

ALBERGARIA, Andrea I.; SANTOS, G. R. T. Fernanda; TARUMOTO, Juliana; SOUZA, Leandro; MIZUTANI, Luciana; ANDRAUS, Mariana B. M.; PIANCA, Vinicius. **Contato como experiência cênica**. Campinas: Unicamp, Debate Aberto de Grupo de Pesquisa ou Mesa Temática. Coordenação: Prof. Dr. Mariana Baruco Machado Andraus: V Seminário de Pesquisas do PPG Artes da Cena, Campinas, Unicamp, 2017.

RESUMO

A mesa discutiu o contato nas artes cênicas a partir de diferentes perspectivas. Partiu-se da ideia de que cada processo criativo detona modos de fazer diversos que, independentemente da técnica, se contagiam e se constroem de forma única a partir de uma teia de relações que se estabelecem durante o processo. O artista, seja em criações solo ou coletivas, é capturado pelo contato com outros artistas, imagens, sons e tudo aquilo que o atravessa ao longo do processo de criação. Para além de uma horizontalidade nos processos de criação atuais nas artes cênicas, o artista cria de forma autônoma, porém aberta ao contágio.

Palavras-chave: Contato. Presença. Presença-contato. Presença-olhar. Contato-relação. Contato-contágio. Contato-luta.

ABSTRACT

The group discussed contact in the performing arts from different perspectives. It started from the idea that each creative process generates several ways of doing that, independently of the technique, they are contagious and constructed in a unique way from a web of relations that are established during the process. The artist, whether in solo or collective creations, is captured by contact with other artists, images, sounds, and everything that affects him during the creative process. Besides a horizontality in the current processes in the performing arts, the artist originates autonomously, but open to other influences.

Keywords: Contact. Presence. Presence-contact. Presence-gaze. Contact-relationship. Contact-influence. Contact-fight.

‘Contato
con·ta·to
sm

- 1 Relação de contiguidade entre dois ou mais corpos.
- 2 Ato ou efeito de contatar; toque.
- 3 ELETR Junção ou conexão entre dois condutores que permite a passagem de uma corrente.
- 4 ELETR Dispositivo ou peça para produzir tal conexão.
- 5 ELETR Tipo de encaixe com mola, amplamente usado em aparelhos de rádio para estabelecer ligações temporárias; borne.
- 6 GEOL Superfície de encontro entre duas rochas.
- 7 Convivência, convívio, relação.
- 8 SOCIOL Fase incipiente da associação; início de interação.
- 9 PUBL Profissional que serve como elemento de ligação entre a agência de publicidade e seu cliente.
- 10 PUBL Indivíduo que representa um veículo de comunicação, encarregando-se da promoção do veículo e da venda de espaço ou de tempo para inserções publicitárias.
- 11 ANTROP, ETNOL Fase incipiente ou início de interação entre indivíduos de uma sociedade nacional e um grupo indígena que até então vivia em estado de cultura pura.
- 12 Pessoa que o encarregado de uma missão (geralmente secreta) deve procurar, quando chega a determinado lugar, a fim de receber ordens e instruções que contribuam para o bom desempenho da missão.
- 13 FOT V cópia por contato.
- 14 MED Indivíduo que foi exposto a uma doença contagiosa.

Poucos étimos têm tantas definições no dicionário quanto o termo contato. Contatos elétricos, geológicos, sociológicos, antropológicos, etnológicos, astronômicos – não há campo de conhecimento que não dependa do termo contato para tratar de uma forma muito peculiar de relação que se promove entre duas entidades que, numa pequena ou grande fração de tempo, só fazem sentido se juntas. Apartadas, simplesmente não significam, ou então não têm função em um mundo sedento por utilidade.

Nas artes da cena não poderia ser diferente. O contato, quando com tato, promove encontros que pulsionam o criar, o estar e o ser em cena. Na experiência cênica, dificilmente não se parte de uma relação de contato. Contato com outro bailarino/ator, contato consigo mesmo, com outras culturas, com outras formas de arte, contato com a alteridade, contato pelo olhar. Contato como presença.

Este texto pretende discorrer sobre a temática geral do contato a partir da experiência de artistas pesquisadores cujas pesquisas, diversas, em algum momento entraram em contato com situações de contato. O texto organiza-se em seis seções além deste texto introdutório, cada uma delas escrita por estudantes do grupo de pesquisa sob minha orientação e participantes da mesa temática.

