquisadora Fernanda Leite (2005), Paxton possuía em sua formação, além da própria dança, a arte asiática do Aikidô, que possibilitava construções de espaços meditativos em sua forma de dança. Ele buscava inspirações em outras danças e trabalhou com grandes coreógrafos em sua formação, criando o método “Contact Improvisation”. Partindo da imobilidade, das pequenas tensões e micro movimentos produzidos no corpo, o bailarino traz à tona, por volta dos anos 70, novas possibilidades de se fazer dança.

Porém não pressupunha a figura de um mestre a ser copiada pelos outros. Não queria eventos heroicos ou um vocabulário simbólico. Interessava-lhe o movimento do dia a dia, como a ação dos pedestres, o que se faz “aqui e agora”, o que acontece no momento, a indeterminação. Aceitava qualquer material como um veículo de arte. Com isso buscava que a dança acontecesse por si e acreditava que qualquer corpo pudesse dançar (Leite, 2005, p. 91).

A chegada da deusa na abertura coreográfica, tanto de uma coreografia como da outra, em uma representação do grande macrocosmo, é realizada estaticamente, em postura meditativa. As movimentações começam muito lentamente, numa espécie de dissolução da rigidez do corpo em uma espécie de transe meditativo. Nas locomoções laterais, repetidas igualmente para a direita e esquerda, as estruturas ou frases se finalizam rapidamente na

29 A grafia Nairatmya, sem haspas, refere-se à deusa, enquanto “Nairatmya” é referência ao item coreográfico.

construção de um gesto. Os gestos ou *mudras* representam os objetos da deusa: Tara agora demonstra seus símbolos, entre saltos e giros executados pelo grupo. O primeiro gesto, feito pelo *mudra alapadma*³⁰, representa o fogo; o segundo, simbolizando a feminilidade, feito pelo *kapitha*³¹, demonstra a delicadeza ao segurar um botão de lótus; o terceiro, em uma alusão de sustentar o universo, ocorre o *ardhachandra*³², levado ao alto, e por fim, o *japamala*³³ da meditação é realizado com o *mudra hamsasya*³⁴ na frente do peito. Após esta apresentação detalhada de seus objetos característicos, em diferentes posturas e velocidades, a coreografia segue mostrando a representação poética de um cenário imaginário onde habita a deusa: a cordilheira do Himalaia. Em movimentos descendentes, as bailarinas caminham como se estivessem descendo uma escada invisível, para depois subirem, em uma locomoção ascendente. É um momento ápice da coreografia “Tarini”, não só pela dificuldade da execução, mas pela sonoridade da *tala*³⁵ que acompanha a sequência.

Para o antropólogo, etnomusicólogo e linguista norte-americano Steven Feld (2018), os diálogos se constroem em diversas formas de percepção, sejam elas através de idiomas, ou de linguagens codificadas. Quem ouve, recebe a mensagem, que é perpetuada a partir de sua recepção e difusão. Criam-se contextos de pertencimento através da linguagem.

O diálogo contínuo do eu consigo mesmo, do eu com o outro e sua influência recíproca por meio da ação e reação estão, portanto, constantemente presentes na percepção do som, absorvido e refletido, dado e recebido em trocas constantes. O caráter sonoro da audição e da voz forma um senso corporificado de presença e memória. Assim, a voz legitima identidades da mesma forma que as identidades legitimam vozes. A voz é evidência, incorporada como autoridade pela experiência, atuada interior ou exteriormente como uma subjetividade tornada pública, espelhada na audição que torna o público subjetivo (Feld, 2018, p. 235).

