

MAHABHARATA (1985): a supremacia brookiana - o mergulho no maior mito hindu

MAHABHARATA (1985): the Brook's supremacy - the dive into the largest Hindu myth

Ortiz, Sérgio Ricardo Lessa, mestre em artes cênicas, Universidade de São Paulo (ECA-USP), sergiolessa@usp.br¹

RESUMO

Este artigo aborda questões sobre o processo de concepção de trajes de cena para o espetáculo *Mahabharata*, de Jean-Claude Carrière, sob direção de Peter Brook. Reflete brevemente sobre os princípios que nortearam a concepção do espetáculo teatral e consequentemente os desenhos para os trajes de cena deste espetáculo.

Palavras-chave: Trajes de cena, Peter Brook, *Mahabharata*.

ABSTRACT

This article brings up questions about the designing process of costumes for the spectacle *Mahabharata* written by Jean-Claude Carrière, directed by Peter Brook. It briefly reflects on the principles that guided the performance direction and consequently the designs for those scene costumes.

Keywords: Scene costumes, Peter Brook, *Mahabharata*

Introdução – primeiras investidas em Mahabharata

Exatamente onze anos após estabelecer seu espaço em Paris, Brook finalmente consegue concretizar seu sonho de dividir a experiência que ouviu de um jovem indiano, durante os ensaios de *U.S.*, em 1966, quando ouviu pela primeira vez a estranha palavra *Mahabharata*. Naquela ocasião,

¹ Diretor, ator, cenógrafo e figurinista, responsável pela Cia Quase Nada. Mestre em Artes Cênicas com pesquisa sobre a cenografia e indumentária do diretor inglês Peter Brook, intitulado: "Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook." É também arquiteto e urbanista formado pela Universidade de São Paulo (FAU-USP).

estavam pesquisando sobre a situação da guerra do Vietnã. E tudo o que guardou em sua memória era a história de dois grandes exércitos que estavam prestes a iniciar uma grande batalha, porém, assim que estavam um frente ao outro, sedentos para iniciarem o confronto, um príncipe de um dos lados se questionava: “Por que temos que lutar?”. Brook relata que esta imagem povoou sua mente durante muito tempo.

Em 1974, assim que abriram o teatro do Bouffes du Nord, Brook estava a procura de novos projetos para desenvolver no Centro de Pesquisa e comenta com Jean-Claude Carrière – premiado roteirista, escritor, diretor e ator francês - sobre a história que recorrentemente voltava à sua memória: o *Mahabharata*. O escritor também se interessa pelo texto e ambos decidiram procurar por mais informações a respeito do poema indiano. Foram a uma conferência ministrada pelo acadêmico estudioso de sânscrito Philippe Lavastine, que vivera durante sete anos na Índia, na qual o estudioso falou diversas vezes sobre o *Mahabharata*.

Após a conferência, fazem contato com Philippe e em uma sequência de quatro noites de encontros, ele narra aos dois os diversos episódios do grande poema. Jean-Claude Carrière também se empolga com a narrativa e começa a tomar notas dessa explicação. E, ao fim das longas noites de encontro, ambos compartilhavam da mesma decisão. Não poderiam manter consigo aquele grande ensinamento com o qual haviam tido contato. Era preciso partilhá-lo com outras pessoas e iriam fazê-lo por meio do campo em que atuavam – o teatro.

A partir de então, foram onze anos de pesquisa intensa e de diversas idas e vindas com a escrita de adaptação para poder tornar o clássico hindu em espetáculo possível de encenação no teatro. Sobre o longo processo pelo qual o texto passou até que pudesse ser encenado, em 1985, o diretor relata: “era como se o *Mahabharata*, que estivera adormecido por tantos séculos, de repente houvesse despertado. Ele precisou surgir e cruzar o mundo. Para a nossa sorte estávamos lá para ajudá-lo em seu percurso.” (BROOK, 2000, p.291). No entanto, as dificuldades inerentes a esse projeto grandioso e incrível não o impediram de unir os elementos diversos e complexos contidos

no épico hindu e, finalmente, colocá-lo em cartaz no Festival de Teatro de Avignon, na França, sob esmagadores elogios de crítica, em um texto que aborda os maiores dramas da humanidade e seus mais profundos dilemas.