A reflexão sobre contato em minha carreira de pesquisadora surge durante o doutorado, entre 2009 e 2012. A pesquisa “Dança e Arte Marcial em Diálogo: um estudo sobre o sistema de *gongfu* louva-a-deus e o ensino de improvisação em dança” (ANDRAUS, 2012) me leva, em um primeiro momento, a tecer analogias entre a arte marcial chinesa pesquisada e o contato improvisação (CI), concebido por Steve Paxton no contexto da então emergente dança pós-moderna, nos Estados Unidos, referente mais próximo do conceito de contato encontrado na dança na ocasião daquela pesquisa. No entanto, não foi necessário um período tão longo de investigação para perceber que a analogia se esgotava tão logo a práxis da luta exigisse o término do conflito, ao passo que, na dança, a continuidade do contato se mostrava quase sempre desejada pelos sujeitos dançantes, fossem dançarinos os artistas marciais.

A partir dessa constatação, comecei a desenvolver junto a estudantes do curso de graduação em Dança da Unicamp exercícios improvisacionais que partiam de técnicas de contato oriundas da arte marcial pesquisada e que desembocavam em pequenas cenas nas quais eu provocava um, ou os dois dançarinos, a interromperem o contato. Tinha diante de mim, então, um cenário no qual os improvisos originados do contato eram perpassados por rupturas que, quando interpostas por um dos dançarinos, levavam a um sentido (rejeição), quando pelos dois, a outro (briga), e quando não eram propostas, levavam à manutenção da dinâmica típica de estudos improvisacionais baseados em técnicas de CI, com dinâmica fluída, na qual a manutenção do contato se eterniza enquanto dura o improviso.

A partir dessa experiência prática desenvolvi a reflexão teórica que veio a compor o capítulo 3 da tese (“Considerações sobre o *gongfu* e habilidades trabalhadas no treinamento marcial”), depois explorada no capítulo 4 em relação aos construtos derivados da análise dos discursos dos participantes dos laboratórios corporais, que discorriam sobre as diferentes experiências de contato, alguns a partir do olhar das artes marciais, outros da dança – mas todos tendo passado pelos mesmos exercícios, tanto de luta quanto improvisacionais.

Para a mesa temática, a proposta de falar sobre contato como experiência cênica emergiu das reuniões do grupo de pesquisa. Embora estivéssemos circunstancialmente realizando práticas de contato improvisação, nenhum deles pesquisa esta temática especificamente, e justamente por isso propus que fosse este o tema da mesa: para que colocassem suas pesquisas em diálogo com um construto que pudesse ser de interesse comum, tanto entre eles quanto para outros pesquisadores das artes da cena.

1. Presença cênica como primeiro contato, por Fernanda G. R. T. Santos

De tanto olhar as grades seu olhar
esmoreceu e nada mais aferra.
Como se houvesse só grades na terra:
grades, apenas grades para olhar.
A onda andante e flexível do seu vulto
em círculos concêntricos decresce,
dança de força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece.
De vez em quando o fecho da pupila
se abre em silêncio. Uma imagem, então,
na tensa paz dos músculos se instila
para morrer no coração (RILKE, 2013).

Como o gato de Alice que a observa em diferentes momentos de sua trajetória rumo à toca do coelho, e a tira dela mesma a todo momento, o performer em cena está em contato constante com três aspectos: o contato consigo; com as outras pessoas em cena e o espaço; e com o público. Assim, podemos pensar na relação do contato o tempo inteiro sendo redesenhado a cada ação em que eu desloco o centro da atenção mais para o interior, ou para o exterior. A questão que se coloca é: como fundir minha atenção entre esses dois focos, interior e exterior, sem perder o contato na cena a todo momento?

Para estar em contato em cena, é preciso antes estar em contato consigo, ou seja, estar presente. Estar presente implica duas noções: a de ser e a de presença. Para além da questão corpo e mente, o ser envolve o espírito que se conecta, por sua vez, à noção de *self*. Na Humanologia, que é o estudo da Psicologia aplicada à perspectiva do Kundalini Yoga, o *self* é aquele que observa o que vivencia a experiência através da mente e do corpo. Assim, uma experiência necessariamente se relaciona ao *self*. Porém, como nos lembra Shiv Charan (2017), nem sempre temos essa compreensão, pois entendemos a experiência numa relação direta do ser que experimenta e não como uma modificação da experiência que é a existência do *self*. Essa experiência redefine tudo que eu faço, o relacionamento com meu corpo, com meu discurso, com o ambiente. Nesse sentido, o parâmetro de minha experiência será redesenhado de acordo com a mudança de contexto: se estou centrado no exterior, nas pessoas, no ambiente; a partir do centramento no *self*. Porém, esse entendimento muitas vezes é mal interpretado como um centramento apenas mental, de alguém contemplativo e apartado da vida, para além de algo que é sentido através do pensamento e não do *self* que experimenta o pensamento.