A complexa música indiana possui um sistema rítmico silábico, cuja estrutura é circular. O canto das sílabas percorre o círculo ou mandala de tempo, seja para recomeçar nele mesmo ou, dentro dele, variar a estrutura das sílabas, sua velocidade e ainda criar espaços de silêncio. Para a deusa Nairatmya, as sílabas ou *bhols* escolhidos para criar as frases rítmicas ou *talas* não são aleatórias: *ta* - relacionada ao espaço, ao *akash*, ao céu, à imaterialidade; e *dhei* à Terra, ao chão, à presença no mundo material. Tais sílabas não são simplesmente desprovidas de significados, são sílabas que caracterizam a abstração. A composição coreográfica denota tais passagens de forma fluida, ininterrupta, dissoluta. Ligado diretamente à composição silábica, o corpo, em suas posturas codificadas, denota os movimentos relacionados à Terra e ao Céu. Essa linguagem sonora, ainda que musicalmente soe agradável e curiosa aos ouvidos de quem não a conhece, é repleta de significados. O receptor versado nesse universo de sons o recebe

30 Com os dedos esticados e separados, e a mão totalmente aberta, o *alapadma* significa literalmente a flor de lótus aberta. Pode representar o sol, a lua, os seios femininos, órbitas planetárias, brilho, fogueira, entre outros.

31 Os dedos indicador e polegar são unidos, enquanto os outros dedos encostam na palma da mão. Indica coisas pequenas, delicadas, e pode ser utilizado para representar uma fala quando colocado próximo aos lábios.

32 Executado com o afastamento máximo do polegar em relação aos outros dedos, todos esticados, e a mão espalmada, este gesto literalmente é traduzido como a lua quase cheia.

33 Rosário utilizado para meditação.

34 Realizado com a junção do indicador e do polegar, e com os outros dedos esticados em direção ao alto, este *mudra* é um dos mais utilizados para indicar espiritualidade.

35 *Tala* é o sistema rítmico da música indiana que consiste em sílabas sonoras e divisões cíclicas do tempo percussivo.



▲ **Figura 4. Guru Parwati Dutta e Discípulas em Criação Coreográfica**

Nota. Arquivo pessoal. Foto: Andrea Albergaria, 2022.

e cria cognições pertinentes à mesma. Bem como reproduz com a mesma profundidade de sua essência. Para a dança indiana, a musicalidade silábica é fundamental. É entre as sílabas que ocorrem os espaços de contemplação e reflexão. E são nesses espaços que estruturas técnicas, como a escolha de posturas dos pés, por exemplo, criam significado. São elas que trazem, muitas vezes, a postura *utolita*³⁶ num caráter diretamente relacionado à essência de Nairatmya: a dissolução do ego. Utilizando o mantra “So Ham” em toda a composição musical sobre *tampura*, *címbalos* e vocalização silábica das *talas*, a paisagem sonora de Nairatmya conduz a uma forma de sonoridade que cria espaços, vazios meditativos. Composto por essas duas sílabas que repetidamente e alternadamente provocam o som de “Ham So”, cria-se uma alusão a Hamsa, o cisne, metáfora ao veículo da criação ou da consciência expandida onde Nairatmya atua. Juntamente às sílabas cantadas, há a cadência da batida dos *címbalos*, que promove o fluxo e eterno retorno ao ponto central, num ciclo rítmico de 6 tempos e meio, chamado *Kalpaanta*³⁷.

Na antropologia acústica, Feld (2018) relata a relação sonora da etnia Kaluli da Nova Guiné, com a floresta e com seres divinos. A música feita e cantada pelos Kalulis pode trazer onomatopeias que denotam a ideia de locais de dentro, de fora, em cima, embaixo, numa

36 Do sânscrito, o termo *uttolita* significa levantado, suspenso. É uma das 32 posturas de pés da dança Odissi e está relacionada com o ato de esmagar algo.

37 Do sânscrito, fim de uma era.

cartografia do espaço sonoro, visual, mítico e social. A acústica da floresta é reproduzida nos cantos abstratos dos Kalulis, assim como o ato de cantar é a própria inserção dentro de tais ambientes, criando um diálogo de existência, onde o eco torna-se fala e escuta.

