

## "50 anos de Brecht - Na selva das cidades: a multimídia do *Volksbühne* no Brasil".

Suzana Campos de A. Mello<sup>1</sup> (FFLCH-USP)

**RESUMO:** Esta comunicação visa a abordar alguns pontos da recepção da peça **Na Selva das Cidades** (*Im Dickicht der Städte*) no Brasil, montada pela companhia alemã *Volksbühne* e dirigida por Frank Castorf. A encenação foi realizada nos dias 1, 2 e 3 de setembro de 2006, no Sesc Pinheiros - São Paulo, dentro do contexto de homenagem ao dramaturgo alemão Bertolt Brecht, autor da peça, pelo cinquentenário do ano de sua morte. Indicaremos alguns elementos referentes ao texto de Brecht, à maneira como ele foi adaptado para esta montagem e à tradução legendada, feita na ocasião para o público brasileiro, sendo que consideramos este um dos pontos principais para a recepção do grupo alemão e desta encenação no Brasil.

**Palavras-chave:** Recepção – *Volksbühne* no Brasil – Brecht – Na Selva das Cidades.

### Introdução

O ano de 2006, 50º aniversário da morte de Bertolt Brecht, foi contemplado com eventos, debates e experimentos teatrais acerca da obra do dramaturgo alemão. Este fato nos demonstra que o autor ainda é reverenciado e encenado entre nós.

Hoje em dia, com a expansão da globalização em várias áreas, torna-se necessário refletir sobre o olhar que temos sobre a(s) arte(s). O conceito “arte” é muito geral, então, particularizando-o, falo da arte teatral. Dentro dessa área, e aproveitando a data para homenagear o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, São Paulo recebeu a encenação que o *Volksbühne* criou para **Na Selva das Cidades** (*Im Dickicht der Städte*), sob a direção de Frank Castorf, apresentada no Sesc Pinheiros, nos dias 01, 02 e 03 de setembro de 2006. Foi a segunda vez que o grupo berlinense esteve no Brasil. No ano de 2005, o *Volksbühne* trouxe aos palcos brasileiros uma atualização do texto de Tennessee Williams **Um Bonde Chamado Desejo**. Na primeira ocasião, como espectadora (e é assim que me posiciono aqui), pude perceber com maior clareza alguns fatores que dizem respeito à recepção das peças teatrais, principalmente de montagens estrangeiras. Retomo o início do texto, quando citei a globalização. Embora o termo globalização, às vezes, me assuste, penso que a troca de experiências culturais é necessária em todos os campos artísticos, pois traz novas referências, parâmetros e maneiras de ver e fazer arte. Para o teatro isso não é diferente, pois esse fato, além de contribuir com o “fazer” teatral brasileiro, também traz questões que possibilitam uma mudança na recepção que temos das peças. Além da apresentação em 2005 de *Endestation in Amerika*, releitura de Castorf para **Um Bonde Chamado Desejo**, no ano passado, o *Volksbühne* apresentou *Na Selva das Cidades*, de Bertolt Brecht, tendo ambas as encenações sido apresentadas em alemão, língua materna do grupo que as concebeu.

### 1.O Uso da Legenda

Para driblar os problemas com a língua, na montagem de **Na Selva das Cidades**, foram apresentadas legendas para que houvesse a compreensão do texto dito pelos atores. Ainda que isso nos remeta ao cinema – e vale lembrar que, frente ao ameaçador advento do cinema e para fazer sobreviver o teatro, Brecht, já na década de vinte do século passado, buscou absorver o novo procedimento técnico, apresentando projeções de trechos das histórias encenadas que realizou com Piscator –, o fato de haver atores em cena, ou seja, da história estar sendo contada em tempo “real”,

podendo sofrer quaisquer alterações ao longo de sua apresentação, ou, ainda, o fato de não possuir edições, faz toda a diferença, e o teatro, ainda que se utilize de alguns procedimentos técnicos, nunca deixou de ter seu caráter artesanal.

O uso de legendas não é um mero procedimento, pois implica uma tradução que já é elaborada para ser usada como legenda, ou seja, que “limita” o texto, uma vez que determina o número de linhas e palavras para cada diálogo da peça; implica, ainda, a simultaneidade entre a fala do ator e a sua apresentação. No teatro, ela faz com que o ator perca, em certa medida, a condução do que diz, pois não é mais ele, mas o técnico de som e luz que detém esse controle, e, finalmente, o uso desse recurso implica no efeito que essa legenda tem sobre o público.

