

# LITERATURA, TEATRO E CINEMA:

## o Mahabharata de Peter Brook, um encontro multicultural

Literature, theater and cinema: the Mahabharata by Peter Brook, a multicultural meeting

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

37

**Resumo:** O artigo analisa a adaptação cinematográfica do poema épico indiano O Mahabharata. O diretor Peter Brook e o roteirista Jean-Claude Carrière, após longa pesquisa, dedicaram-se à adaptação do poema, primeiro para o teatro e depois para o cinema, obtendo, deste modo, uma dupla investigação. O multiculturalismo da proposta e a problemática da identificação/distanciamento foram fundamentais ao entendimento do processo de adaptação da obra.

**Palavras-chave:** adaptação, literatura, teatro, cinema.

**Résumé:** L'article analyse l'adaptation cinématographique du poème épique indien Mahabharata. Le metteur en scène Peter Brook et scénariste Jean-Claude Carrière, après de longues recherches, dédié à l'adaptation du poème, d'abord au théâtre, puis au cinéma, obtenant ainsi une double enquête. Le multiculturalisme de la proposition et la question de l'identification/détachement ont été la clé pour comprendre le processus d'adaptation de l'œuvre.

**Mots-clés:** adaptation, littérature, théâtre, cinéma.

### 1. O conceito de adaptação: o teatro no cinema

A palavra adaptação é uma palavra que não podemos definir, porque, de qualquer ponto que se parta para realizar um filme, é necessário sempre adaptar (...) ou seja, devemos proceder a este misterioso trabalho de alquimista, que consiste em

transformar a palavra em película ou, no caso do vídeo, em fita magnética. (CARRIÈRE, 1992, p. 10)

Uma breve análise sobre a história do cinema permite observarmos algumas interferências entre as escrituras cênica e cinematográfica. A introdução à palavra,

depois à cor e, em seguida, à profundidade de campo foram fatores que contribuíram para a aproximação de ambas as artes. A influência da escritura cênica não se limita somente às adaptações cinematográficas do texto dramático ou da representação teatral, estando presente também em filmes que apresentam roteiros originais. A limitação do lugar de ação, a limitação do número de personagens, a figuração espacial representada em interiores, o encadeamento temporal dos acontecimentos, a aproximação que se realiza no nível da interpretação dos atores e dos movimentos de câmera, a estilização do corpo e da palavra (gestos, figurinos e voz), o enquadramento frontal em planos sequência, com profundidade de campo – todos esses são procedimentos usados por cineastas ao aproximar cinema e teatro.

O cinema de Rivette ou de Brook é também arte da expressão dramática. A enunciação verbal é explorada em sua natureza: lentidão, continuidade, poder de dramatização. O dito nem sempre engendra automaticamente o teatral na cena, mas ele temporiza a imagem, atua na narrativa fílmica e na psicologia dos personagens. No cinema de autor, as situações são criadas tanto pelo verbo, como pela imagem: o cinema retoma o teatro quando ele utiliza a palavra como componente rítmico e como referência enunciativa da ficção. (EL YOUSFI, 1992, p. 5)

Ao analisar alguns filmes de Brook, de Tarkovski, de Oliveira, entre outros, percebemos um olhar-câmera que não objetiva a busca da emoção dos personagens. São os atores que, por sua vez, encenam para a câmera e projetam seus corpos e sua voz, contribuindo, desta forma, para o desenvolvimento da ação. Os dispositivos cênicos utilizados (iluminação, maquiagem, figurinos, cenário, etc.) ajudam, ainda, a compor a cena cinematográfica, imprimindo-lhe matizes da, já referida, teatralidade.

A obra cinematográfica de Brook não se repete, renovando sua estética a cada novo filme que entra em cartaz. Um não se relaciona com o outro e, em alguns momentos, questionamos se a filiação é mesmo correta. O filme é mesmo do diretor? Há sempre um traço repetido na obra de diretores como Fellini, Bergman, Almodóvar, Woody Allen. Das temáticas abordadas à estética, há sempre uma marca, um traço de reconhecimento, que possibilita a identificação do espectador com a obra fílmica. No caso de Brook, não é isso que ocorre. Ao analisar seus filmes, o espectador é arremetido de dúvida e de um vago sentimento de inapreensão. O duplo brookiano – sua relação com o teatro e o cinema – se metamorfoseia na experimentação de técnicas, de conteúdos e de abordagens

diversos e desafia o espectador a mudar de lugar.