Por sua vez, ter presença é ter presença do *self*. Muitas vezes estamos aqui, mas não estamos presentes. Habito em outro tempo e em outro lugar. Parte de mim está ocupado com o que aconteceu; porque aconteceu e com as consequências no futuro. Não estou nem no momento presente, nem no espaço atual. Assim, o

desafio de estar presente está na capacidade de fundição entre o centramento no meu corpo, fisicalidade e ações, com a mente projetados para o mundo.

Katie Duck, artista norte-americana radicada na Holanda que trabalha com improvisação em dança, mencionou, em um *workshop* sobre improvisação, uma pesquisa que apontava que nossos três maiores medos eram: medo da morte; medo de falar em público e o medo de estar em cena. Para ela, não dá para ficar no mundo privado quando se está sendo visto. Ao mesmo tempo, não devemos reprimir o fluxo de emoções, mas podemos registrá-los, sem ficar apenas no autocentramento. Para Duck, o máximo da concentração do *performer* seria o centramento no fora, no exterior, com a atenção no espaço. Assim, o artista improvisador deve deixar que o fora alimente a ação, já que nada do que o envolve é estático.

Duck fala muito sobre o perigo do autocentramento do *performer*, ou seja, de estar com a atenção voltada apenas para o interior. Ela nos aconselha a nos livrar de nós mesmos e de nossa relação pessoal com o outro e com a música, no sentido de abandonar todo psicologismo em cena e de sermos capazes de nos despersonalizar para que o artista se torne o material, já que o seu material é o contato com o outro, com o espaço.

A conclusão a que se chega, porém, é que não há como nos livrar do *self*, mas podemos atravessá-lo e nos abrir para o fora sem perder o contato conosco, em analogia com o que ocorre com o espelho de Alice.

2. Contato como rede de relações na criação solo de dança contemporânea, por Leandro de Souza

Contato como relação. O solo é sozinho? Esta é uma pergunta comum quando se está envolvido em uma discussão acerca da criação solo em dança contemporânea. O solo consiste em um momento no qual a(o) artista se propõe estar consigo própria(o). Estar consigo, em uma sala, criando, implica em se perceber povoado de lugares, de pessoas, de situações, de vozes e corpos que não são próprios da ou do artista e que precipitaram questões que a(o) levaram a querer explorar em cena, sozinha(o). O isolamento em um solo é um ato deliberado, um contexto e não uma condição. Uma escolha, e não uma sentença.

A ou o artista engajada(o) em um processo de criação solo em dança contemporânea não se aparta do mundo e não entende este modo de fazer e pensar dança como palco para a promoção de suas capacidades físicas ou de sua personalidade cativante, embora faça uso de tais qualidades na elaboração cênica de suas questões. A ou o dançarina(o) compreende que faz parte de lugares e grupos sociais, geográficos, culturais e políticos específicos. Entende que não os pode representar, mas que sua experiência nesses contextos, nas relações cotidianas estabelecidas, estão em maior ou menor grau inseridas na carne e a(o) constituem.

Agamben (2009) declara que, no contemporâneo, os olhos estão fixos no seu tempo, e afirma que só pode ser contemporâneo aquela ou aquele que não está totalmente em concordância com sua época, mas que adere a ela mantendo o distanciamento e a estranheza necessários.

Louppe (2012) diz ser o solo o formato que melhor expressa o projeto da dança contemporânea: "afirmar a presença do sujeito na totalidade de seu ser e movimento", não a partir de um caráter ontológico, mas de seu engajamento no fazer artístico. Para a autora, o solo é um laboratório do ser e do movimento.

Loupe (2012) diz que as e os artistas da dança de nosso tempo são herdeiros de um arcabouço de práticas, modos de fazer e pensar dança cênica e, portanto, não estão autorizados a ignorá-los, mas têm a possibilidade de, a partir dessa herança, elaborar um projeto artístico singular.

Hall (2005) propõe como um dos descentramentos do sujeito ocidental as ideias apresentadas pelo linguista Ferdinand de Saussure, de que um indivíduo faz uso de uma língua para se expressar, já estruturada de um modo particular e contida de uma cultura específica, sendo, portanto, sua fala um posicionamento no interior dessa linguagem. Deste modo, pode-se dizer que o sujeito não é o produtor exclusivo de sua subjetividade e racionalidade, mas a constrói a partir de seu envolvimento nessa estrutura linguística com seus limites estabelecidos. Sua liberdade está em perceber a possibilidade de posicionar-se. De procurar as frestas, para o fazer. “Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais” (HALL, 2015).