No caso de **Na Selva das Cidades**, infelizmente, a legenda esteve sempre alguns segundos atrás das falas dos atores e isso, no teatro, inevitavelmente, recai sobre o “tempo” da cena, ou seja, no “tempo” de uma piada ou da fala do ator em um momento dramático. Esse tempo fica “descompassado” e pode até se perder, caso haja alguma falha na parte técnica. É claro que o ator que representa dentro desse contexto pode utilizar improvisações, mas o que havia sido anteriormente marcado para a cena desaparece. Na montagem do *Volksbühne* para o texto de Brecht, contudo, isso não foi o que mais prejudicou a recepção da peça, embora o público tivesse se ressentido com a técnica inovadora. O que pesou, a meu ver, e que provavelmente levou um número significativo de espectadores a se levantarem e a abandonarem o espetáculo antes que ele terminasse, foram os cortes brutais por que a atualização da montagem passou, particularmente, no que se refere à inclusão das “legendas”. Entretanto, apesar das falhas, e a um olhar mais atento, é possível perceber a coesão do texto reatualizado.

Não sou tradutora, mas pelo que conheço da língua alemã, no que diz respeito à tradução, posso afirmar que, em alguns trechos, além dos cortes, a tradução é questionável. Esses cortes alteraram não só o conteúdo do texto atualizado, mas também a própria proposta estética do grupo, o que interferiu de maneira fundamental na recepção da encenação. Há informações importantes que foram omitidas, como por exemplo: as referências a outros textos de Brecht e citações de Shakespeare. Há passagens em que a tradução não correspondeu ao dito no original, como por exemplo, no diálogo entre Garga e sua mãe e em vários trechos ao longo da peça dos diálogos entre Garga e Schlink.

A meu ver, a proposta estética do grupo é atualizar o texto, historicizando-o não só a partir dos elementos de cena, figurinos e referências musicais, mas principalmente através do foco dado ao papel do teatro em nossa contemporaneidade e ao indivíduo moderno. Isto não se realiza, porque muitas das referências textuais para a compreensão desses dois aspectos sofreram cortes na apresentação das legendas, e apenas a imagem cênica não sustentou a compreensão da proposta do grupo.

Vale apontar que não se tratará aqui de discutir a atualização feita do texto, pois essa segue a idealização da obra (ou seja, da montagem) – que tem determinados fins –, mas busca-se indicar a distância entre a obra (a encenação completa) concebida e o que “chegou” para a parcela do público que não domina a língua alemã. Partiu-se, então, da seguinte reflexão: em que medida os cortes no texto prejudicam a recepção da obra? Para tentar responder a essa pergunta, retoma-se o texto de Brecht e a maneira como ele foi apresentado na montagem dirigida por Castorf.

## 2. A Encenação

O cenário montado para **Na Selva das Cidades**, concebida pelo diretor alemão, apresenta um palco construído em cima do palco do teatro. Há uma cortina que é feita com fios prateados e que, no início da peça, esconde o que está atrás. Ao longo da peça, os atores abrem e fecham essa cortina de acordo com as cenas. Quando ela é aberta pela primeira vez, o público vê Garga sentado em uma cama de casal lendo um livro. Do lado esquerdo do palco, há um sofá preto e no centro dele há uma porta. A loja de empréstimo de livros é transportada, assim, para esse espaço. Outro elemento que lhe faz referência é uma caixa de livros que é carregada para o meio da sala desse ambiente. Esse é o cenário apresentado na primeira parte da encenação. Na segunda, o espaço com a cama é transformado na casa de Garga e, depois, no hotel presente no texto. Os objetos maiores – sofá e cama – permanecem ao longo de toda a encenação e, na cena do hotel, o que era a parede desse ambiente no início da história, formada por inúmeras lâmpadas fluorescentes, ajuda a caracterizar esse espaço e, ainda, a reforçar o da megalópole, quando as lâmpadas se acendem. Atrás dessas lâmpadas o público vê um dragão vermelho em néon, que faz referência a Schlink, que era malaio e ao próprio Brecht, que se apropriou de muitos dos recursos do teatro oriental para estabelecer seus pressupostos em relação a esta arte.

