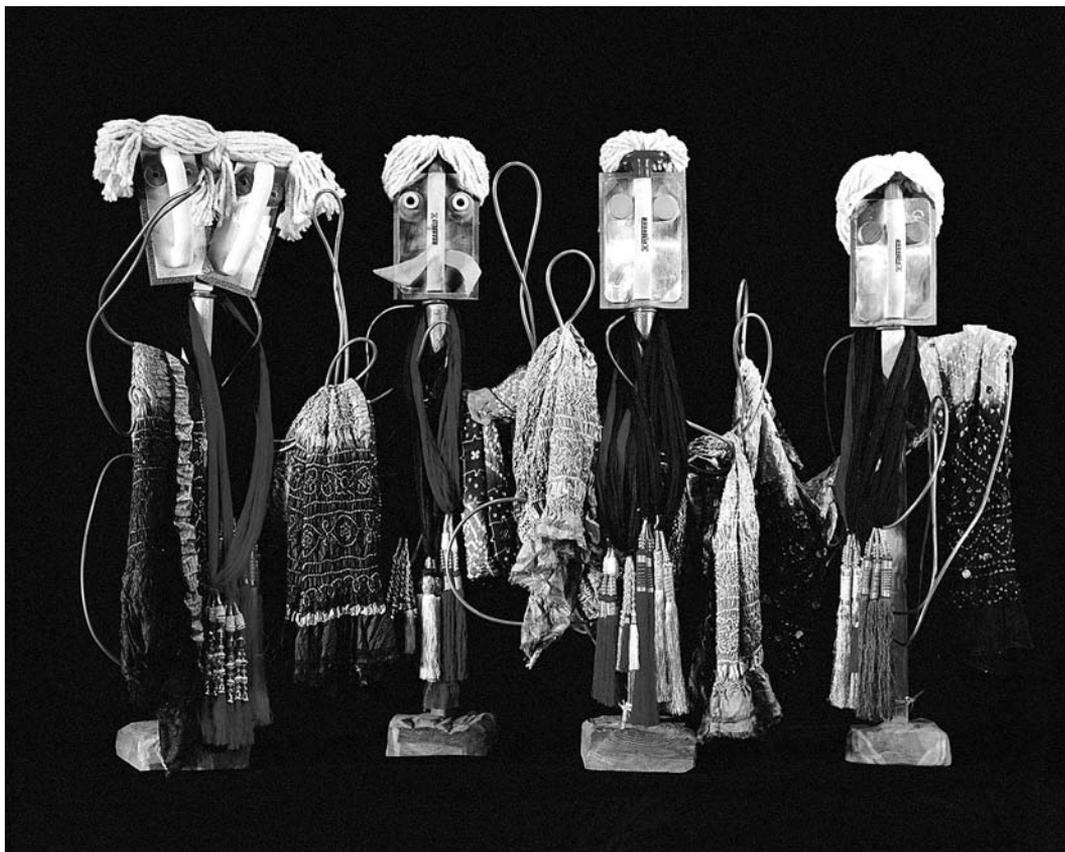


Schuster/Niccolini: *Mahabharata* 2.0

Fernando Matos Oliveira



<

Mahabharata,
enc. Massimo Schuster,
2004 (Os cinco Pandavas),
fot. Brigitte Pougeoise.

Título: Mahabharata. Autoria: Massimo Schuster e Francesco Niccolini. Encenação, manipulação e interpretação: Massimo Schuster. Marionetas: Enrico Baj e Andrea Baj. Luz: Bertrand Mazoyer. Consultor de sânscrito: Gilles Schaufelberger. Co-produção: Armunia – Festival Costa degli Etruschi (Castiglione della Pescaia); Théâtre Vidy-Lausanne – Espace Théâtral Européen; Les Gémeaux, Sceaux – Scène Nationale; Théâtre de la Marionnette à Paris; Festival Visioni (Provincia di Arezzo); Théâtre de l'Arc-en-Terre (Marseille). Local e data de apresentação em Portugal: Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 14 de Dezembro de 2004, numa extensão do Festival Internacional de Marionetas do Porto.

