

FORMAÇÃO - O MUDRA*

Célia Gouvêa

Conforme registrou Silvia Geraldi (2009) em sua tese de doutorado em artes “Raízes da Teatralidade na Dança Cênica – recortes de uma tendência paulistana”, apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP, com referência aos estudos realizados com duas mestras da dança moderna no Brasil, Ruth Rachou e Rennée Gumiel.

Ao ingressar no *Mudra* em 1970, Célia já teria sido introduzida a duas vertentes diferenciadas da dança moderna ocidental que, genericamente, trabalharão em direções opostas, embora complementares: a americana, que enfatizará a apropriação de novos vocabulários por meio de sistemas tecnicamente codificados, para em seguida aplicá-los a fins diversos, sobretudo criativos e expressivos; e a alemã, que criará suas composições a partir de demandas emocionais mais do que de padrões pré fixados, não desconsiderando obviamente o domínio dos aspectos técnico-formais do movimento (GERALDI, 2009, p. 69-70).

De fato, Renée Gumiel (1913-2006), enfatizava o movimento a surgir “de dentro” do aparato emocional do dançarino, enquanto Ruth Rachou, mais pragmática, ensinava fielmente as técnicas norte americanas de Martha Graham, Merce Cunningham e outros.

A participação na primeira turma do MUDRA - Centro Europeu de Aperfeiçoamento e Pesquisa dos Intérpretes do Espetáculo, situado em Bruxelas na Bélgica e dirigido pelo coreógrafo Maurice Béjart, foi decisiva para a assimilação tanto de um preparo corporal, quanto das encenações multidisciplinares, moldando uma concepção cênica. Com dez horas diárias de treinamento (cinco aos sábados), o foco era a dança clássica e moderna, acrescentando o Yoga, o Ritmo, o Jogo Teatral, o Canto - denominado Gesto Vocal, a Sociologia – visando o grupo multi-étnico, uma vez que uma das intenções de Béjart, ao criar o MUDRA era reunir jovens provenientes dos cinco continentes.

O ciclo de três anos compreendia também seminários de Teatro Dramático, Dança Flamenca e Hindu (Bharata Natyam). O grupo dedicava muito tempo à improvisação e intensa pesquisa de linguagem. Inicialmente Béjart ensinava pessoalmente, mas logo se convenceu de que não era um professor, e sim um criador, preferindo criar um espetáculo anual junto aos mudristas. Os espetáculos eram supervisionados por Maurice Béjart.

O propósito de formar atores-bailarinos-cantores-percussionistas-acrobatas não se enquadrava em nenhum modelo pré-estabelecido, mas propunha uma aventura que visasse o encontro de uma linguagem ainda não existente. Nos momentos da concepção e criação, ele advertia-nos para buscar em nós mesmos, e não no que havíamos visto, as soluções cênicas. Outros de seus conselhos, como por exemplo quanto ao planejamento de um trabalho, serão registrados.

* In: **Corpo Total: uma trajetória**. 2013. 20 f. Projeto de Pesquisa (Doutorado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013. p. 4-7.

O conceito de Gesamtkunstwerk, ou obra de arte total, supõe antes a soma do que a integração entre as linguagens que a compoem, como é o caso da ópera ou mesmo da tragédia grega. Exclui a fusão, existente no teatro oriental, por exemplo, sobretudo no que concerne ao tônus corporal constante mantido por seus atores. O formato do music-hall privilegia alternadamente ora uma, ora outra expressão. As investidas do musical brasileiro não chegaram a uma corporeidade própria, importando modelos e por vezes tornando a dança um “enfeite”.

À questão: por que buscar promover a integração? Quais os motivos para investigar a criação do teatro total, do intérprete total? A especialização separou o que já se encontra interligado, gerando um isolamento dos saberes. A fusão de teatro, música tocada e cantada, aliadas ao gesto e ao movimento, é algo que existe desde a Antiguidade.

Na origem do teatro grego encontra-se o ditirambo, expressão através do canto e da dança celebrando o silvestre personagem mítico Dioniso, durante a festa em comemoração à chegada da primavera. Em sua Poética, Aristóteles relaciona o termo “comediantes” (komázein) aos grupos que, nas ruas da cidade ou em trânsito de uma aldeia a outra participavam de procissões. Nas festas populares, em nosso Carnaval, lá está presente essa linguagem entrelaçada. A diferença consiste entre o fazer espontâneo e a construção cênica.

Referência Bibliográfica

GERALDI, Silvia. **Raízes da Teatralidade na Dança Cênica**: recortes de uma tendência paulistana. 2009. 322 p. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2009.