No processo de adaptação cinematográfica de textos teatrais, o roteirista é figura-chave. Partindo de um texto dramático, tal qual um hábil artesão, ele tenta transpor o universo ficcional da peça para a tela. A escritura cinematográfica é prenhe de imagens. Enquanto um dos olhos do roteirista enxerga as palavras que redige no papel, o outro lança-se à tela e às múltiplas possibilidades de representação imagética da história a ser contada. O roteiro da adaptação cinematográfica de uma obra dramaturgical é uma escritura que traz consigo as marcas/cicatrices dos dispositivos teatrais (ainda que a peça não tenha sido encenada pelo diretor, antes do filme). Do texto teatral ao filme, a palavra é transformada, mas não a ponto de esconder sua origem primeira e, nem tampouco, de se manter atrelada a ela. Com isso, retomamos a noção de fidelidade à obra e, mais uma vez, o comentário de Bazin sobrevém: a escritura deve possuir uma “existência independente”, não há nada que a afirme como sendo uma espécie de prolongamento da primeira. Absolutamente, não é isso que a qualificará como uma boa produção artística.

A adaptação é uma recriação e, nesse sentido, é um duplo. Os filmes de Brook, que serão analisados a seguir, são produções que antes foram experimentadas no palco pelo diretor. Brook dirigia as peças e, tempos depois, optava por realizar os filmes. Jean-Claude Carrière foi o responsável por grande parte das adaptações, indo além da figura do roteirista como aquele que se detém apenas na escritura do roteiro. Carrière acompanha os ensaios, as oficinas dos atores, todo o processo criativo do filme até sua montagem final. O trabalho desenvolvido no Théâtre Bouffes du Nord é coletivo e visa integrar todos os participantes concomitantemente. Talvez, seja esse um dos aspectos responsáveis pela qualidade da criação artística da companhia, seja ela referente a filmes ou a peças.

O roteiro já é um filme. Sem imagens, não podemos criar. É necessário ver não somente imagens, mas o jogo cênico. Antes, é necessário se imaginar, para isso é melhor, com duas ou três pessoas, encenar, improvisar, movimentar a mesa e as cadeiras, tentar tornar as cenas vivas. O trabalho é acompanhado de imagens. Mas é um erro pensar que um filme se limita às imagens. Um filme é, antes de tudo, um movimento profundo. Um movimento dramático profundo. O roteiro é apenas o registro daquilo que podemos inventar. O roteiro contém em si uma certa forma do filme, uma certa forma cinematográfica, é inevitável. (CARRIÈRE, 1992, p. 16)

Carrière aproxima o dramaturgo do roteirista, uma vez que ambos necessitam estabelecer uma relação com os atores: a escritura passa pelo corpo, pelas ações, pela voz, enfim, pela presença física do ator. Tanto o roteiro de um filme quanto um texto de uma peça supõem um “além-palavra”, supõem um “seguir”. A literatura, por outro lado, nem sempre acompanha uma pós-escritura, não há nada que implique que se faça algo, depois de se ler um livro. Contudo, são inúmeras as adaptações literárias para o cinema, que renderiam outra tese sobre o assunto. O roteiro e a peça são, no processo de seu nascimento, escritos para serem transformados em filme e em peça. São escrituras abertas à espera de uma re-criação.

No início do processo de adaptação, o roteirista deve estar atento ao ritmo inerente a uma e outra escritura. Teatro e cinema apresentam “cadências” diferentes quanto à linguagem e a suas formas de representação. Nesse sentido, é necessário, na maior parte dos casos, efetuar uma operação de corte. O que é fundamental ser dito no teatro, para que o público possa compreender a narrativa, transforma-se no cinema, por exemplo, em um plano sequência, sem que haja necessidade de nenhuma fala entre os personagens. No processo de adaptação,

as palavras são reduzidas, sofrem alterações, sendo literalmente adaptadas à forma cinematográfica.