O conceito kaluli de eco ajuda a nos mostrar esta ideia de presença e difusão. No idioma bosavi, o eco apresenta-se mediante a onomatopéia gugu-go:go: Gu denota um som que se move para baixo; em sua duplicação, gugu indica que a ação é contínua. De maneira similar, go: denota um som que se move para fora; em sua duplicação, go:go: também indica a continuidade da ação. Posto isso, o que se ouve e experimenta como eco é a ambígua interação auditiva do som que se move para baixo e o som que se move para fora de maneira contínua. Nesse constante jogo de imediatismo e imprecisão, gugu-go:go: é um marcador sonoro da ideia de que “acima é fora”, sempre presente na paisagem sonora da floresta (Feld, 2018, p. 238).

Conceitos de espaço, tempo e som e as relações formadas a partir dos mesmos criam identidades culturais e singulares de indivíduos em seus coletivos: eles não apenas habitam, mas dialogam entre si, ao mesmo tempo que falam e ouvem com seus ambientes. Para a bailarina e teórica Andraus (2018), as estruturas dramáticas do ocidente e oriente se diferem, e podem, ao invés de criar dicotomias, transformar formas de trabalhos com possibilidades diversas de criação em relação ao tempo. Muitos artistas quebraram estruturas e percorreram por caminhos atemporais ou ainda cíclicos, criando obras sob a influência de outras formas de ver e ouvir o mundo.

Graham recorria a uma visão cíclica de tempo, fazendo com que certos momentos se prolongassem ao invés de resultarem em uma resolução rápida da tensão do clímax. Cunningham, igualmente, rompeu com a estrutura dramática aristotélica e escolheu trabalhar o agora, o tempo presente, com clara influência da visão de mundo oriental, mediante o contato com as formas teatrais Nô e Kabuki, vivenciado inicialmente por Graham. Ambos subverteram o senso de cronologia e trabalharam com tempos cíclicos ou com a atemporalidade, recorrendo a citações dentro da própria obra e, de certa forma, trazendo para a cena a estrutura do tempo que é própria da vida. Se mundanamente tendemos a perceber o mundo pelos olhos de Chronos, há correntes de pensamento que postulam que a existência se resume a um único instante. “Life is just a breath”, postula a premissa zen (CHUNG, 1997). São formas distintas de compreensão do mundo que podem não requerer a explicação de um pesquisador das artes da cena, mas que se objetificam na práxis daquele que se dedica a esculpir o tempo na arte de compor danças, peças teatrais ou performances (Andraus, 2018, p. 279).

Nairatmya, consorte de Hevajra, demonstra em sua existência a não existência, e assim abre possibilidades de construção para diferentes formas de observação. Tal procura conduz ao centro da existência de Nairatmya, que circula por diferentes mundos e, a partir dessa bus-



ca, conduz além, em uma cartografia de mundos sonoros, metafóricos e imaginários. E assim, na finalização da peça coreográfica, posturas fixas, como estátuas em seus nichos, vão se construindo lentamente pelo grupo, em corporalidades que remetem àquela que é sem forma.

Os deuses e deusas são representados de forma que o próprio artista da dança Odissi adquira a potência deles, seja através dos símbolos, posturas, movimentos e dinâmicas distintas entre eles. A dança Odissi é ligada à religião e por conseguinte seu público, de maioria hinduísta, pode sorver o sabor estético produzido, numa aproximação dos mitos, comuns a todo o coletivo. Dançar uma ou outra divindade traz uma imensa responsabilidade e entrega para o intérprete. Ele é o interlocutor, no momento de uma apresentação, entre o mundo real e o mundo espiritual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

De forma similar, o fluir naturaliza a cartografia poética como performance da memória biográfica. Juntas, estas ideias fundem a experiência espacial e temporal, vinculam os passados e os presentes cotidianos, unem os poderes do lugar e da viagem, ainda mais importante, o som de levantar-fora e o fluir localizam este mundo não apenas em textos, como também na relação reflexiva entre a voz e a escuta (Feld, 2018, p. 240).