O nome *Mahabharata* tem para o teatro contemporâneo uma ressonância fundadora, a caminho do mítico; e no entanto foi apenas em 1985 que a dupla Peter Brook/Jean-Claude Carrière apresentou ao público francês a sua memorável versão do épico indiano. É significativo que a cena do encontro de Peter Brook com o nome *Mahabharata* tenha sido descrita pelo próprio nos arredores do espanto primordial: "No dia em que vi pela primeira vez uma demonstração de Kathakali¹, ouvi uma palavra completamente nova para mim – *Mahabharata*. Um bailarino apresentava uma cena da obra e a sua súbita aparição, vindo de trás de uma cortina, constituiu um choque memorável" (Brook 1998: XIII). A experiência singular de um espectáculo situado algures entre o teatral e o cerimonial impressiona-o, mais ainda pela forma como

desafiava a translação cultural, persistindo como fábula aparentemente estranha ao Ocidente: "Através da ferocidade magnífica dos movimentos, eu via uma história a acontecer. Mas que história? Imaginava algo mítico e remoto, com origem noutra cultura, em nada semelhante ao meu quotidiano" (*Ibidem*). São palavras que traduzem o alvoroço inicial, em breve transformado num projecto perseguido com certa obsessão. Decorreria uma década até à estreia em Avignon, período durante o qual Brook visitou por diversas vezes a Índia, apurou o trabalho dramaturgico e passou cerca de nove meses em ensaios. O espectáculo seria ainda transposto para o espaço inglês, depois para o meio televisivo e, com ímpeto reflexivo pouco habitual, para o centro do debate teatral (cf. Williams 1991).

¹ Antiga forma de teatro-dança, originária da região de Kerala, no Sudoeste da Índia. O seu repertório exprime sobretudo a tradição mitológica Hindu, mormente os dois épicos *Ramayana* e *Mahabharata*.

>

Mahabharata,

enc. Massimo Schuster,

2004

(A batalha de Kurukshetra),

fot. Brigitte Pougeoise.

>

Mahabharata,

enc. Massimo Schuster,

2004

(A batalha de Kurukshetra),

fot. Brigitte Pougeoise.

>

Mahabharata,

enc. Massimo Schuster,

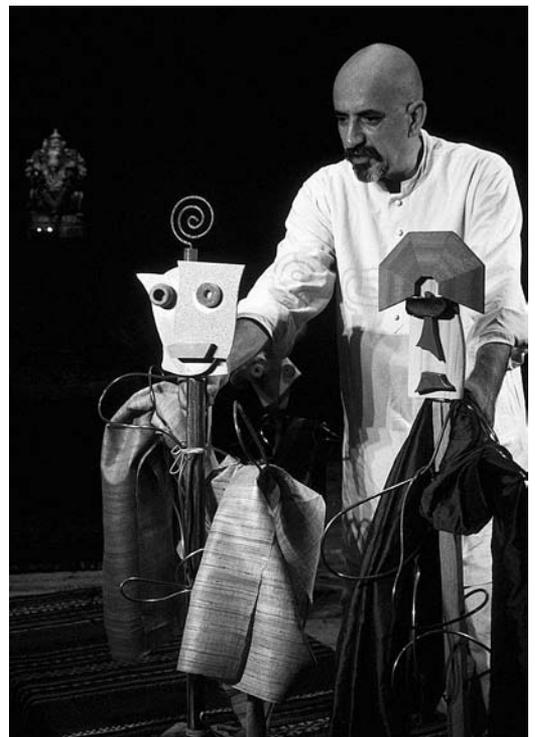
2004

(A batalha de Kurukshetra),

fot. Brigitte Pougeoise.

Assistir ao *Mahabharata* que Massimo Schuster trouxe a Portugal, no âmbito da mais recente edição do Festival Internacional de Marionetas do Porto (FIMP), foi uma oportunidade para rever as premissas, as opções e os resultados de um dos projectos teatrais com maior impacto nos últimos anos, especialmente no que diz respeito às possibilidades de uma agenda intercultural em teatro e aos limites do que nele entendemos por adaptação. A consciência da magnitude da tarefa e a percepção do desafio colocado pelo gesto inaugural do seu antecessor (M. Schuster apreciou na altura a encenação de P. Brook, já no teatro parisiense Bouffes du Nord, e visitaria pessoalmente Jean-Claude Carrière), adivinha-se no contacto com a história da produção deste espectáculo, igualmente construído após um longo trajeto preparatório, beneficiando da colaboração de escritores (Francesco Niccolini), investigadores (Elisabeth Nadou), tradutores (Gilles Schaufelberger e Guy Vincent), artistas plásticos (Enrico Baj) e produtores (Françoise Letellier, René Gonzalez). Trata-se de um investimento deliberado, que o encenador dramatiza criticamente. A leitura de um tomo dedicado à produção do espectáculo, sugestivamente colocado sob a égide da viagem, mostra-nos um encenador em pleno processo criativo, alternando epicamente momentos de desespero e de entusiasmo (cf. Schuster/Niccolini 2003).