Outro elemento cênico fundamental é uma Cadeira Barcelona. Nela, Schlink e Garga se revezam, se sentando, ora um, ora outro, enquanto os outros personagens que participam nas cenas em que ela está no palco quase a destroem. A importância desse elemento cênico se dá pelo fato de que ela foi originariamente construída pelo arquiteto alemão, radicado em Chicago, Mies Van der Rohe, que construiu o Pavilhão Barcelona em 1929. Além da projeção desse edifício, Van der Rohe projetou os móveis que ocupavam o pavilhão, e entre eles está a Cadeira Barcelona, que é considerada um marco no *design* moderno e que é produzida e comercializada até os dias de hoje. Na Feira de Barcelona, duas dessas cadeiras foram utilizadas como trono para os monarcas espanhóis durante a visita à exposição. Nos edifícios que projetou, o arquiteto fez uso de materiais que representam a era industrial, como o aço e o vidro, que definem espaços austeros, mas que permitem uma determinada concepção de cosmopolitismo. Van der Rohe procurou sempre uma abordagem racional que pudesse guiar o processo do projeto arquitetônico. Sua concepção desses espaços envolvia uma profunda depuração da forma, voltada sempre às necessidades impostas pelo lugar, segundo o preceito do minimalismo “*wenig ist mehr*” (menos é mais).

Nesse sentido, a presença da Cadeira Barcelona remete o público a pelo menos quatro referências: à modernidade, especificamente ao impacto que o desenvolvimento tecnológico tem no espaço em que as pessoas vivem, que é refletido pelos materiais usados em suas obras; à questão dos monarcas, uma vez que Schlink e Garga, assim como os monarcas espanhóis, sentam-se na cadeira; ao próprio Brecht, que, assim como Van der Rohe, buscava uma abordagem racional no processo dramático e também a depuração da forma de acordo com as necessidades impostas no tempo em que vivia – ou seja, a modernidade – e ao minimalismo, matéria presente no enredo de **Na Selva das Cidades**, que apresenta o indivíduo desfeito de tudo o que tem, ou seja, nu, refletido na imagem de Garga que, em determinado momento, fica apenas com uma peça de roupa íntima na peça.

Os figurinos são paletós, usados por Schlink ou Skinny, roupas simples como bermuda, calça jeans e camiseta, usados por Garga, seu pai, Collie Couch/Gorilão e lingerie, usadas por Marie Garga, a irmã de George e Jane Larry, sua amiga, ou, ainda, a mãe do protagonista. A primeira vez em que ela aparece em cena, quando discute com Garga e ele tenta convencê-la de ir embora com ele, a mãe é aparentemente gorda, mas à medida que o diálogo se intensifica entre eles, ela vai tirando as peças de roupa que estão sobrepostas umas às outras, até ficar com um **mínimo** baby-doll.

Nesse momento, há uma referência ao Teatro Oficina, quando, ao ser impedida de tirar o baby-doll, a mãe fala para Garga em alemão: “Eu quero fazer parte do Teatro Oficina!”. Essa referência não é gratuita, e tampouco crítica, no sentido negativo da palavra, uma vez que o teatro Oficina esteve no ano de 2005 em Berlim e ocupou, apresentando **Os Sertões** de Euclides da Cunha, o teatro do *Volksbühne*. Pode-se pensar também em uma influência do teatro brasileiro no alemão, que, justamente por receber críticas negativas da imprensa daquele país, certamente tenha agradado ao diretor Frank Castorf. Vale anotar também que há um momento da encenação em que Shlink aparece de calça jeans e camiseta e Garga de paletó, o que presentifica a troca de papéis, feita durante a luta – ação sugerida pelo texto de Brecht.

A música também é elemento presente na encenação e tem um dos seus pontos máximos na cena em que há a simulação de um estupro cometido por Shlink, que teve como vítima Garga e que aconteceu ao som de “Routh 66”.