O trabalho sobre as palavras e sobre a versificação é absolutamente essencial, porque o ritmo teatral e o ritmo cinematográfico são coisas completamente diferentes. Quando, com Peter Brook, filmamos *O jardim das cerejeiras* – que é uma peça muito densa e potente, escrita por Tchekhov – nós cortamos vinte e cinco minutos de texto. É totalmente impossível filmar uma peça em sua continuidade. De um lado, a presença dos atores e a ficção teatral e, de outro, o realismo do cinema impõem ritmos diferentes. (CARRIÈRE, 1992, p. 18)

Jean-Claude Carrière acredita que o roteirista é o contador de histórias das tradições orais, praticamente inexistente nas sociedades ocidentais, mas presença marcante nas sociedades africanas e em alguns países, tais como a Pérsia, a Índia, a China e a Arábia. Contar histórias é a arte de manter viva a cultura local e é também representativa de um ritual valorativo dessa mesma cultura. Uma celebração das etnias, das línguas ditas mortas, dos dialetos quase em extinção, mas que se mantém viva pela força da palavra. Para os povos que não possuem acesso à tecnologia audiovisual, o contato com a narrativa oral assume um papel relevante de construção da identidade. Carrière refere-se à *Sherazade* como tendo sido a primeira roteirista da humanidade,

como aquela que seduz – seduzindo o Outro e as próprias palavras a se juntarem – salvando sua vida, através do encantamento de sua história sem fim. Nesse sentido, o roteirista, e mais precisamente o roteirista que adapta histórias, aproxima-se da imagem do contador que, no cinema, busca, ainda que de forma inconsciente, a imortalidade da narrativa.

Acredito que existe uma única fonte para toda a experiência humana. Mesmo se esta experiência adquire formas numerosas, cada forma possui uma significação, porque provém de uma única e mesma fonte. As diferentes formas não são tão contraditórias como parecem. No início de nosso trabalho, reina uma verdadeira cacofonia mas, ao final do trabalho comum, uma mistura se produz. (BROOK, 1993, p. 75)

## 2. O encontro com o poema indiano

A primeira vez que o diretor inglês Peter Brook assistiu a um espetáculo de Kathakali foi um “choque inesquecível”. O dançarino realizava uma coreografia de uma cena retirada de *O Mahabharata*. Brook ficou impressionado pela ferocidade da cena, mas lhe pareceu que a história era alguma coisa muito distante de sua vida. O segundo contato com a epopeia se deu por intermédio de Philippe Lavastine, um especialista em sânscrito, que contou apaixonadamente uma série de histórias para ele e para o roteirista Jean-

Claude Carrière – “Graças a ele, nós começamos a compreender porque se tratava de uma das obras mais importantes da humanidade e de como, tal qual todas as grandes obras, ela era tão distante e, ao mesmo tempo, muito próxima de nós” (BROOK, 1992, p. 213).

Saindo da casa de Lavastine, na Rue Saint André des Arts, em Paris, às 3h da manhã de uma madrugada de 1973, Brook e Carrière, entusiasmadíssimos, decidiram encenar *O Mahabharata*. Prometiam encontrar um meio de introduzir a obra no mundo ocidental, partilhando as histórias preciosas que tinham acabado de ouvir. Deste dia até o da primeira apresentação, em 1985, de *O Mahabharata*, no Festival d’Avignon, foram doze longos anos de pesquisa. Nos últimos três anos que antecederam a estreia, eles trabalhavam todos os dias. No início, era uma cegueira – “*nós estávamos cegos pela obra...*” (BROOK, 1985) – como iriam dar conta de centenas de personagens, distribuídos pelos doze volumes de *O Mahabharata*? Para se ter uma ideia de sua dimensão, dois livros inteiros são dedicados ao discurso de uma personagem que, em seu leito de morte, oferece a sua família um ensinamento sobre a essência da vida. Carrière e Brook optaram por manter o personagem que, na

adaptação, ganha somente dois minutos de fala.