Mahabharata é o mais longo poema mundial, uma epopeia quinze vezes mais longa do que a Bíblia, assim, qualquer tentativa de trabalhar com este texto toma proporções colossais. Composto por dezoito volumes (livros) e noventa mil versos, é uma compilação de mitos, lendas, guerras, folclore, ética, história e teologia da Índia antiga, que inclui o livro sagrado *Bhagavad-Gita*. Extremamente reverenciado na Índia, o poema está para os sul-asiáticos, assim como a *Ilíada*, a *Odisseia* e a Bíblia, estão para os ocidentais.

Para manter o fluxo dramático, Brook e Carrière separaram as histórias secundárias da ação principal, e optaram por se concentrar na parte mais dramática da história, que apresenta os conflitos diretos. Com personagens de qualidade arquetípica e trabalhando sobre um longo período de tempo ao longo da lenda, chegam a um resultado de qualidades épicas com linguagem concisa e bastante precisa. Apesar de terem várias vezes pensado em outras divisões para o espetáculo, concluem apresentando *Mahabharata* como um ciclo de três peças (*O jogo dos dados*, *O exílio na floresta*, e *A Guerra*), com total de nove horas de duração.

Nessa adaptação Brook contou com o auxílio de uma equipe de colegas que incluíam: Jean-Claude Carrière, que já havia colaborado com a adaptação de *A Tragédia de Carmen* e outras produções, a cenógrafa e figurinista Chloé Obolensky, o *designer* de iluminação Jean Kalman, o diretor técnico Jean-Guy Lecat, Marie-Hélène Estiene, assistente de Brook e com uma equipe composta por vinte e dois atores, vindos de dezesseis países diferentes, bem como de cinco músicos, sob a direção de Tsuchitori Toshi, que introduziu na encenação dezenas de instrumentos orientais e africanos.

2. Criação do espetáculo

Para poder mergulhar neste vasto e tão distante universo cultural, Brook e Carrière organizam ao menos três expedições à Índia. Na primeira, em 1982, estavam: Peter Brook, seu filho Simon, Jean-Claude Carrière, a assistente de Brook – Marie Helène Estienne e Toshi Tsuchitori. Estavam à procura da atmosfera, das imagens, dos sons, dos perfumes e se deparam com muitas possibilidades: cores, texturas de roupas, movimentos de pessoas, rituais religiosos, formas tradicionais de cerimoniais, *performances* populares, danças, mímicas, narração, canto, e música. Havia sido “tocados pelo amor que os indianos têm pelo *Mahabharata*”, conforme expõe Brook. (CROYDEN, 2003, p.220)

Um aspecto que chama bastante a atenção é que, na Índia, muitos contadores de histórias apresentaram toda história do poema, usando apenas um instrumento de corda. Enquanto falam, recitam ou cantam, exploram a criatividade e a imaginação, e assim, recriam o instrumento, transformando-o “em espada, em lança, em arpão, em um bastão, em um rabo de macaco, em uma tromba de elefante, no horizonte, em exércitos, em trovões, em ondas, cadáveres e deuses.” (BROOK, 2000, p.261).

A segunda vez ocorre em 1984, e aos membros da expedição anterior, juntaram-se Chloé Obolensky e Kim Menzel, um músico dinamarquês que estava trabalhando com Toshi na equipe. Ao retornarem da Índia, tinham certeza de que não poderiam imitar os indianos ou mesmo sua arte. Mas, deveriam sugerir-lhes esteticamente. A presença indiana deveria ser sentida na música, nos trajes de cena e nos movimentos. Estavam certos de que não era desejável que reconstruíssem a antiga Índia de três mil anos atrás, retratada no mito, assim como, não pretendiam apresentar os símbolos da filosofia hindu. O que transpareceria para o palco seria o resultado do contato emotivo com a cultura.