Sendo, pois, um projecto intensamente pensado e vivido, o facto de estarmos perante um espectáculo para marionetas constitui desde logo uma diferença substancial em relação à proposta de Brook. Convém recordar que para Schuster, actual presidente da Union Internationale de la Marionette (UNIMA), o universo das marionetas é um território injustamente aprisionado no quarto das crianças. A sua visão áspera da história da marioneta, resumida no sítio do agrupamento Théâtre de l'Arc-en-Terre [www.arc-en-terre.org], justifica a marginalização da marioneta com a *ratio* comunicativa que vem a triunfar na Europa pós-renascentista. Na sua perspectiva, os direitos de cidadania do teatro de marionetas, contrariamente às demais tradições teatrais, seriam então conquistados à custa de um acantonamento infantil, devidamente legitimado pela institucionalização burguesa da infância. Com a autoridade que lhe advém de três décadas como marionetista, Schuster acredita que a reprodução circular do binómio marioneta-criança constitui uma injustiça para ambas as partes. Enquanto ex-membro do Bread and Puppet Theatre, o seu propósito artístico tem passado por fazer do Théâtre de l'Arc-en-Terre, companhia que fundou em 1975, um espaço de criação e divulgação do teatro de marionetas, entendido como um género transversal, vinculado a uma tradição que julga capaz de mobilizar o pensamento como qualquer outra. O *Mahabharata* a que assistimos não é portanto



um espectáculo para a infância, mas simplesmente um espectáculo de marionetas que adapta e ajusta os mais de cem mil versos do original indiano a hora e meia.

O uso do termo adaptação tem aqui um sentido duplo. Trata-se, em primeiro lugar, de uma adaptação "cultural", na medida em que um sujeito de origem italiana, a viver em França, se apropria de um texto alheio, ou melhor, de um texto que em dois milénios deu provas de epitomizar a própria memória na Índia. Se todo o processo de adaptação implica o confronto entre duas realidades e se, como Jean-Claude Carrière chegaria a afirmar, tudo é adaptação,



<
Mahabharata,
 enc. Massimo Schuster,
 2004
 (A batalha de Kurukshetra),
 fot. Brigitte Pougeoise.

Mahabharata é capaz de expor como poucos textos a tangibilidade do acto performativo: o encenador começa necessariamente por se questionar sobre o sentido e o alcance da translação a que se propõe, perante um texto que tem justamente o efeito adicional de obrigar o espectáculo a entrar na esfera sensível das identidades. Na verdade, a globalização das indústrias culturais tem colocado as práticas e as linguagens artísticas perante opções assaz dilemáticas, sobretudo quando confrontadas com mitologias da origem, como é o caso em análise. Relembremos que em 1985 Peter Brook se interrogava precisamente sobre as possibilidades de deslocar o arquivo narrativo contido em *Mahabharata* para um contexto ocidental, concluindo que o grupo apenas procurou "sugerir" a Índia, sem pretender ser o que não era. A escolha de um elenco multi-étnico acabaria por esvaziar o regime estritamente identitário do texto de partida, amplificando o que nas histórias de *Mahabharata* ecoava enquanto parte da Humanidade como um todo. Proposta emblemática, o caminho aberto por Brook fazia estalar de forma aparentemente definitiva as apropriações de cariz exótico e pitoresco que desde o Romantismo vinham definindo a relação europeia com o Outro.

Massimo Schuster revelou-se consciente dos dilemas que venho enunciando. O espectáculo apresentado em Coimbra, nos dias 14 e 15 de Dezembro último, numa extensão do FIMP 2004, prova que avançou por sua conta e risco, quando os perigos eram consideráveis: universalização ou mitificação indiferenciada da matéria textual; percepção etnográfica do Outro; importação folclórica do *gestus* étnico, etc. Neste sentido, as visitas sucessivas de Schuster à Índia são um acto de honestidade intelectual, uma tentativa de aprender a separação entre o principal e o acessório, além de um esforço para compreender a constituição histórica do texto. Pela mesma razão dirige-se a investigadores e tradutores, elementos que lhe permitem aferir a componente linguística do processo de adaptação. Em que registo deveriam falar o sábio Vyasa, as personagens Bhishma ou Arjuna?