Um dos livros mais antigos de toda a humanidade, o *Mahabharata* é a base dos mitos, da religião, da história e do pensamento indianos. Escrito sob a forma de um grande poema – “o mais longo poema do mundo” (CARRIÈRE, 2001, p.7) – mostra a querela de uma família que trava um grande combate, pondo em risco a existência do universo inteiro. A primeira versão chegou à Europa somente no século XVIII, através do *Bhagavad-Gita*, que faz parte da epopeia, tendo sido publicado em Londres, em 1785, em uma tradução de Charles Wilkins e, em Paris, em 1787, traduzido do inglês por M. Parraud. No século XIX, um orientalista francês, Hippolyte Fauche, realiza a tarefa colossal de traduzir, do sânscrito para o francês, a obra inteira. Após muitos anos de trabalho, ele morre antes de concluí-la. Ballin tenta dar continuidade de onde Fauche havia interrompido, mas também vem a falecer<sup>1</sup>. Atualmente, é possível encontrar na França uma tradução que compreende grandes passagens do poema original, realizada por Jean-Michel Péterfalvi. Existem também muitos resumos de *O Mahabharata* em espanhol,

<sup>1</sup> Esta tradução, ainda que incompleta, foi publicada, mas se perdeu. Infelizmente, não foi possível encontrá-la.

russo, inglês e japonês. Uma única tradução completa foi feita no início do século, para a língua inglesa, por indianos, em Bombay.

Muito antes de começarem os ensaios, Brook e Carrière viajaram à Índia diversas vezes, algumas, sozinhos e, à medida que o trabalho avançava, com a companhia. Esta experiência antropológica de aprendizado de uma cultura, através de sua vivência – um aprendizado prático –, foi novamente repetida na criação de *O Mahabharata*. Carrière escreveu um diário de bordo, inteiramente dedicado às viagens que realizou à Índia, entre os anos de 1982 e 1985, que narra três das suas inúmeras viagens ao local, considerado, por ele, “sagrado”. Para Carrière, “é necessário, sobretudo, ver e entender a Índia. Reencontrar, recolher todas as imagens. Não ter, pelo momento, nenhuma idéia do espetáculo, da peça. Ficar abertos, curiosos, um pouco infantis. Ir a toda parte” (CARRIÈRE, 1997, p. 10).

A primeira etapa foi ter ido à Índia. Não sou um diretor que viaja, mas um viajante que dirige (...) Fomos à Índia com atores, músicos e cenógrafos que trabalhariam no espetáculo. Na Índia, as artes estão misturadas ao tecido da vida cotidiana. Em um país, em grande parte, analfabeto, a cultura é ainda transmitida oralmente. (BROOK, 1993, p. 74)

Ao retornar a Paris, Brook e Carrière perceberam que era impraticável tentar reproduzir, ou mesmo transpor, o universo indiano para os palcos ocidentais. Seria um grande fracasso. Por mais que, ao longo das viagens, tenham recolhido objetos e figurinos (A cenógrafa Chloé Obelesny trouxe para o Bouffes du Nord tecidos, bijuterias, objetos importantes da cultura indiana, etc.), pesquisado instrumentos musicais (o músico Toshi Tsuchitori morou dois anos na Índia e aprendeu diversos estilos musicais; Kim Menzer viveu lá durante três meses, especialmente, para aprender a tocar o nagaswaram – um instrumento de sopro), além da séria pesquisa realizada pelos atores envolvidos no projeto, a transposição de *O Mahabharata* deveria ser encarada como uma visão ocidental sobre a epopeia indiana. Não mais do que isso. “Compreendemos rapidamente que devíamos eliminar a arte clássica indiana em todos os seus níveis: na interpretação, na dança, no canto, na música, porque é uma arte unicamente acessível aos indianos que a trabalharam por muitas gerações” (BROOK, 1985, p. 8)

### 3. A adaptação do poema: a arte de evocar

Nós voltamos da Índia sabendo que nosso trabalho não era o de imitar, mas o de evocar. (BROOK, 1992, p. 217)

A concepção de Brook do espetáculo foi construída na fronteira entre a representação e a cerimônia. Viajando por inúmeras regiões indianas – Theyam, Mudiattu, Yakshagana, Chaau, Jatra –, aprendeu sobre diversas formas de teatro. Do contato com todas elas e dos muitos encontros com sábios, eruditos, moradores de pequenas cidades, devirxes, etc., Brook retirou o princípio fundamental que deveria ser aplicado ao espetáculo: o do contador de histórias. “Uma companhia de teatro deve ser um contador de muitas cabeças” (BROOK, 1992, p. 217). Imagem interessante que, automaticamente, nos faz lembrar dos muitos braços de Krishna. Mais uma vez, contando com um grupo multicultural, Brook procurou com seu Mahabharata celebrar uma obra indiana, porém universal, tornando-a ainda mais acessível a todos, independente de sua cultura.