O texto, conforme indicamos, por causa da legenda, é muito cortado. Assim como no texto de Brecht, na encenação, a linguagem faz referência à impossibilidade de comunicação. Há dois atores brasileiros, que falam apenas em português e que “dialogam” com os atores alemães e, além disso, a peça apresenta uma fala em francês. Uma vez ou outra Garga fala em português e em dois momentos da peça se brinca com a língua alemã e com o mandarim, quando os atores usam alguns fonemas e entonações dessas línguas e criam diálogos através dessa fala “inventada”. Outro elemento representativo da impossibilidade de comunicação é a porta que se abre e traz o barulho da cidade para as cenas. Cada vez que ela se abre, os atores continuam dialogando, o que faz com que o público, muitas vezes, não compreenda o que se diz em cena. Embora a dicção dos atores brasileiros tenha sido de difícil compreensão, foi possível observar que havia diferença entre o tom de fala destes atores e dos alemães. Os primeiros falavam de maneira tranquila, enquanto os outros gritavam.

A atualização que foi feita do texto traz referências a Shakespeare e a outras peças do próprio Brecht. Além disso, houve interação com a platéia, não só em relação ao espaço lateral usado para duas cenas – onde os diálogos aconteciam sem legenda –, mas também em dois momentos do espetáculo, quando alguns espectadores se levantaram para ir embora e o ator Herbert Fritsch (Shlink), no primeiro momento, cumprimentou-os com um *Guten Abend!* (Boa Noite!), e, no segundo, quando empunhava uma faca, dirigiu-a para esses espectadores, simulando punhaladas. Embora a encenação apresente inúmeros elementos cênicos pertinentes e condizentes com a atualização e com os temas apresentados no texto de Brecht, eles nem sempre ficam claros ao espectador. Geralmente, o público busca no texto dito uma chave de compreensão para o que está assistindo, e se não a encontra de maneira adequada, a história e conseqüentemente a obra concebida, ou seja, a encenação, não faz sentido para ele, principalmente quando as referências são intertextualidades, como acontece na encenação do *Volksbühne*.

A montagem de Castorf apresenta o enredo de Brecht na íntegra, ou seja, não há exclusão de personagens e de cenas, e embora o texto atualizado tenha sofrido cortes na transposição para a legenda, eles comprometeram principalmente a compreensão das referências à atualização. Esta faz uma pertinente releitura do momento histórico, não só em relação ao cinqüentenário da morte de Brecht, uma vez que cita obras do autor como **Um homem é um homem**, mas também porque traz muitas referências a Shakespeare, que foi um “modelo” para o dramaturgo alemão. Na atualização de Castorf, o conteúdo de Brecht está essencialmente presente e, para o público que conhece a língua alemã, não houve perdas, mas acréscimos condizentes com os dias atuais.

### 3. A Luta pela Luta

A peça foi escrita em 1923 e seu enredo acontece entre 1912 e 1915, na cidade de Chicago, e traz como personagens principais Shlink, um velho malaio, rico negociante de madeira, que declara guerra a Garga, um jovem pobre, que veio do campo e que trabalha em uma loja de empréstimo de livros. Não se sabe o motivo da luta entre eles e, tampouco, as regras do “jogo”, mas na rubrica que abre a peça, Brecht afirma “Não se preocupem com os motivos dessa luta, mas procurem participar das jogadas humanas. Julguem com imparcialidade os métodos de luta dos adversários e dirijam seu interesse para o ‘round’ final.” (BRECHT : 1987, 11). Os dois adversários dessa peça, na luta, se desfazem de tudo o que têm, ficam nus um diante do outro. Shlink quer a luta e Garga a liberdade. Shlink quer comprar a opinião de Garga e, para isso, sacrifica os seus postos de poder, e aquele a vende ao adversário, sacrificando, assim, suas relações humanas, prostituindo a irmã e a amante. Eles voltam seus sentimentos e pensamentos para o “outro”, buscando o aniquilamento, quer de si, quer do outro. E, nas palavras de Schlink a Garga, “[...] somos companheiros de uma luta metafísica. Nossa amizade foi curta. Mas durante certo tempo essa ligação foi predominante.” (BRECHT: 1987, 66). Nesse sentido, embora a luta tenha sido metafísica, um buscava compreender o outro. No fim da história, Garga diz que venceu Shlink, pois é mais jovem que ele, ou seja, é um vencedor “natural”. Shlink cai no chão, Garga vai embora, os linchadores, que têm o intuito de matar o malaio, chegam na tenda onde ele está, mas já o encontram morto.

