

DUARTE, Priscilla. *Odissi* e GDS: possibilidades e limites na apreensão de técnicas corporais. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais; estudante; FAPEMIG; bolsista de pós-graduação; mestranda; professor orientador Fernando Mencarelli. Atriz e pesquisadora.

RESUMO

A antropologia teatral opõe as técnicas corporais cotidianas às extra-cotidianas e identifica princípios comuns em corpos provenientes de culturas e sociedades diferentes, quando em situação de representação. A dança clássica indiana, estilo *Odissi*, apresenta uma técnica corporal de formas estilizadas, em corpos esculpidos ao longo de séculos de tradição. O método GDS de cadeias musculares e articulares vê o corpo como um terreno psicomotor e fisiológico. O corpo é moldado pelo gesto: a função determina a forma que atende à função que determina a forma, e assim sucessivamente. Este terreno constitui-se, simultaneamente, pela singularidade que diferencia cada ser humano e pela universalidade que unifica toda a espécie humana. A presente comunicação tem por objetivo discutir sobre vida e arte, comportamento e biomecânica, técnicas cotidianas e extra-cotidianas e as possibilidades e os limites na apreensão de técnicas corporais desvinculadas de seu contexto histórico-sócio-cultural, a partir da experiência profissional da autora no âmbito do treinamento corporal, entre *Odissi* e GDS.

Palavras-chave: Arte do ator. Antropologia teatral. Dança clássica indiana *Odissi*. Método GDS de cadeias musculares e articulares. Treinamento.

ABSTRACT

Theatre anthropology opposes daily to extra-daily corporal techniques and identifies common principles in bodies coming from different cultures and societies when in a playing situation. The Indian classical dance, *Odissi* style, presents a stylized form of corporal technique, in sculptured bodies throughout centuries of tradition. The muscle and articular chains GDS method regards the body as a psycho-motor and physiological terrain. The body is molded by the gesture: the function determines the form which attends the function that determines the form, thus successively. This terrain is simultaneously constituted by the singularity of each human being and by the universality that unifies the whole human species. The presente communication aims to discuss life and art, behaviour and biomechanics, daily and extra-daily techniques, as well as the possibilities and limits in the apprehension of corporal techniques disentailed from its historic-socio-cultural context, based on the author's professional experience in corporal training, between *Odissi* and GDS.

Keywords: Actor's craft. Theatre anthropology. Indian classical dance *Odissi*. Muscle and articular chains GDS method. Training.

Este texto baseia-se no confronto de diversas frentes de investigação que são objeto de estudo de minha dissertação de mestrado, ainda em curso.

Um desses objetos é o método GDS de cadeias musculares e articulares desenvolvido por Godelieve Denys-Struyf. Dentre tantos métodos de fisioterapia de *abordagem globalista*, que considera o corpo como uma unidade, segundo Hanh e Bertazzo o método GDS apresenta uma peculiaridade:

(...) seguramente, o seu “global” é surpreendentemente mais nuançado que outros. Aí estão presentes o hereditário, o genético, o racial, o cultural, o familiar, o profissional, o social. E no centro desse quadro, o projeto pessoal da forma e do comportamento a serem desenvolvidos ao longo da vida... (In: Struyf 1995)

Struyf propõe a consciência do corpo enquanto linguagem, para efeitos terapêuticos e preventivos, mas também para um trabalho de autogestão. Essa linguagem não verbal se expressa através das formas do corpo, da postura, do gesto, do movimento e revela a singularidade de cada indivíduo. O corpo é uma estrutura que constitui-se de aspectos biomecânicos e comportamentais incindíveis, tendo como ponto de partida a função:

(...) tudo acontece normalmente quando nossos gestos, a linguagem associada a nossas expressões físicas, mímicas e posturas, resultam de nossas escolhas. Ou seja, quando o espírito gera a função e governa o corpo. Dizemos então que o processo é PSICOCOPORAL. Podemos ainda dizer que ele é PSICOMORFOLÓGICO. Nessas condições, a FUNÇÃO modela, esculpe o corpo, faz e desfaz as formas que ela gera. Esse mecanismo é fluido, natural e flexível, resultam da livre escolha de nossas diversas adaptações e às múltiplas facetas de nossas personalidades. (*Ibidem*)

Instaura-se assim um diálogo entre duas disciplinas distantes: o teatro e a fisioterapia ou, mais precisamente, entre o método GDS e a dança indiana *Odissi*, inserida no contexto do treinamento, entendido como o momento em que o ator adquire técnicas para o desenvolvimento de seu principal instrumento: o corpo. Esse foi meu primeiro (e elementar) nível de compreensão do treinamento, baseando-me nos princípios da Antropologia Teatral: estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada, que identifica *princípios-que-retornam* transculturais (Barba, 1993).