*O Mahabharata*, o maior poema épico da literatura mundial, foi adaptado para o cinema por Peter Brook, em 1989, e considerado, pela crítica, seu filme mais comercial. Jean-Claude Carrière assinou mais uma vez a adaptação, modificando a versão cênica e transformando-a em versão cinematográfica. No verão de 1985, o Channel Four, canal de televisão britânico, se interessou em levar ao ar a epopeia indiana. Uma coprodução

internacional, no valor de seis milhões de dólares, que rendeu duas versões fílmicas: uma série de seis horas realizada especialmente para a televisão; e a segunda, para o cinema, de duas horas e cinquenta e um minutos de duração. Exibido pela primeira vez na abertura do “Ano da França na Índia”, encantou o primeiro ministro à época, filho de Indira Gandhi, mas criou muita polêmica entre os espectadores e a crítica, que o consideraram “superficial”, uma “caricatura do imaginário do país”. Após a avant-première indiana, *O Mahabharata* foi apresentado em festivais em Veneza, Montreal, Toronto, Nova York, Milão, entre outros países, tendo recebido diversos prêmios.

Os atores, que já representavam a peça desde 1985, mantiveram a mesma estrutura de relações com o elenco, com o diretor e com Jean-Claude Carrière, que acompanhou passo a passo todas as etapas das produções teatral e cinematográfica. A companhia se apresentou em diversos tipos de espaços: em lugares abertos, em teatros e, mesmo, em salas pequenas, improvisadas para o espetáculo. Devido ao tempo de ensaios, à quantidade de apresentações e à versatilidade do grupo, na versão fílmica, Brook não se preocupou com o processo de direção de atores, focalizando sua atenção para a

composição e para a riqueza “minimalista” de detalhes pertinentes à obra.

Segundo Brook, as filmagens não foram difíceis, uma vez que a adaptação teatral, realizada por Carrière, era bastante cinematográfica. O problema maior residiu em encontrar um equilíbrio entre a imaginação do espectador e o preenchimento dos espaços na película. No teatro, o espectador “entrava” na encenação, através dos jogos dos atores e suas relações com os objetos, com o cenário e as ações físicas. Alguns desses jogos de cena eram impossíveis de serem filmados. Não se pode, por exemplo, filmar o momento em que a história se reconta, ou ainda, o momento em que o espectador interage com os demais. Para isso, é necessário estar presente, frente aos atores, no tempo da encenação. Apesar de ter sido rodado em estúdio, o filme não pretendeu abordar a história de modo realista. Para Brook, o que interessava era alcançar a realidade por detrás das imagens e das palavras. “Eu jogo com a realidade do teatro, busco a força de sua sugestão” (BROOK, 1988, p. 24). Contando com vinte e um atores de quatorze países diferentes, o diretor deu continuidade à sua pesquisa baseada no multiculturalismo da companhia. O maior

poema épico da história pertencia, na versão brookiana, a toda a humanidade.



Figura 1: Sotigui Kouyaté, nas filmagens de O Mahabharata

*No cinema, Peter Brook cria, com o mesmo rigor do que no teatro, imagens impactantes. Mais ainda, porque são despojadas, essenciais. Belas, aqui, como pinturas primitivas. Aparentemente simples, como os excelentes desenhos em quadrinhos antigos, em que o tempo conservou a nitidez do traço e o pintou de cores brilhantes. (GODARD, 1989, s/p)*

Comparado às adaptações de Shakespeare, realizadas por Brook<sup>2</sup>, *O Mahabharata* seguiu a busca pelo

caminho da simplicidade, do despojamento e uma aproximação com a encenação teatral. Uma das maiores críticas era referente a tal aproximação, como se esta esvaziasse a força das imagens, retirando o mistério do texto indiano. Outra crítica devia-se ao fato de a adaptação ser uma leitura ocidental do poema épico e que, nesse sentido, não era apresentada como deveria – um retorno à discussão sobre fidelidade que Brook fez questão de responder, afirmando ser uma leitura ocidental mesmo, realizada por ocidentais, o que não poderia ser

<sup>2</sup> “Toda verossimilhança, em verdade, vem do fato de os personagens de Shakespeare serem os únicos, em toda a história do teatro, a se situar fora de todo o comportamento moral (...) um ponto de vista idêntico em O Mahabharata...”. (BROOK, 1990, p. 86)

diferente. Afinal, como sendo estrangeiro se pode falar um idioma sem sotaque?