O sujeito que se afirma em uma peça solo não estaria fazendo um posicionamento seu no interior de uma linguagem, que seria a linguagem da dança, imbuída, por sua vez, de toda uma cultura própria? Sua fala (dança) não viria entremeada pelos elementos constitutivos dessa linguagem originada em lugares temporais e geográficos específicos? O solo é sozinho?

A respeito da presença, para Loupe (2007), esta se revela por meio do fazer da(do) bailarina(o) em cena. É algo que pode ser objeto de estudo pela(o) artista e, portanto, cada artista tem seu modo de percebê-la e desenvolvê-la. A autora, entretanto, declara que a presença não está exclusivamente apoiada nas capacidades artísticas da(o) bailarina(o) em cena, mas também se faz a partir do olhar daquelas e daqueles que presenciam uma obra de dança. A autora nomeia esse acontecimento de "Presença-olhar" e, sobre ela, declara:

A questão da presença também retoma o olhar do espectador ou do crítico de dança (público especializado, mas não necessariamente o melhor). A noção de presença na troca com o olhar do outro encontra uma nova dimensão, senão um novo estatuto: ela não está presa ao ser que atua. Ela está no “entre-dois” de uma relação que se estabelece, e a noção de presença-troca nunca para de atravessá-la em todos os sentidos. O espectador é convidado à presença. Ele se encontra no vaivém dessa relação que implica sempre sujeitos atores-receptores (LOUPPE, 2007).

Contato como relação. Relação consigo própria(o). A(o) artista como outras(os). Relação com a linguagem usada. Linguagem da dança. Relação com o seu tempo (sua época, sua região geográfica, seu grupo social etc.). Relação com o passado e presente. Passado e presente da dança. Presença. Qualidade de presença resultante da qualidade de contato/relação consigo própria(o). Presença como relação estabelecida entre quem dança e quem assiste. O solo é sozinho?

3. O contágio a partir do contato com o diferente, por Juliana Tarumoto

Como aluna do quarto ano do curso de bacharelado em Dança da UNICAMP, uma das questões que passa a estar presente no meu fazer artístico é relacionada à *presença cênica*. Algo que diversos autores tentam conceituar e inúmeros artistas buscam, mas que nem sempre é definido e muito menos palpável. Quando essa presença ocorre em cena, no entanto, toma-se consciência que ela existe. Seja a

atenção do intérprete no “aqui e agora”, alguma coisa acontece, de modo que a sensação é que só existe aquele momento.

Nessa busca dentro do meu fazer artístico, estou experienciando laboratórios práticos de improvisação com corpos diferenciados. Cheguei a esses laboratórios a partir da minha primeira iniciação científica sob orientação da Profa. Dra. Mariana Baruco Machado Andraus, em que pesquisei três companhias de dança da região Sudeste do Brasil que possuem em seu elenco bailarinos com e sem deficiência. A partir desta pesquisa, a segunda iniciação científica (que se encontra em vigência atualmente) está em fase de aprofundar a investigação junto à Cia Dança sem Fronteiras, com a qual estabeleceu contato inicial na pesquisa anterior. Estou desenvolvendo também um estudo teórico a partir do livro do intérprete Felipe Henrique Monteiro Oliveira, sendo este um artista com corpo diferenciado. Nesta segunda pesquisa, além do contato prático, também estou estudando a questão terminológica, visto ser este um aspecto relevante para os próprios artistas e pesquisadores que atuam neste campo. Corpos diferenciados, ou Intérpretes com Habilidades Mistas, são denominações com as quais tomei contato durante essas pesquisas de iniciação científica.

Reconhecer um artista com habilidades mistas nem sempre acontece, especialmente por não haver o reconhecimento da pesquisa desses artistas. O contato com esses corpos frequentemente se dá através de um olhar clínico, que parte da ideia de que são corpos que precisam ser ajudados, sendo difícil reconhecer a autonomia da pessoa com habilidades mistas e, quando se fala no âmbito das artes, este reconhecimento muitas vezes se torna ainda mais raro.

Estar em um laboratório com intérpretes com habilidades mistas é entrar em contato com uma arte mais interna. A forma pronta e ideal não existe neste laboratório, já que se trata de corpos que, por si só, já são muito diferentes do meu próprio. Despida de juízo de valor, a experiência me leva à abertura para novas percepções; todos os sentidos passam a ser considerados e, assim, quando há a ausência de um (por exemplo, a visão), há muitos outros para nos guiar.