Com os ouvidos desinchados, após a construção de uma cartografia visual e acústica, outros espaços se abriram em mim para que as observações junto ao grupo do Gurukul pudessem se tornar canais de fluência. Ao perceber a dinâmica da sonoridade associada à dança Odissi, no que se refere às sílabas rítmicas, como função de abstração para criação de possibilidades, o meu processo, tanto observacional como de criação em videocenas, adquiriu novas perspectivas. O que eram frases rítmicas tornaram-se caminhos de construção de movimentação. O que era coreografia tornou-se para mim cartografia: de deuses, seus objetos e suas locomoções e de artistas, com seus corpos viventes em possibilidades de encontros míticos na diversidade de suas existências e paisagens. Entre miradas e escutas desenha-se uma cartografia na acústica do abstrato, passível de transdução.



REFERENCIAS

- Albergaria, A. (2023). *A acústica do abstrato no universo simbólico da dança Odissi: observações de uma cartografia sonora para a composição de videocenas* [Audiotexto]. SoundCloud. <https://on.soundcloud.com/aM1pM>
- Albergaria, A. (2023). *Cartografia sonora, de Andrea Itacarambi Albergaria* [Cartografia sonora]. Linktree. <https://linktr.ee/cartografiasonora>
- Albergaria, A. (2023). *Caderno de Campo: Solilóquios*. Estágio Doutoral. Aurangabad, Maharashtra, Índia.
- Albergaria, A. I. e Andraus, M. (2021). 30 anos de Black or White: discussões interculturais através das alasa kanyas da dança indiana Odissi no videoclipe de Michael Jackson. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(41), 1-37. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19776>
- Andraus, M. (2022). *Cursos d'água, esteiras de vento - criações de textos e danças*. Editora CRV.
- Andraus, M. (2021). A “outra coisa” - ensino de composição artística mediado por vídeo e o uso de tecnologia como estratégia no contexto da pandemia covid-19. *Olhares & Trilhas*, 23(2), 504-518. <https://seer.ufu.br/index.php/olhasesetilhas/article/view/60103>
- Andraus, M. (2018). Ator, dobrador de tempo. *Sala Preta*, 18(1), 273-284. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p273-284>
- Berrens, K. (2016). An emotional cartography of resonance. *Emotion, Space and Society*, 20, 75-81. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1755458616300962>
- Careri, F. (2017). *Caminhar e parar* (A. Fornoni, Trad.). Editora Gustavo Gili. (Trabalho original publicado em 2017)
- Feld, S. (2018). Uma Acustemologia da Floresta Tropical. *Ilha Revista de Antropologia*, 20(1), 229-254. <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2018v20n1p229>
- Estudos Interculturais. (2023, junho 14). *Estudos Interculturais* [Canal de YouTube]. YouTube. <https://www.youtube.com/@estudosinterculturais6034/videos>
- Hall, E. (1977). *A dimensão oculta* (Sonia Coutinho, Trad.). Livraria Francisco Alves. (Trabalho original publicado em 1977)
- Leite, F. (2005). Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança. *Movimento*, 11(2), 89-110. <https://doi.org/10.22456/1982-8918.2870>
- Ottenheimer, H. e Pine, J. (2019). *The Anthropology of Language: An Introduction to Linguistic Anthropology*. Boston, Cengage Group.
- Quilici, C. (2011). O Conceito de “Cultivo de Si” e os Processos de Formação e Criação do Ator/Performer. In VI Reunião Científica da ABRACE - Porto Alegre. <http://portalabrace.org/memoria/vireuniaoterritorios.htm>



Salles, C. (1998). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. Annablume Editora.

Schafer, R. (1991). *O ouvido pensante* (M. Trench de O. Fonterrada, M. R. Gomes da Silva e M. Pascoal, Trads.). Fundação Editora da UNESP. (Trabalho original publicado em 1991)

Schafer, R. (1997). *A afinação do mundo*. Editora Unesp.

Seeger, A. (2015). Por que cantam os Kisêdjê - uma antropologia musical de um povo amazônico. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia*, 2(1), <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2017.129536>

Tandon, R. (2017). *Dance as Yoga - the Spirit and Technique of Odissi*. Niyogi Books.



KAYLLA

REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS

Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