O tema principal de **Na Selva das Cidades** é a luta que acontece entre Shlink e Garga. Há outros dois temas que estão no texto: a impossibilidade de comunicação e a contraposição entre cidade e campo. O tema principal, a luta, surge como o *Leitmotiv* da história, pois percorre todo o texto. Ela o abre, é o mote do conflito e com ela se dá o desfecho da peça. A impossibilidade de comunicação também é recorrente, e é indicada pela ausência do estabelecimento de regras para a “luta”, pela falta de explicação para ela e também aparece de maneira explícita em duas falas de Garga a Shlink: “E agora, por fim, o senhor cai vítima da peste negra deste planeta: a procura da comunicação” (BRECHT: 1987, 66) e “A linguagem não basta para o entendimento” (BRECHT: 1987, 67). A contraposição entre cidade e campo não está presente só no título, mas também se dá pela posição dos personagens na história: a família de Garga, que veio do campo e é pobre, e Shlink, que é rico, pertence à grande cidade e acaba persuadindo Garga a lutar com ele.

Sobre o tema principal do texto, ou seja, a luta, vale lembrar que o diagnóstico de Brecht sobre a situação do teatro em seu tempo já estava muito presente nos escritos de juventude do dramaturgo. Para ele, as engrenagens do teatro não funcionavam mais, pois os atores não sabiam como responder a um público apático, e o teatro estava em decadência. A partir disso, Brecht fez uma analogia entre o público do teatro e o da arena de esportes, e chegou a afirmar que o segundo é mais inteligente e correto. Sobre isso, em **Brecht: a estética no teatro**, o filósofo Gerd Bornheim indica que o ideal brechtiano era que o público de teatro se aproximasse desse público de esportes, isto é, que o entusiasmo proporcionado pelas ações não se sobrepusesse à racionalidade do julgamento, e o filósofo indica ainda que “a rigor, o esporte não tem sentido, não programa nenhuma finalidade além daquilo que se vê; o bom e o mau – cientificismo puro – são determinados exclusivamente pelas regras do jogo; tudo é radicalmente amoral e radicalmente passional.” (BORNHEIM: 1992, 74).

Para Brecht, o importante era essa clareza do olhar que reclama que o mundo possa ser visto, e que se coíba tudo o que alimenta a ilusão. O jovem Brecht também afirma que o teatro enquanto teatro deve ser revestido de uma realidade fascinante, daquela que ostenta o palácio de esportes, no qual se luta boxe. O melhor está em mostrar a maquinaria, o jogo de refletores, o urdimento.

Além disso, o esporte possui uma relação intrínseca com o jogo, pois eles apresentam a mesma estrutura formal. Mas no esporte a análise formal é suficiente, ou seja, o esporte é abstrato em si mesmo, é o reino do separado, é a luta pela luta. Já o jogo revela outro conteúdo, a análise formal apresenta os seus méritos, ou seja, revela-se insuficiente, pois se abre num amplo leque de possibilidades. Bornheim indica ainda que

*a palaistra* (lugar em que se fazia ginástica) helênia cede o seu lugar ao circo romano, ao espetáculo. Nos tempos modernos, a ginástica, os torneios, dão lugar ao esporte. O boxe só se desenvolve a partir do início do século XX; antes havia a luta e, do ponto de vista do espetáculo, a luta se aproximava da exibição nas feiras. [...], [e a sua] profissionalização surge nos Estados Unidos, ‘convertendo-se em uma verdadeira indústria’. (BORNHEIM: 1992, 77).

Portanto, podemos considerar que não é aleatória a escolha feita por Brecht em relação à escolha temática, pois de maneira dialética ele apresenta a luta, que na peça traz claras marcas textuais de uma luta de boxe. Por um lado, a escolha desse tema contribui de maneira positiva com o conteúdo apresentado na história, ou seja, a luta pela luta, o esporte – fornecendo uma maneira de olhar diferenciada que Brecht postulava necessária por parte do espectador. Por outro lado, ele apresenta uma crítica à perda do caráter sagrado do jogo, uma vez que este, na modernidade, tornou-se esporte, e, portanto, como “produto industrializado”, espetáculo. Já naquele momento, Brecht apresenta um texto com inúmeras possibilidades de síntese, que podem se dar pelo fato do esporte estar representado em um espaço sagrado do jogo, ou seja, o palco; pelo fato da ausência do estabelecimento de regras para essa luta, ou pela falta de tensão no jogo, uma vez que suspensa a tensão, seja qual for o motivo – fracasso ou vitória – ou simples desinteresse, é o próprio sentido do jogo que desaparece.