Quando a exploração se dá mediante o contato físico (tato), não há a ideia que o corpo diferenciado é frágil; ao contrário, mesmo que muito diferente é um corpo igual ao meu. Um corpo que sente, percebe e está atento. Um corpo que dança. O contato começa de forma mais superficial, a partir da pele, e com o tempo a exploração passar a se dar no nível muscular (ainda através da pele). A sensibilidade na escuta e atenção para o corpo do outro, assim como para o próprio corpo, fica mais aguçada.

A partir do contato com corpos diferenciados reconheço outras habilidades, além de essa experiência despertar potencialidades que eu mesma não conhecia em mim, permitindo-me maior autonomia na minha própria dança.

4. Com tato: as relações como experiência cênica, por Vinicius Pianca

O mote para a criação cênica pode ser variado e partir de diferentes referenciais. A ideia abordada pela mesa foi o contato como propiciador de experiências e potencialidades. As relações material-criador, estética-criador e técnica-criador foram o ponto de ignição de uma pesquisa voltada não para a obtenção de respostas *a priori*, mas sim para a abertura de possibilidades de criação cênica. Nesse sentido, parto de três relações: a relação entre dança e

literatura, a relação entre artes corporais asiáticas e ocidentais e, por fim, a relação entre dança e teatro.

A literatura serviu como base para uma criação coreográfica desenvolvida como parte da pesquisa de iniciação científica “Ator ou bailarino? O limiar de uma criação em dança-teatro”, sob orientação da Profa. Dra. Mariana Baruco M. Andraus. O conto “Sarapalha”, da obra Sagarana, de Guimarães Rosa, foi o ponto de partida. A leitura traz a história de dois primos, Ribeiro e Argemiro, que contraem malária e se veem solitários na região, tomada pelo surto da doença. Ao explorar o enredo me deparei com a potência em investigar corporalmente a dualidade sonho *versus* realidade, possibilitada pela ideia de delírio decorrente da doença.

A prática de Odissi, experimentada por meio da atuação da mestrandia Andrea Itacarambi Albergaria como estagiária na disciplina Artes Corporais do Oriente I, sob supervisão da orientadora, bem como o contato com literatura sobre artes asiáticas estudada na disciplina e no contexto da pesquisa de iniciação científica, serviram para aprofundar as reflexões e, sobretudo, permitiram um aprofundamento do material. A cena, então, tornou-se um diálogo entre as expressões físicas externas e as imagens e sensações que emanavam internamente. Nesse sentido, “se relaxarmos discretamente a expressão externa, aí então o que está acontecendo interiormente poderá ser sentido pelo público” (OIDA, 2001), ampliando consideravelmente a presença física do intérprete na cena.

Para finalizar, o terceiro contato presente foi a relação entre dança e teatro. O livro “A arte Secreta do Ator” foi um dos guias da pesquisa. Nele, consta a seguinte afirmação: “A rígida distinção entre teatro e dança [...] revela uma profunda ferida, um vazio de tradição que está sempre correndo o risco de atrair o ator para o mutismo do corpo e o dançarino para o virtuosismo” (BARBA, 2012). Com isso, busquei ampliar as formas de se entender a dança cênica e o teatro, criando um solo como ator-bailarino, denominado Carcará, e propiciando o contato entre os diversos materiais e maneiras de se conceber a cena.

5. O Contato na Luta, por Luciana Mizutani

A luta física é um dos fatores que determinam a sobrevivência de um indivíduo ou de um povo. Diversos povos desenvolveram técnicas marciais diversas, sem armas, com armas adaptadas de instrumentos agrícolas ou com instrumentos pensados para fins marciais ou de caça. Uma possível categorização pode ser feita sob a aproximação técnica da luta: *grappling* e *strike* (ou *striking*).

As lutas de *strike* ou percussão são as lutas que acontecem em pé, com a manutenção da distância entre os adversários com troca de golpes (tanto da parte superior quanto da parte inferior do corpo) onde se visa o golpe correto, no momento e desenhos corretos. Ou seja, a busca pelo contato acontece no ataque e na defesa. São exemplos clássicos o boxe, *muai thai*, *karate*, *taekwondo*.

No *grappling*, ou lutas agarradas, as mesmas tendem a ir para o chão, onde a manutenção do contato é chave para a luta acontecer. O *judo* faz a manutenção do contato para derrubar o adversário, enquanto o *jiu-jitsu* e o *wrestling* fazem a manutenção com intuito de imobilizar – por isso são conhecidas como lutas de submissão.