A lenda dos Pandavas e dos Kauravas, de seus desafios, amores, sortilégios até a guerra final; a imensa saga de reis, guerreiros, sábios e deuses, contada por Vyasa a um menino é traduzida por Brook para as telas, através de uma simplicidade proposital, com o uso de cenários e figurinos teatrais, e uma coreografia de ação dos atores que não se assemelha em nada a uma visão realista da cena. Os planos sequência seguem um encadeamento formal, não há rupturas, elipses, a montagem é contínua e, mais uma vez, assim como em *O jardim das cerejeiras*, o diretor abusa dos closes, transforma “cada rosto em paisagem” (FRODON, 1990, s/p), onde se lê a história indiana.

Chloé Obolensky desenvolveu um trabalho minucioso na pesquisa do cenário e dos figurinos. Um trabalho artesanal, em que cada objeto, cada pedaço de tecido tem sua relevância e uma utilidade objetiva. Obolensky transformou o cenário do estúdio, onde o filme foi rodado, em múltiplos espaços, deslocando painéis, acrescentando quilos de areia ao solo para caracterizar o deserto, entre outras pequenas mudanças que fazem toda a diferença na caracterização do ambiente fílmico.

Rodar em Paris um filme que se passa na Índia pode parecer absurdo, reconhece Brook; mas, escolhendo por eliminação, era o único lugar que convinha. Não podíamos fazer tomadas externas. (...) O simples bater de cílios equivale a um século. O que ontem era um palácio, hoje vira ruína, areia, deserto. É um mesmo lugar que se transforma. Em verdade, não tentamos construir nada preciso: nós esculpimos. É um trabalho artesanal. (RIOU, 1988, s/p).

Brook conta que compreendeu, ao filmar *Marat/Sade*, as diferenças entre os processos de criação no teatro e no cinema. No primeiro, segundo ele, “é necessário que o espetáculo não represente o ponto de vista do diretor ou de quem quer que seja” (BROOK, 1990, p. 30); no cinema, é exatamente o contrário que ocorre. Mas há limites na representação e Brook se nega a criar filmes inteiramente realistas, que sejam contrários à marca de teatralidade impressa em sua filmografia. Respondendo àqueles que o taxaram de ter realizado um filme comercial, o diretor conta que a *Columbia Pictures* lhe ofereceu trinta milhões de dólares para que filmasse *O Mahabharata* na Índia. Ele negou, dizendo que não lhe interessava.

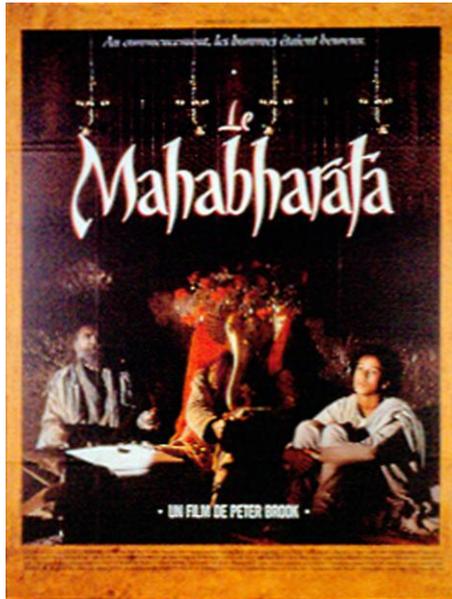


Figura 2: Cartaz francês de *O Mahabharata*

O caminho da simplicidade foi mais uma vez perseguido pela companhia, a arte da transparência era coerente com a história indiana, calcada nas questões humanas, interiores, muito mais do que na “aparência das coisas do mundo”. A ideia de Brook foi, desde o início, revelar o não dito por detrás do poema épico. Compreender o porquê das palavras nem sempre serem tradutoras das ações. Em *O Mahabharata*, os heróis falam e agem de outra forma, amam e matam sem saber de suas origens. Acima do bem e do mal, a proposta de adaptação de Brook e Carrière foi de fidelidade ao que o texto sub-repticiamente sugeria. Para isso, nada deveria ser exagerado, superdimensionado; cada traço da obra deveria ser do tamanho original,

preservando suas diferenças e peculiaridades.