Houve um período em que o *Odin Teatret* viveu sob o “mito da técnica”: uma vez conquistada, esta permitiria ao ator dominar o próprio corpo, através do treinamento. Para encontrar usos do corpo diversos dos sociais, o ator deveria distanciar-se de seus próprios modelos para deixar-se “colonizar” por outras culturas. Como não será possível analisar o percurso de Barba, cito apenas um trecho relevante para minhas reflexões:

Esse “mito da técnica” alimentou nosso trabalho por bastante tempo. Depois, lentamente, comecei a ter dúvidas disso. Tive que admitir que o argumento da técnica era uma racionalização, uma chantagem pragmática – se você fizer isso, vai obter aquilo - que eu usava para fazer com que os outros aceitassem meu modo de trabalhar, para dar uma justificação lógica e útil a tudo isso. (...) O virtuosismo não conduz a situações de novas relações humanas, fermento decisivo para uma nova orientação, um novo modo de definir a si mesmo e aos outros de superar a fácil entropia da autosatisfação. (*Barba, Savarese, 2012*)

No trabalho de Grotowski encontro certa analogia com essa afirmação de Barba. Sabe-se que o caminho do mestre polaco é distinto e que seu ponto de vista é outro. No entanto, Grotowski sempre insistiu sobre a competência técnica no trabalho teatral. A espontaneidade está além da técnica, embora não se possa prescindir dela: “Não é a boa vontade que salva o trabalho, mas a maestria (...) Um coração sem maestria, é merda” (*Apud De Marinis, 2011*). Não poderei estender-me discutindo as nuances do conceito de *técnica* em Barba e Grotowski. Mas interessa-me destacar o conceito de *técnica extra-cotidiana* e sua relação com as *técnicas do corpo*, definidas por Marcell Mauss como as maneiras como os homens, de sociedade a sociedade, sabem servir-se do corpo, que é

seu primeiro e mais natural instrumento (2003). A Antropologia Teatral *opõe as técnicas corporais cotidianas às extra-cotidianas* (Barba, 1993): a *técnica cotidiana* economiza energia e a *extra-cotidiana*, desperdiça. Penso em outra hipótese de relação entre essas técnicas: por *afinidade*, por *concordância* - e não por *oposição* - por entender que a matriz, o corpo, é comum a ambas. Excesso ou desperdício de energia também são aplicáveis ao corpo no cotidiano quando se trata de um desequilíbrio de tensões entre os encadeamentos musculares, que podem resultar na desorganização da postura e do gesto. O *equilíbrio de luxo*, neste caso, poderia sinalizar para um processo patológico. Mas isso é uma outra história.

A perspectiva do método GDS não contempla uma classificação do gesto enquanto *técnica do corpo*, tão pouco preocupa-se em identificar uma biologia própria a uma atividade humana específica - o *bios cênico* do ator. O corpo é um só, onde as experiências, cotidianas e extracotidianas, expressivas ou pré-expressivas, inscrevem-se de forma mais ou menos determinante. Voltando a minha hipótese: *técnicas extra-cotidianas e técnicas cotidianas* são *afins* e as últimas dão origem às primeiras, conforme afirma também Ugo Volli:

Precisamente, por que são extra-cotidianas essas técnicas tem sempre uma relação íntima com a cultura do corpo que elas exprimem: o *za-zen* e o *Nô* têm ligações profundas com a técnica cotidiana tradicional do Japão; o *yoga* com as técnicas indianas e assim por diante. (In: Barba, Savarese, 1985)

A afirmação de Volli remete-me diretamente a um princípio do método GDS: “a função governa a estrutura”. Dois níveis de interpretações são aplicáveis a esse princípio: do homem enquanto espécie e do homem enquanto indivíduo. Em ambos os casos, o esqueleto é modelado pelas ações preferenciais que o corpo executa; as ações inscrevem-se nos ossos de forma indelével. Algumas delas são muito antigas, como aquelas que determinaram a adoção da bipedia; outras, são pequenas ações do cotidiano, que tornam cada indivíduo irrepitível em sua morfologia, postura, movimentos e gestos. As *técnicas do corpo*, sejam elas cotidianas ou extra-cotidianas, imprimem suas marcas.

Creio que a questão torna-se mais complexa quando se trata do aprendizado de uma técnica corporal extra-cotidiana originária de uma cultura diversa. Minha hipótese da *afinidade* entre as técnicas de uma mesma cultura, poderia definir-se com uma imagem: um vetor - o corpo - parte do conjunto das técnicas cotidianas e atinge o conjunto das técnicas extra-cotidianas. Mas, é possível a esse vetor/corpo atingir técnicas extra-cotidianas estrangeiras, sem ter as técnicas cotidianas autóctones como ponto de partida? Qual a capacidade do corpo para apreender uma técnica corporal extra-cotidiana desconectada do cotidiano que lhe deu origem?