Situações de luta iniciam-se em geral pelo contato visual (é possível que seja também por outros sentidos, como a audição, ou ainda direto pelo tato). Em formas de organização social onde o embate físico é constante, o contato visual é a primeira forma de demonstrar dominância. Seja no exército, no sistema prisional ou

na pesagem de lutas profissionais, vence aquele que não desviar o olhar. Na tentativa de evitar o embate e assumir a “derrota”, olha-se para baixo, enquanto olhar por cima do outro é não reconhecer o outro como inimigo digno.

No interior do Brasil existe uma profissão chamada gateiro. É uma pessoa contratada para caçar onças que atacam os animais das fazendas. O gateiro recebe adiantado e caça a onça usando como arma uma lança. Após rastreá-la e fazer a tocaia para cercar a onça, chega o momento do embate. Ele se inicia pelo contato visual: a onça faz movimentos de ir e vir mantendo o foco no gateiro, que fica parado mas mantendo o contato visual. Através de um desvio de olhar de um dos olhos, o gateiro falseia para a onça uma distração, impelindo-a atacar. O gateiro posicionado com a lança faz, então, seu ataque.

Essa estratégia de fingir uma perda de contato do gateiro pode ser vista nas lutas. Nas de percussão, é muito comum cantar um movimento com o olhar ou com o quadril e realizar outro movimento. Olhar para baixo e chutar em cima ou ameaçar avanços para conseguir criar espaços para poder avançar.

Nas lutas agarradas você “vê” o outro pelo contato. É pelo contato que sabemos a angulação, a qualidade e direção do movimento. E também é possível fingir movimentos ou ainda quebrar o contato para que o adversário não sinta o que você pretende.

Tratando-se de luta cênica, com a presença do olhar do público, adiciona-se um terceiro contato. Existem regras de angulação entre o golpe, o alvo e o público. Em situações onde se queira criar a ilusão de impacto dos golpes, estes devem estar alinhados.

Em um campo das sensações que desejamos com as cenas, podemos fazer composições nas quais levamos em conta tanto os contatos marciais das personagens quanto o contato visual da plateia. Por exemplo, quando a aproximação de um caçador em relação à sua presa aconteça é proposta pelo intérprete aproximando-se da plateia; ou uma pausa antes do contato físico, que é quando, marcialmente, as opções são mais amplas.

6. O olhar e a rasika¹, por Andrea Itacarambi Albergaria

As danças clássicas indianas têm sua estrutura organizada principalmente a partir do conteúdo encontrado no Natya Shastra, tratado das artes performáticas da Índia, sem data certa (entre 200 anos antes e depois de Cristo), composto por Bharata Muni. O tratado, dividido em trinta e seis capítulos, que é apresentado em forma de diálogo entre deuses e sábios, sob a forma de versos, com questões e respostas acerca da arte performática da Índia, percorre desde o preparo do palco, uso das diversas partes do corpo em detalhes (como os gestos, os movimentos do rosto, do tronco, dos pés, dos olhos, pulsos), dos estados emocionais (*bhavas*) e os sabores por eles provocados (*rasas*) para a audiência, até mesmo sobre a própria audiência, chamada *rasika*. Esta arte clássica, estruturada nesses versos, é considerada sagrada e comparada a ritos religiosos, com os mesmos efeitos benéficos provocados pelas cerimônias ritualísticas dos templos, tanto para o intérprete quanto para seu público, de acordo com o tratado.

A dança clássica indiana Odissi, tema de minha pesquisa, tem por estrutura corporal a geometria dos quadrados e triângulos corporais, provocando, através de

¹ Termo utilizado para definir o público conhecedor do Natya Shastra e pronto, assim, para sorver os sabores produzidos durante a performance.

sua movimentação, uma sinuosidade que a difere dos outros estilos clássicos de dança da Índia. O intérprete é considerado interlocutor entre céu e terra, e suas mãos, os gestos ou *mudras*, são os conectores desses diferentes espaços. Os *mudras* ora têm significado, na dança expressiva ou *nrtya*, técnica *abhinaya* de interpretação, ora são simplesmente finalizações do movimento, como ornamentações, ausentes de significância na dança pura, denominada de *nrtta*. Além desta geometria e gestual, outra característica marcante em sua composição é *lascya*, ou suavidade. Essa característica se dá principalmente com a forma de movimentação dos olhos e expressão facial de uma certa alegria ou amorosidade (*sringara rasa* – sabor do amor). Os olhos, descritos no capítulo VIII do Natya Shastra, são de extrema importância para a provocação deste sabor na audiência.

Para descrever o *abhinaya*, ou a técnica da interpretação, Bharata Muni cita um *sloka* (verso sagrado dos livros que formam a base do hinduísmo) que se refere a Shiva Nataraj, ou o rei da dança, discorrendo sobre seu corpo:

Angikam Bhuvanam Yasia,
Vachikam Sarva Vangmayan,
Aharyam Chandra Taradi.
Tam Numah Sattvikam Shivam (BHARATAMUNI, 1986).