Nenhum movimento inútil, nenhum esteticismo gratuito, nenhuma ornamentação supérflua: Peter Brook (...) esculpe, com traço simples e claro, as situações mais complicadas, tornando-as concretas. A mise en scène torna-se teatral pelo despojamento mesmo do estilo. Arte de pôr em evidência. Da encenação nua. Da transparência. (PASCAUD, 1990, p.39)

47

O *Mahabharata*, filme, dá continuidade ao trabalho teatral; se na versão adaptada para os palcos, Jean-Claude Carrière construiu muitas imagens cinematográficas, o contrário também é válido: a teatralidade no filme é evidenciada, através da interpretação dos atores, da escolha dos cenários e figurinos e dos muitos “apartes” dos personagens para o público, como se estivessem representando em um teatro. Apesar de ter sido rodado em estúdio, a experiência de Obolensky, à frente do *Théâtre des Bouffes du Nord*, fez com que o espaço apresentasse características familiares à companhia. Mesmo não identificando as paredes do velho teatro, o espaço recriado nos remete diretamente à ideia de ruína e de ancestralidade que o espectador vivencia no *Bouffes du Nord*.

As diferenças relativas à peça e ao filme dialogam diretamente com a utilização espacial. A versão mais conhecida e comentada da representação

teatral foi durante o *Festival de Avignon*, onde o grupo encenou na *carrière de Boulbon*, ao ar livre, somando oito horas de espetáculo. Um tempo longo, principalmente se pensarmos nos dias atuais, nos quais parece ser impossível que um espectador consiga assistir a qualquer tipo de manifestação artística por este período. O fato é que esta experiência de encenação, ao ar livre, modifica completamente a percepção do espetáculo, que é mais projetado, as ações bem mais exteriorizadas, uma vez que, a projeção vocal e a expressão corporal, pontos fundamentais do trabalho de ator, se modificam a partir da mudança na dimensão espacial. A acústica é outra e a visibilidade também. O corpo do ator torna-se mais um elemento da natureza;

compondo o espaço, tanto quanto a montanha ao fundo, a clareira, o céu. No cinema, ocorre o contrário: *O Mahabharata* torna-se intimista, uma ação pequenina pode ser representativa de um sem número de ações em conjunto. O ator trabalha na clave da sutileza, na descoberta do que parece ser pequenino, porém, singular e parte fundamental à criação da obra.

Passado ao crivo do cinema, as vozes se acalmam, entram em cena os sussurros. E tudo se reverte: o teatro na *carrière* deixava como lembrança, de *O Mahabharata*, um espetáculo verdadeiramente no exterior (falésia, céu, terra, odores), o cinema narra o interior, como se fosse ele mesmo o lugar de intimidade do teatro. (THIBAUDAT, 1990, s/p)



Figura 3: Sotigui Kouyaté, Mireille Maalouf, Vittorio Mezzogiorno e Yoshi Oida, em cena do filme

Brook define, como a questão mais relevante à representação cinematográfica de *O Mahabharata*, a problemática do distanciamento e da identificação. É importante que ambos operem juntos. O público precisa se identificar com o que vê, mesmo não se tratando de uma versão realista, e, ao mesmo tempo, se distanciar para refletir sobre a história indiana, associá-la a outras e a sua própria narrativa pessoal. Se não há identificação, o espectador não se emociona, há somente um trabalho que ocorre no nível intelectual, mas, se por outro lado, não há espaço para a reflexão, perde-se o “vai-e-vem”, o que Brook chama de “distanciamento variável” (THIBAUDAT, 1990, s/p), pertinente também à obra de Beckett, daí a extrema dificuldade de filmar as peças do dramaturgo.