## **Conclusão**

Retome-se uma questão apresentada anteriormente: em que medida os cortes prejudicam a recepção da obra? Conforme afirmamos, o enredo de Brecht está inteiro na peça, e pode ser reconhecido, porém as referências feitas para atualizá-lo foram cortadas com a apresentação das legendas. É fato que as imagens podem explicar e contar uma história – Artaud já postulava um teatro sem palavras -, mas isso só acontece se esse for o principal recurso adotado na proposta estética de uma montagem. No caso da encenação de Castorf, conforme mencionamos, a palavra é importante, principalmente pelas inúmeras intertextualidades presentes na atualização do texto para essa montagem. Em muitas passagens da peça, devido aos cortes do texto apresentado nas legendas, a imagem não sustentou a compreensão e o sentido, buscado pelo espectador, e, por isso, a recepção da obra ficou prejudicada.

Apesar desse fato, a montagem do grupo berlinense cumpre de maneira primorosa o que o texto de Brecht propõe, pois, ao escolhê-lo, ele coloca novamente o tema em discussão, ou seja, a luta pela luta, ou o jogo tornado esporte, e, ainda, o teatro como produto industrializado, portanto espetáculo e que perdeu o seu caráter sagrado em uma sociedade que, hoje, está no ápice de seu desenvolvimento tecnológico e que não consegue dialogar. Na montagem de Castorf, o que está no foco da cena é o próprio teatro e o cenário já nos mostra isso, pois um palco é construído em cima de outro palco, e, em determinado momento da peça, o que fora construído sofre explosões. A experiência de Brecht nos mostrou que o teatro, no século XX, ainda era um meio de restabelecer essa comunicação em meio a uma modernidade tecnológica. A atualização do *Volksbühne* de **Na Selva das Cidades** reaviva essa questão: será que o teatro ainda consegue restabelecer o diálogo

entre os indivíduos modernos, falar “por” ou dialogar “com” eles? Faço valer uma resposta positiva, e não só por observar que o teatro, felizmente, insiste em sobreviver, mas principalmente pela maneira como o diretor Frank Castorf, de maneira ousada, consegue trazer esse tema, ampliando-o, atualizando-o e historicizando-o, partindo dos pressupostos brechtianos. É fato que a recepção que tive da peça deve-se ao fato de conhecer a língua alemã e que no dia em que assisti ao espetáculo, uma parcela do público se retirou antes que a encenação terminasse. Não tentarei determinar os fatores dessa atitude do público, até porque eles podem ser inúmeros e distintos, mas penso que um deles pode estar relacionado à falta de sentido da história ou da encenação, que se deve, em grande parte, à tradução no “formato” legenda do texto. De maneira positiva ou negativa, houve uma reação do público e isto reflete o indício de um diálogo.

## **Referências Bibliográficas**

BRECHT, Bertolt. Na Selva das Cidades. IN: PEIXOTO, Fernando(org.). **Teatro Completo em 12 volumes**. Vl.10.Trad. Vários Autores.Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.pg.9-72.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

CARVALHO, Bernardo. A Precariedade convertida em valor. IN: **Humboldt 94**, Goethe Institut, 2007, 2007. p.57.

PEES Matthias. A te que enfim sob o Amazonas. O diretor alemão Frank Castorf encena Nelson Rodrigues e Heiner Muller em São Paulo com atores brasileiros. Um relato sobre a produção. Trad. Laís Helena Kalke. IN; **Humboldt 94**, Goethe Institut, pg. 54-55, 2007.

---

<sup>1</sup> **Suzana CAMPOS DE ALBUQUERQUE MELLO, Mestranda.**  
(FFLCH- USP- Área de Língua e Literatura Alemã)  
suzanacam@yahoo.com