A última expedição ocorre em 1985, durante o período de ensaios que durou exatamente nove meses. Desta vez, a viagem inclui todos os atores envolvidos no processo, além de toda a equipe de produção. Era importante que todos estivessem sintonizados com a tradição dali. Também aproveitam a jornada para estabelecerem contato com órgãos governamentais indianos

que, de alguma forma, apoiaram o projeto. Dentre eles, Chloé Obolensky cita, por exemplo, *Indian Handcrafts and Handlooms* (HHEC), uma espécie de ministério da cultura indiano e outras fundações como *The Sarabhai Foundation* e *The Calico Museum of Textiles*, que tanto aconselharam a equipe a procurar locais específicos em busca de material de pesquisa, como cederam alguns trajes e modelos para a confecção dos figurinos do espetáculo.

Apesar da opção pela não reprodução da Índia em cena, tanto quanto possível foram utilizados objetos autênticos, tais como a roda, além dos já citados trajes de cena. Brook tentou transmitir a essência de *Mahabharata* através da força de sua visão estética. E como entendeu a importância do material que estava manipulando, utiliza-se de todos os modelos teatrais que havia pesquisado e contatado até o momento, no processo de concepção do espetáculo, tais como: “teatro ritualístico, narrativas orientais, teatro clássico indiano, mágica e palhaçadas; a abrangência da encenação épica, o tom e o timbre das tragédias de Shakespeare, e a selvageria do Teatro da Crueldade.” (CROYDEN, 2003, p.209)

O período de ensaio foi baseado no Teatro de Bouffes du Nord, onde a identidade material da peça inicialmente encontrou sua forma. Marie-Hélène Estienne ficou incumbida de complementar a seleção de atores e músicos para o processo. Percorreu o mundo até conseguir completar a equipe dos vinte e dois atores e cinco músicos em cena. Com a chegada destes novos integrantes, tornou-se fundamental o estabelecimento de um sentimento de unidade de grupo, proposto a partir do desenvolvimento de um trabalho coletivo. Em *Marabharata*, sobretudo, por se tratar de uma história de guerra, o treinamento corporal é particularmente intensificado. Os atores necessitam adquirir um porte físico adequado para poder representar seus personagens. Seria importante que, juntamente com o preparo físico, tivessem algumas técnicas de combate, afinal tinham que ter as qualidades e comportamento dos guerreiros épicos.

Brook sugere o treinamento de arco e flecha japonês. Começando com gestos mais simples, os atores, além de se prepararem fisicamente para

o espetáculo, desenvolvem também tanto a concentração interior quanto o espírito de combate necessários. No desenvolvimento dos treinamentos, conforme compreendiam o estado interior de onde surgiam os movimentos, os atores adquiriam certa liberdade quanto às formas gestuais e passaram a adaptar a técnica, de modo a conferir-lhe uma forma teatral.



Fig. 1 – Cena de treinamento dos Pandavas e dos Kauravas, para a guerra em Mahabharata, no Théâtre des Bouffes du Nord. (Fonte: HUNT, 1995: 252)

Ao longo do processo Brook, para alimentar seus atores de referências, leva aos encontros fotografias, pinturas e filmes, familiarizando-os com o modo de pensar indiano. Disponibilizava esse material que servia de base de reflexão não só para os atores, mas também aos músicos, à cenógrafa e figurinista, ao iluminador e quem mais participasse do processo. Porém, jamais indicava como deveria ser absorvido e utilizado; deixava sempre a critério do usuário digerir todas as informações, somente explanava o significado do conjunto do material.

Croyden, em seu livro, diz que o espetáculo enfoca “uma simplicidade primitiva em algumas cenas, o ordenamento econômico de elementos, e uma fluidez na ação, de modo que as nove horas pareciam voar.” (CROYDEN, 2003, p.209). Ela expõe que acredita que o encadeamento rítmico da sequência de imagens como se fosse uma montagem cinematográfica, aliado ao *design* do espaço e dos figurinos, corroboram para atingir os objetivos de Brook de sugerir tanto a atemporalidade do universal como a presença da Índia no espetáculo.