Brook se apropriou do maior poema do mundo para contar uma história que falasse a todos, comum a todas as culturas, porque presente na origem do mundo, origem indefinida dos seres. O multiculturalismo da companhia acentua a proposta. Todos os atores dominam, em níveis e sotaques diversos, o inglês, idioma escolhido para o filme. À imagem do nascimento dos Pandavas, que aparecem envoltos em bolas de fogo, os espectadores entram no fantástico do

universo indiano, estranhando a princípio uma linguagem que ora parece realista, ora irrealista. Este dado é associado ao distanciamento variável, ao qual Brook se refere. Entre a identificação e o distanciamento, o espectador constrói, à medida que o filme avança, sua própria história pessoal. *O Mahabharata* é um filme de múltiplas verdades, como os muitos braços de Krishna.

Quando lemos, logo no início, os fragmentos da tradução de Jean-Claude Carrière, ficamos fascinados. Havia um pensamento absolutamente espetacular. O filme é verdadeiramente a sequência lógica de nosso trabalho no teatro. Nós ficamos muito contentes em saber que, se esse grande poema vem da Índia, ele não se limita a esse país. Nós todos tivemos a possibilidade de mergulhar em nossas lembranças pessoais, as que vêm da infância. É por isso que, posso dizer, *O Mahabharata* é a verdade. (JURGENSON, 1990, s/p)

### Referências Bibliográficas

- BROOK, Peter. Le Mahabharata ou les pouvoirs d'une histoire. In: *Alternatives théâtrales*, n°24. Bruxelas, julho de 1985.
- BROOK, Peter. *Points de suspension. 44 ans d'exploration théâtrale*. 1946-1990. Paris: Seuil, 1992.
- BROOK, Peter. Entrevista à Colette Godard. L'art de la suggestion. In: *Le Monde*. Paris: 14/10/1988.

- BROOK, Peter. Rencontre avec Peter Brook. De Shakespeare à Ceausescu. In: *Nouvel Observateur*, n°1315. Paris: 18/01/1990.
- BROOK, Peter. Passage. Mahabharata, le film. In: *Libération*. Paris: 24/01/1990, p.30.
- BROOK, Peter. Entretien avec Peter Brook. In: *Actualité de la scénographie*, n°26. Vincennes: abril/maio/junho, 1985.
- BROOK, Peter. Je ne suis pas un metteur en scène qui voyage, mais un voyageur qui met en scène... In: *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*. Organizado por Patrice Pavis. Prépublications du petit bricoleur de Bois-Robert. Saint-Cyr L'école, 1993.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *Le Mahabharata*. Paris: Belfond, 2001.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *À la recherche du Mahabharata. Carnets de voyages en Inde avec Peter Brook. 1982-1985*. Paris: Editions Kwok On, 1997.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *Du théâtre au cinéma. Cyrano de Bergerac*. Simpósio com Jean-Paul Rappeneau, Jacks Gajos e Jean-Claude Carrière, em 19 de março de 1992, em Louvain-la-Neuve. In: *Études Théâtrales*, n°2. Louvain-la-Neuve, 1992, p.10.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. L'adaptation: du théâtre au cinéma, du roman au théâtre. In: *Études Théâtrales*, n°2. Louvain-la-Neuve, 1992.
- EL YOUSFI, Issam. *Théâtre et cinéma. Tchekhov: du texte à l'image*. Tese orientada por Patrice Pavis. Paris: Sorbonne Nouvelle, 1992.
- FRODON, Jean-Michel. Mahabharata rama. In: *Le Point*, n°906. Paris, 29/01/1990, s/p.
- GODARD, Colette. Le Mahbharata de Peter Brook présenté à la mostra de Venise. La grande histoire de l'homme. In: *Le Monde*, 31/08/1989, s/p.
- JURGENSON, Caroline. Entrevista de Peter Brook à autora. La grande aventure. In: *Le Figaro*. Paris: 24/01/1990, s/p.
- PASCAUD, Fabienne. Le Mahabharata (critique du film). *Télérama*, n°2089. Paris: 24/01/1990.
- RIOU, Alain. Entrevista. Peter Brook tourne 'Le Mahabharata'. L'Inde sur le plateau. In: *Le Nouvel Observateur*, n°1255. Paris: 24 a 30 de novembro de 1988, s/p.
- THIBAUDAT, Jean-Pierre. Le Mahabharata. In: *Libération*. Paris: 24/01/1990, s/p.