Numa tradução livre, feita por mim, o seguinte verso poderia ser assim descrito: “Todo seu corpo é o universo, sua fala compreende todas as línguas, seus ornamentos são a lua e os corpos celestes. Shiva, nesta forma, contém o estado da benevolência, e a ele nos curvamos”. Neste verso encontra-se o resumo do Natya Shastra: o corpo, a métrica da música, os ornamentos do intérprete e o próprio palco, comparando o microcosmo do intérprete e seu entorno ao macrocosmo infinito.

6.1 Os olhos como conectores - intérprete e audiência

Em outro tratado sobre a dança clássica da Índia, chamado Abhinaya Darpanan, de Nandikeswara, século II, um dos pontos máximo de referência e reflexão acerca dessa arte está no verso 37, que em uma tradução livre diz: “Onde as mãos vão, os olhos as seguem, onde os olhos vão, a mente os segue, e assim, nesta confluência o *bhava* é criado e a *rasa* surge” (MOHANTY, 2012).

Através desta máxima, destaco a importância do olhar na técnica da dança Odissi: em dança pura, *nrtta*, eles expressam através de sua movimentação incessante a *rasa sringara*, ou amorosa, lírica, agindo de forma hipnotizadora, e assim criando um contato ininterrupto com a plateia. Uma piscada entre as laterais, tão bem destacadas na movimentação ocular, na técnica *drishti*, pode ocasionar uma quebra de contato e, assim, reduzir ou diluir não só o contato com o público, mas o sabor estético pretendido.

Na dança expressiva ou *nrtya*, na técnica *abhinaya*, de interpretação de poemas cantados, os olhos têm diversas movimentações, mas ainda assim são eles o ponto máximo de criação da *rasa*, o sabor estético.

São descritos no Natya Shastra os diversos tipos de olhares e suas funções, nos estados emocionais, quanto em dança pura. Além do olhar, são descritas as posições do globo ocular (frente, lateral, superior, inferior e em movimentação, circular, horizontal, diagonal), e das pálpebras (semifechadas, abertas, totalmente abertas e cerradas), de acordo com o estado emocional e a *rasa* que se pretende provocar.

Durante os anos de treinamento na técnica Odissi, o intérprete, através de exercícios específicos para os olhos, desenvolve um controle quase que absoluto sobre sua movimentação ocular, e até mesmo o ato de piscar é controlado e direcionado para que o mesmo ocorra nas laterais, e não na frente do rosto, por exemplo, para que não se quebre o contato visual com a audiência. Além da quebra do contato propriamente dito, o ato de piscar na parte frontal da movimentação divide as lateralidades que, de certa forma, ainda que sejam desmembradas durante as movimentações, apresentam-se sempre como polos opostos, mas interligados. O ato de piscar provoca uma ruptura na fluidez do movimento corporal presente na técnica da dança Odissi.

6.2 Bhavas e Rasas - as intenções e seus sabores

A *rasa* segue *bhava*. A *bhava* é gerada na mente, enquanto a *rasa* é a expressão orientada. Nenhum significado pode ser transmitido sem *rasa* (BHARATAMUNI, 1986).

RASA	BHAVA	DIVINDADE
SRINGARA (romântico)	RATI amor	VISHNU (o mantenedor)
HASYA (cômico)	HASYA riso	PRAMATHA (um dos nomes de Shiva, o transformador)
KARUNA	SOKA tristeza	YAMA (deus da morte)
RAUDRA	KRODHA raiva	SURYA (deus sol)
VIRA (heroico)	UTSHAHA energia	MAHENDRA (deus do céu)
BHAYANAK (terrível)	BHAYA medo	KAMADEVA (cupido)
ADVUTA ADBHUTA (maravilhoso)	VISMAYA Assombro, susto	BRAHMA (o criador)
VIBHATSA (odioso)	JUGUPTSA desgosto	MAHAKALI (deusa da morte, do tempo)
SHANTA (tranquilidade)	SHAMA Paz ou conhecimento da verdade	Vishnu (o mantenedor)

Um dos significados literais da palavra *rasa* é: suco extraído na forma líquida que flui. Portanto, os sentimentos aparecem como líquidos, para serem saboreados. Este sabor nectário, que pode ser de paz, amor, medo ou mesmo ódio, de acordo com a tabela das nove *rasas* (*navarasas*), é produzido pela confluência do gesto, olhar, intenção (*bhava*), cuidadosamente determinados pelo intérprete através de suas ações.

DISCUSSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da mesa “Contato como experiência cênica” percebeu-se que ao falar sobre contato, este é um amplo assunto que por si só já se torna disparador de muitas outras temáticas. Pela possibilidade do contato ser entendido em diferentes

níveis e pela abrangência da temática que este abarca, o grupo de pesquisa refletiu que, apesar das diferentes pesquisas que o compõem, todos os participantes se referem à experiência deste contato existente nas artes da cena.

Seja o contato pelo olhar, o contato com o diferente, o contato com o outro, o contato consigo mesmo, o contato na presença cênica – todos são contatos que se fazem presentes nas práticas artísticas de cada um e entre o grupo.

Tal qual sua definição ampla, o escopo do que pode vir a ser contato em diferentes pesquisas fica evidente nas formas do conceito apresentadas. Entretanto, em todos os casos, o contato é a porta de entrada para a contaminação, é forma de entrar em consonância com o mundo e responder, quando for o caso, a ele. O contato visual e o tátil reconhece o outro, o igual e o diferente, as regras e as fugas, seja para combinar ou sobrepujar o outro. As experiências com diferentes culturas e disciplinas se somam à memória que passam a ser formativas do artista. E, numa última etapa, o contato se instaura na relação com quem assiste e com todos esses tipos de contatos. Mesmo que em memória, o artista se torna presente e se estabelece a situação performativa.

Após a troca de olhares acerca do contato, entendemos que, para além da ideia, o contato é uma experiência, um modo de fazer artístico em que a contaminação e a porosidade são experimentados. Assim, podemos arriscar que o contato enquanto experiência define a potência do artista e da obra, já que é nessa abertura ao exterior, em que eu me deixo atravessar pelo “fora”, em todas as suas variações, que a obra e o artista se revelam em toda sua potencialidade.

Além disso, estamos falando de uma arte temporal, ou seja, que acontece no tempo do aqui agora e é sempre vista pelo outro. Nisso está implícita a ideia de presença do artista da cena, ou seja: não basta o artista estar em cena, ele necessita estar presente; e também a de que sempre haverá o outro, seja no processo de criação, ou de apresentação da obra. Parafraseando a artista Simone Forti, ainda que você dance na sala de sua casa, sempre haverá alguém no sofá.

O contato é um amplo assunto e disparador de outras questões, mas, quando passou a ser vivenciado na troca entre os integrantes do grupo de pesquisa, foi possível fortalecer este vínculo, ainda mantendo as individualidades de cada pesquisa e, assim, despertando novas provocações, que agora traçam novos e reforçam caminhos já existentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRAUS, M. B. M.; SOARES, M. V.; SANTOS, I. F. *Gestualidade da dança clássica Odissi e dança contemporânea ocidental: interfaces*. Sala Preta (São Paulo), vol. 13, n. 1, p. 71-82, jun. 2013.

ANDRAUS, M. B. M. *Dança e arte marcial em diálogo: um estudo sobre o sistema de gongfu louva-a-deus e o ensino de improvisação em dança*. Tese (Doutorado em Artes da Cena). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas [s.n], 2012.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. trad. Vinícius Nicastro Honesko. 5ª ed. Chapecó: Argos, 2009.

BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia*

teatral. São Paulo: É realizações, 2012.

BHARATAMUNI, *The Natya Shastra*. Translated into English by a board of scholars. New Delhi: Sri Satguru Publications, 1986.

CARROL, L. *Alice no país das maravilhas*.

CHARAN, S. *Becoming your self*. Disponível em: <https://www.mixcloud.com/karamkriya/becoming-your-self> . Acesso em: 20/05/2017.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LOUPPE, L. *La Poétique de la danse contemporaine la suit*. Paris: Contredanse, 2007.

LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MICHAELIS. *Dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=contato> . Acesso em: 12 Jun. 2017.

MOHANTY, K. P. *Abhinaya Darpanam, Nandikeswara*. Cuttack: Kala Vikash Kendra Publisher, 2012.

OIDA, Y. *O ator invisível*. São Paulo: Beca, 2001.

PEREZ, J. A. *Estados Emocionais (bhava) e Experiência Estética (rasa): os conceitos centrais da filosofia da arte indiana e alguns de seus desdobramentos*. Tese de Doutorado - Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

RAUT, M. *Odissi, what, why & how: evolution, revival & technique*. Delhi, India, B. R. Rhythms, 2007.

RILKE. R. M. *Coisas e Anjos de Rilke*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

Workshops

Encontro Prático KATIE DUCK 17 a 23 de janeiro de 2016. Atelier de Dudude, Brumadinho - MG.