Evidentemente, após as viagens feitas à Índia, decidiram trabalhar na encenação por trabalhar com os quatro elementos essenciais. Assim, pode-se perceber claramente a presença dos elementos água, fogo, terra e ar na produção. Segundo explica Brook em *The Open Circle*, no *Mahabharata*, a metáfora mais repetida é a de um rio. O campo de batalha é um rio. E a Índia é um rio como esse. Assim, como não poderia deixar de ser, durante o espetáculo a água foi um fator constante, usado pelos personagens para beber, para se lavarem, para entrarem nela, e também para lutarem nela até à morte.

Chamas de todas as formas e tamanhos estavam presentes nas cenas. O fogo era usado nas cenas ou cerimônias religiosas, e queimavam durante toda noite para evocar as forças divinas. Em uma das cenas mais inflamadas, um rastro de fogo acende a água, chamando os inimigos. Dominando toda a área de encenação, o chão era coberto de uma terra especial, que começa ressaltando sua cor dourada, mas durante a noite esta se alterava, e envolvia toda a ação em uma essência misteriosa. Conforme os atores se movimentavam durante as fervorosas batalhas levantava-se uma poeira, lembrando a todos que o elemento ar estava presente o tempo todo durante as cenas. Foi realizada uma pesquisa sobre qual material seria o mais adequado para o momento em que os atores estivessem em embate durante a movimentação da batalha, para que as partículas em suspensão não agredissem nem aos espectadores nem aos atores, de modo a não atrapalhar o espetáculo.

Em Avignon, durante este episódio da guerra, centenas de flechas eram lançadas pelo ar em um movimento coreografado; bandeiras voavam para baixo das montanhas; exércitos estavam posicionados no alto das rochas, com suas armas primitivas prontas para matar. Guerreiros foram sufocados, esfaqueados, estrangulados, estripados e decapitados. Personagens lutavam com facas, machados, bastões, flechas, paus e troncos de árvores. Gritavam, grunhiam e uivavam. Afundavam-se na água. Cobriam-se de sujeira. Seus rostos cobertos com listras de lama se tornavam

irreconhecíveis. Finalmente, uma granada, figurando a divina arma secreta, explodia na pedreira, e instaurava o fim do mundo diante dos espectadores.

A todo esse horror eram contrapostos momentos de lirismo. Deitados sobre tapetes e almofadas, os personagens escutavam uma música suave e assistiam a um *show* apresentado por marionetes em miniatura, enquanto flores de lótus flutuavam sobre pequenas faíscas de fogo na lagoa. Em outra cena, Krishna tocava flauta em uma colina, enquanto o deus Shiva mostrava seus poderes em uma dança. A atriz que interpretava Kunti, vestida com sua elegância, atravessava as águas depois de ter dado à luz um dos heróis. E finalmente, em uma cena bastante sublime, a princesa Gandhari, a caminho de se casar com o rei cego, era carregada nas costas de um elefante, realizado com o movimento dos corpos dos atores. Também estava sempre presente a inocência do menino a ouvir o contador de histórias, observando, questionando e procurando respostas.

Conforme descreve Margareth Croyden, em seu livro, no final da apresentação, muitos da plateia estavam admirados e espantados com o que tinham presenciado. Para eles, a magia teatral de Brook tinha sido evocada e, com um grande tema trabalhado por um verdadeiro mestre, foi possível emocioná-los no teatro.

4. Processo dos trajes de cena de *Mahabharata*.

Quando iniciaram o período de ensaios de *Mahabharata*, os atores faziam suas improvisações sobre fragmentos do texto, usando trajes de seu cotidiano. Brook se posiciona, dizendo que roupas de trabalho ou mesmo calças jeans, em algumas situações, é exatamente o necessário para a representação. Desde o princípio, a utilização de roupas do dia a dia, nos ensaios, transmitia, nesse caso, uma conotação bastante negativa, puída, mostrava-se totalmente inadequada. Tinha ciência de que mesmo que se optasse pela ausência de trajes de cena, isto deveria ser uma escolha consciente, como ocorreu, por exemplo, no espetáculo *Ubu-rei*, pois revela muito sobre a intenção que se deseja passar.