"Mon Inde", conjunto de fotografias incluídas na monografia dedicada ao espectáculo, respondem parcialmente a esta questão, pois a prova testemunhal (o ter estado na Índia) é alvo de uma inflexão possessiva. A demanda de autenticidade é contígua à busca de uma verdade inerente a cada indivíduo, como se Índia fosse sempre a Índia de alguém, a "sua" Índia. A formulação possessiva diz-nos ainda que não há neste ponto diferença substancial entre forjar a arquitectura da encenação e anotar com o próprio punho as fotografias do referido dossier.

Mahabharata constitui, em segundo lugar, uma adaptação em sentido "técnico-discursivo": um poema épico 18 vezes maior do que a *Iliada* – é o segundo maior texto conhecido, só ultrapassado pelo épico tibetano sobre o Rei de Gesar – é ajustado a um espectáculo de marionetas com cerca de 90 minutos de duração². Schuster e Niccolini optaram por abreviar as origens e os inúmeros episódios supletivos que compõem a versão integral. A operação violenta de emagrecimento privilegiou a rivalidade familiar entre Pandavas (os cinco filhos de Pandu) e Dhritarashtra (os cem filhos de Dhritarashtra), estruturada em crescendo, até à grande batalha final. Na luta pela posse do reino de Bharata, os Dhritarashtra aproveitam-se perversamente de Yudhishtira, o mais velho dos Pandavas, na altura em que este dominava o território. Num jogo de dados, Yudhishtira perde os restantes irmãos, bem como a mulher que tinham em comum (Drapaudi), acabando condenados à expulsão do reino por cerca de treze anos. Disfarçados, os Pandavas conseguem sobreviver durante este período à perseguição, à desventura e à pobreza. No regresso, Duryodhana, líder dos cem irmãos, não aceita a devolução da parte do território reclamada pelos Pandavas, razão para a mítica batalha de Kurukshetra. A par da encenação da sorte do jogo, através da qual os mecanismos viciosos da adição se confundem com a avidez e a perda, a orquestração do relato da batalha é um dos momentos mais fortes do espectáculo, instante em que a modulação da voz e as capacidades de Schuster

² Em 1999, o grupo português A Lente - Teatro de Aumentar levou ao Festival de Almada uma "adaptação para marionetas e sombras" de *Mahabharata*, trabalhada em segunda mão por João Lizardo, a partir da adaptação de Peter Brook/Jean-Claude Carrière.

como marionetista se revelam na sua plenitude. Assinale-se um momento singular: na preparação da luta, separadas as personagens masculinas das femininas, os beligerantes são alinhados em grupos opostos; neste momento, o corpo do marionetista-narrador abranda a deslocação no espaço, assume-se como doador das vozes e usa apenas os braços para projectar a marcação da contenda. A cena tem um efeito dramático-visual surpreendente, mas não deixa de constituir uma forma de reconduzir o espectador ao argumento e à palavra.

Calvo, com a veste branca recortada pelo fundo negro do cenário, o actor-manipulador surge-nos como a encarnação do grande narrador, um narrador com uma tonalidade ancestral assume na plenitude a arte de contar, como a espécie do contador de histórias que na tradição germânica se costuma designar por *Märchenerzähler*. Vale a pena insistir um pouco mais neste paralelismo. O contador de histórias tende a dispensar o movimento de personificação totalizadora que tradicionalmente caracteriza o actor de teatro. Tal como a conhecemos, a personificação teatral constitui o centro de um aparato perceptivo que domina a relação do espectador com o palco. De modo diverso, o contador de histórias concede à narrativa o lugar principal: ao actuar como suporte narrativo, faculta ao ouvinte a matéria-prima para o trabalho maior da imaginação. A fábula não se oferece traduzida em imagens acabadas, nem se manifesta numa corporeidade autoritária, razão suficiente para os contadores de histórias defenderem os contos tradicionais das acusações de violência, pois a narrativa é servida como sugestão e convite efabulatório, não exactamente com o recorte directo e sumamente gráfico que caracteriza a cena mediática contemporânea.