Suspender as técnicas cotidianas do corpo: esta foi precisamente a proposta de Grotowski no projeto transcultural do Teatro das Fontes (1976-1982):

O trabalho sobre a suspensão temporária das técnicas do corpo habituais, cotidianas, é um retorno a alguma coisa tão simples como o movimento da criança.(...) neste caso, a compreensão recíproca chega muito rapidamente por que os corpos, não obstante as diferenças de cultura, são similares. Falando da suspensão temporária das técnicas do corpo, não esqueço todavia que aquilo que é não-corpóreo é, de todo modo, profundamente presente neste processo. Aquilo que estamos procurando não é uma síntese das técnicas das fontes. Procuramos as técnicas em suas fontes, aqueles pontos que precedem as diferenças. Digamos que existam técnicas das fontes. Mas aquilo que buscamos neste Projeto são as fontes das técnicas das fontes e, estas fontes devem ser extremamente simples. Todo o resto

desenvolveu-se depois e diferenciou-se segundo contextos sociais, culturais ou religiosos. Mas, a primeira coisa é simples e deveria ser algo que é dado ao ser humano. (Grotowski, 2006)

Em suas estratégias de conscientização do corpo, Struyf também buscava algo comum nas origens humanas, algo que ela chama de “gesto fonte”, que a meu ver, indicam uma proposta singular de *trabalho sobre si*:

(...) retornar à fonte do gesto, essa fonte que nos revela aquilo que nossos ossos e nossas articulações gostam de fazer. Encontrar esses gestos que lubrificam nossas articulações, que as vitalizam. É preciso reencontrá-los estudando a forma dos ossos e das articulações. Já dissemos que “a função governa a estrutura”. A partir das origens de nossa posição bípede, a função já modelou ossos e articulações.(...) Logo, o retorno às fontes, a busca da justeza, consiste em descobrir e conscientizar, a partir da arquitetura humana, as formas corretas do gesto humano.(Struyf,1995)

Há um outro grupo de teatro, que acreditou no “mito da técnica” e na possibilidade de atingir técnicas extra-cotidianas de uma cultura distante: o *Teatro Tascabile di Bergamo* (TTB). O diretor Renzo Vescovi, sob a influência dos mestres Grotowski e Barba, conduziu os atores do TTB a dedicaram-se a fundo a um treinamento transcultural. Durante os 10 anos em fui atriz e colaboradora do TTB, observei nos colegas e vivi em primeira pessoa, através da dança *Odissi*, as dificuldades de um corpo ocidental adulto no aprendizado das danças clássicas indianas. Os indianos mantêm uma relação diferente do que os ocidentais entre os músculos flexores e extensores das pernas e do quadril: em suas atividades cotidianas, desde a infância, os indianos utilizam posturas que mantêm o centro de gravidade próximo do chão. Não é por acaso que suas danças, refletem exatamente esse padrão de comportamento cotidiano.

Considero que a relação do TTB com o teatro-dança indiano privilegia o uso do *corpo como instrumento* e, neste ponto, atingiu um grau de maestria indiscutível e notável. Após minha saída do grupo, o método GDS sinalizou-me uma nova hipótese de relação com a dança *Odissi* a partir da noção de *corpo como experiência*. Segundo Bolsanello (2005), a noção de *corpo enquanto experiência* emerge do campo da Educação Somática e traduz a indissociabilidade entre corpo e consciência. É possível incluir a dimensão do *corpo como experiência* na aquisição de *técnicas corporais extra-cotidianas* em uma perspectiva transcultural?

O problema da inter ou transculturalidade aponta para discussões amplas e complexas que não cabem aqui. Destaco apenas a visão de Marco De Marinis (2011) que considera, o teatro (ou pelo menos o teatro moderno, ocidental) como um fenômeno intrinsecamente intercultural. A relação entre ator e espectador é sempre intercultural, uma vez que a identidade individual deriva do encontro de múltiplas identidades coletivas (Todorov *Apud* De Marinis). De Marinis propõe a redescoberta do *teatro como alteridade*. Do ponto de vista de quem faz, o desejo-fascínio pela alteridade e sua exploração-confronto (que levou tantos mestres da cena contemporânea a buscar culturas, teatros e atores exóticos) se dá a partir da própria perspectiva individual, das diferenças culturais internas do indivíduo, ou seja de uma “alteridade íntima ou essencial” (Augé *Apud* De Marinis), que encontra sua realização a partir de um *trabalho sobre si* e (acréscimo meu) em uma perspectiva do *corpo como experiência*.

BARBA, E. *La canoa di carta - Trattato di Antropologia Teatrale*. Bologna: Il Mulino, 1993.
BARBA, E., SAVARESE, N. *Anatomie de l'acteur – Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Cazilhac: Bouffoneries Contrastes, 1985.

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



_____, *A arte secreta do ator – Um Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.

BOLSANELLO, D. *Educação somática: o corpo enquanto experiência*. Motriz, Rio Claro. V.II. n.2. p.99-106. mai./ago. 2005. Disponível em http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n2/11n2_08DBB.pdf. Acesso em: 11/11/13

DE MARINIS, M. *Il teatro dell'altro – Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*. Firenze: La casa Usher, 2011.

DENYS-STRUYF, G. *As cadeias musculares e articulares – O método GDS*. São Paulo: Summus, 1995.

GROTOWSKI, J. *Holiday e Teatro delle Fonti*. Firenze: La casa Usher, 2006.

MAUSS, M. *Sociologia e Antopologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.