Para Brook, esta era uma peça que tinha de ser vestida, não poderia aparecer nua. O mito de nove horas de duração solicitava uma beleza especial, com bastante emoção nas cores. Poderia ter um aspecto de rusticidade, pois também era necessário passar certa serenidade ao transmitir a mensagem.

Chloé disse que, no total, foram cinco anos de trabalho em *Mahabharata*, desde a sua primeira viagem com Brook à Índia, considerando as duas versões (francesa e inglesa), até a conclusão da gravação do filme. Brook revela que, como se tratava de um projeto antigo seu, os trajes de cena já tinham começado a ser discutidos e pensados quatro anos antes de tudo acontecer, ou seja, assim que a figurinista entra para o Centro de Internacional. Ela reconhece que tinha ciência de se tratar de algo muito grande o que estava se realizando, que deveria ser conduzido com muita leveza e de forma sutil.

Reuniu-se com dezenas de indianos nas viagens do grupo para a Índia para começar a captar as sensações das pessoas. A figurinista contou que dividir os dois momentos de viagem com Peter Brook foi fundamental para que entendesse, qual era o direcionamento do seu olhar para aquela cultura. Sabia que não poderiam reproduzir a maneira indiana, nem seu folclore e que também não era esse o desejo da direção. Os trajes pareciam indianos, mas na verdade eles eram variações de formas, cores e desenhos indianos. Se, por exemplo, copiassem literalmente as formas indianas, certamente alguns dos deuses que surgem em cena seriam representados como os dançarinos no *kathakali*, com as unhas compridas e uma maquiagem bastante complexa e elaborada. Nitidamente, alguns de seus trajes eram efetivamente regionais, mas foram adaptados principalmente ao corpo europeu.

Como se tratava de um grupo internacional, Obolensky explica, em entrevista com o pesquisador, que de atores orientais

[...] só tínhamos uma atriz indiana, um ator balinês; [um ator japonês] Yoshi Oida e alguns atores africanos; então, tínhamos junto com eles: poloneses, alemães, franceses, gregos, italianos, ingleses. E tínhamos de evitar neles, que as formas e cores[...]

parecessem como se estivessem vestidos como uma espécie aberração de carnaval.

Revela que durante uma das viagens à Índia, estava atenta para encontrar pessoas que, ao menos, parecessem europeias, e estivessem usando um *sarí* ou uma *kurta* – trajes tipicamente indianos, ou mesmo enroladas num lençol, para identificar se lhes ficaria adequado adaptar trajes tipicamente regionais. Contudo, sempre que os encontrava pareciam constrangidos, ou ficava extremamente inadequado, de certo modo.

A figurinista esclarece que, para que o traje de cena fique adequado, não se deve estar atento somente à forma, mas também tem grande influência, em seu favorecimento, o modo como as pessoas se movimentam dentro daquela roupa, como a utilizam, como o tecido se move a sua volta etc. E, de acordo com sua opinião, deve-se levar todas estas questões em consideração no momento de se criar um figurino.

Ainda durante a viagem, teve a oportunidade de observar que existiam dois tipos de vestimentas. As sem costura, que são basicamente pedaços de tecidos amarrados de formas diferentes pelo corpo, que foram de certa forma bastante utilizadas ao longo da encenação. E as vestes costuradas, geralmente, mais encontradas ao norte do país devido à influência do clima mais ameno. Comumente, estas roupas são confeccionadas com tecidos mais grossos, como a lã, por exemplo. Também é um costume da população tecer a sua própria lã em teares industrializados, ou com teares pequenos improvisados em árvores. Era comum que os tecidos da região fossem muito grossos devido ao processo de produção dos mesmos.