O referente narrativo adopta várias configurações no espectáculo de Schuster. Ao assumir a voz e a manipulação da totalidade das marionetas em palco, o actor cauciona em termos performativos o seu papel como narrador-mor – a lógica representacional da versão de Brook, ao invés, empregava mais de duas dezenas de actores. Este exercício de concentração investe a sua presença cénica daquela sabedoria que para Walter Benjamin era a marca do narrador épico. Recordemo-lo, no mesmo tom aforístico: "A arte de narrar tende a acabar porque o lado épico da verdade – a sabedoria – está a morrer" (Benjamin 1992: 31). A especificidade técnico-representacional da marioneta converte-se, pois, numa vantagem expressiva. Noutras ocasiões, assistimos ao desdobramento estratégico da voz narrativa. Quando a guerra é inevitável, Vyasa chama Sanjaya, o cocheiro do rei. Este sobe então a uma colina próxima para relatar o que não podemos ver. Sanjaya é agora o narrador em terceiro grau, com a missão de nos contar a catástrofe amplificada pela voz temerária do subalterno. A redundância da linguagem é parte decisiva da retórica textual: "Ó rei, ó rei, a planície de Kurukshetra é como um imenso oceano de sangue. As carruagens que a atravessam são como barcos e as suas bandeiras flutuam ao vento como velas enormes. Os membros feridos dos homens, os seus braços, as suas pernas, os seus

torsos e as suas cabeças são como os destroços de mil naufragos. Os cadáveres dos elefantes caídos no chão são como ilhas, a formar um imenso arquipélago que atravessa este oceano de lés a lés. Os despojos de mil armaduras, couraças, espadas e lanças são como milhares de peixes dourados e prateados a nadar nesse oceano" (Schuster/Niccolini 2003: 90).

Como marionetista, a presença de Massimo Schuster decorre, portanto, sobre a linha que separa o actor do contador de histórias. As marionetas têm um papel decisivo na mediação da fábula. Neste aspecto, a disponibilidade associativa das suas formas é notável: elas actuam como um suporte óptico compatível com o ímpeto narrativo, sem limitarem o todo a um regime de significação estritamente realista. Trata-se, como sabemos, de uma limitação responsável pela desilusão perceptiva que frequentemente toma conta do espectador perante adaptações cinematográficas de obras narrativas. Note-se que mesmo numa situação típica de leitura (literária) o apelo imaginário pode ser travado pela materialidade do texto. As marionetas desenhadas por Enrico Baj resistem bem à opacidade material. São bonecos escassamente articulados, feitos com arame de cobre retorcido, sobre uma base tosca de madeira. Apelam simultaneamente ao compósito e ao arquetípico, com predomínio de materiais reciclados a partir do bazar contemporâneo: farrapos, pincéis, plásticos, etc. Esta seria a quinta e derradeira colaboração de Enrico Baj (1924-2003) com a companhia de Schuster. Pintor e companheiro tardio de Duchamp, Breton e Man Ray, Baj optou por forjar o conjunto com a coerência familiar de um grupo, em vez de criar as marionetas individualmente.

A simplicidade das figuras contribui para a pose hierática e para a contenção cinética que caracteriza toda a encenação de Schuster. A simplicidade como programa artístico, dispensando os equívocos da transposição étnica do (não)vívido. Anda por aqui a singularidade deste espectáculo. Designá-lo *Mahabharata 2.0* é uma forma de reconhecimento, sem traír a memória de 1985, e sem descurar o que no grande épico indiano permanece como apelo narrativo: "o narrador é sempre alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte. (...) Conselho é mais uma proposta do que a resposta a uma pergunta, é a continuação de uma história começada (ainda que esteja a desenrolar-se). Para pedirmos um conselho deveríamos saber, antes de mais, narrar a história" (Benjamin 1992: 31).

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (1992) "O narrador", in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 27-58.
- BROOK, Peter (1988), "Foreword", in Jean-Claude Carrière, 1988, pp. XIII-XVI.
- CARRIÈRE, Jean-Claude (1988), *The Mahabharata*, London, Methuen.
- SCHUSTER, Massimo / NICCOLINI, Francesco (2003), *Voyage autour du/Viaggio attorno al/Mahabharata*, Titivillus Edizioni, Corazzano.
- WILLIAMS, David (1991), *Peter Brook and the "Mahabharata": Critical Perspectives*, London, Routledge.