Na produção dos figurinos para os espetáculos, em Avignon e no Bouffes du Nord, Chloé Obolensky optou por utilizar, na produção de todos os trajes, materiais indianos. Assim, a partir de uma pesquisa de materiais, voltou para França com uma grande quantidade de tramas de seda, lã e algodão, fugindo de qualquer referência padronizada. Quando a realização do espetáculo estava próxima, ela voltou para a Índia, por um ou dois meses, junto com seu assistente. Ali trabalharam intensamente na produção de tramas tecidas especialmente para a produção e, também, no tingimento de

alguns panos. Coletou alguns modelos antigos que serviriam para a modelagem na França. No retorno da viagem, segundo expõe Brook, “arrastou toneladas de sacos e caixas de artefatos para escolher - tecidos, adereços, figurinos, acessórios.”



Fig. 2 – Figurino dos Pandavas em *Mahabharata*, construído com a preocupação de homens europeus vestirem roupas indianas. Imagem extraída do filme de Peter Brook (Fonte: http://s4.postimg.org/ervlwvmoc/PDVD_116.jpg)



Fig. 3 – Figurino baseado em pesquisa local – a corte dos Virata. Imagem extraída do filme *Mahabharata*, de Peter Brook. (Fonte: O'CONNOR, 1990: XVIII)

Como dito anteriormente, o governo indiano não somente apoiou o projeto, como facilitou bastante a pesquisa, especialmente a dos figurinos. Por meio do apoio, era possível fazer a solicitação de materiais, pedir auxílio para procura de algum elemento específico. Permitiram que Chloé e seu assistente tivessem acesso às coleções de roupas de museus indianos e, em alguns casos, que também tirassem os modelos de algumas das peças. Já para o filme, quase todas as roupas ou foram feitas na Índia em uma oficina

instalada ali, supervisionadas pelos membros da equipe de figurino, ou eram peças literalmente emprestadas de coleções particulares indianas, que haviam sido gentilmente cedidas para a companhia. Segundo Obolensky, se não se procedesse dessa forma “seria impossível fazer aquilo”.

Evidentemente, o resultado final do conjunto de trajes de cena, conforme exposto, não era uma constituição fidedigna do vestuário indiano, muito menos de uma reconstrução histórica da Índia Antiga. Tratava-se certamente de uma leitura de Chloé sobre o universo indiano. Contudo, nesse contexto, o resultado final se afasta completamente do resultado atemporal pretendido por Brook em *Sonho de uma Noite de Verão*, ficando assim bastante sintonizado com os resultados de *Marat/Sade*, que também envolvera uma pesquisa mais aprofundada sobre um contexto específico. Deste modo, transita-se por trajes que remetem mais a uma temporalidade vinculada ao passado, mesmo que não seja muito claro o seu período particular.

5. REFERÊNCIAS

- BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- _____. *Fios do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CARRIERE, Jean-Claude. *Índia: um olhar amoroso*. Trad. Claudia Fares. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.
- _____. *In search of the Mahabharata: notes of Travels in India with Peter Brook*. Delhi: Macmillan, 2001.
- _____. *O Mahabharata: adaptação dos manuscritos originais e apresentação*. Trad. Noêmia Arantes. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Mahabharata: guia do espectador para o filme de Peter Brook*. S.l. : S.N., 1992.
- CROYDEN, Margaret. *Conversations with Peter Brook: 1970-2000*. London: Faber and Faber, 2003.
- HUNT, Albert. *Peter Brook: directors in perspective*. Cambridge: University Press, 1995.
- KUSTOW, Michael. *Peter Brook: a Biography*. New York: St. Martin's Press, 2005.
- O'CONNOR, Garry. *The Mahabharata: Peter Brook's Epic in the making*. California: Mercury House, 1990.
- OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: Beca, 1999.
- TODD, Andrew & LECAT, Jean-Guy. *The open circle: Peter Brook's Theatre Environments*. New York: Faber and Faber Inc., 2003.
- VIANA, Fausto R. *O Figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

- DVD

MAHABHARATA. Direção: Peter Brook. Produção: Michel Propper. France: Associates/Channel Four, 1989, 2 DVDS