

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES**

CURSO DE TEATRO-LICENCIATURA



Trabalho de Conclusão de Curso

**T e a t r o O f i c i n a e B e r t o l t
B r e c h t :
A atualidade do texto “Na Selva das Cidades”.**

A n a P a u l a d e F r e i t a s

Pelotas, 2014

**Teatro Oficina e Bertolt Brecht:
A atualidade do texto “Na Selva das Cidades”.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial a obtenção do título de Licenciatura em Teatro.

Orientador(a): Marina de Oliveira

Pelotas, 2014

Ana Paula de Freitas

Teatro Oficina e Bertolt Brecht: A atualidade do texto “Na Selva das Cidades”.

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Licenciatura em Teatro do Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa:

Banca examinadora:

.....
Prof.^a. Dra. Marina de Oliveira (Orientadora). Doutora em Teoria da Literatura pela Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

.....
Prof.^a. Me. Maria Amélia Gimmler Netto. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

.....
Prof.^a. Dra. Fernanda Vieira Fernandes. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Para Aurora, um dia a gente se encontra novamente
e até esse dia, não se esqueça de cantar para mim.
Você deixou saudades. Te amo pequena.

Agradecimentos

Aos meus amados pais, Lúcia e Jorge, por sempre acreditarem em mim e nos meus sonhos, vocês são minha fortaleza.

Ao meu irmão, pelas eventuais demonstrações de carinho, elas me ensinaram a não desistir no primeiro obstáculo.

A minha família, por todo incentivo nessa jornada e pelas palavras de conforto em cada despedida, vocês me ensinaram a voar, sabendo que existia um porto seguro caso precisasse voltar.

Aos meus afilhados, vocês são minha maior alegria e motivação para seguir em frente e construir um futuro melhor. A dinda ama vocês.

Aos inúmeros amigos que fizeram parte dessa jornada. Hirina, Larissa e Karen, nos momentos mais difíceis vocês conseguiram me fazer sorrir, obrigada pela sincera amizade que lembrarei por toda vida.

A minha orientadora Marina de Oliveira, por ter sido tão paciente comigo, me ajudando a clarear as ideias e me mostrando o melhor caminho, sua confiança no meu trabalho e suas palavras de incentivo foram essenciais para a conclusão deste trabalho. Obrigada por aceitar esse desafio comigo.

A Deus, por ter me dado o dom da vida, uma família abençoada e a oportunidade de ter vivido intensamente cada minuto desses quatro anos.

E, por último, mas não menos importante, a Dionísio, deus do teatro.

Muito Obrigada a todos.

Evoé.

“Para que ocorra a revolução não é suficiente, em geral, que os de baixo não queiram viver como antes, mas é preciso também que os de cima não possam viver como antes.”

Vladimir Lenin

Resumo

FREITAS, Ana Paula de. **Teatro Oficina e Bertolt Brecht: A atualidade do texto “Na Selva das Cidades”**. 2014. 45f. Monografia (Teatro-Licenciatura), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

O objetivo deste trabalho é compreender a atualidade do texto teatral “Na selva das cidades”, escrito em 1923 por Bertolt Brecht e encenado em 1969 pelo Teatro Oficina. Analiso as características da peça e seu alcance social tanto para a época em que foi publicada por Brecht, quanto para o momento de encenação do grupo brasileiro. Brecht colocou em sua obra temas que encontram ressonância nos dias de hoje: a corrupção do indivíduo pelo meio social, a violência, a prostituição – o corpo como mercadoria –, a degradação da família, a complexidade dos relacionamentos, inclusive os homossexuais, a luta de classes e o sonho de conseguir vencer na vida. Dessa maneira, abordando estes temas, procuro evidenciar a importância da obra para o entendimento de questões contemporâneas que se encontram presentes na vida de cada ser humano.

Palavras-chave: Teatro Oficina; Bertolt Brecht; José Celso Martinez Corrêa; Na Selva das Cidades.

Abstract

FREITAS, Ana Paula de. **Teatro Oficina and Bertolt Brecht: The actuality of “In The Jungle of Cities” text.** 2014. 45f. Monograph (Teater Major), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

The objective of this work is to understand the actuality of “In The Jungle of Cities” text, written by Bertolt Brecht in 1923 and staged by Teatro Oficina in 1969. I analyze the characteristics about the play and their social scape, both to the time it was published by Brecht, as to the time of enactment of the Brazilian group. Brecht puts in his work themes that resonate today: the corruption of the individual by the social environment, violence, prostitution – the body as a commodity –, degradation of the family, the complexity of relationships, including the homosexual, the struggle of social classes and the dream of winning in life. Thus, addressing these issues, i seek to highlight the importance of the play to the understanding of contemporary issues that are present in the life of every human being.

Key-words: Teatro Oficina; Bertolt Brecht; José Celso Martinez Corrêa; In the Jungle of Cities.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 TEATRO OFICINA.....	12
3 NA SELVA DE BRECHT.....	20
3.1 Lutadores em suas posições – 1° round.....	23
3.2 Mesmo machucados o <i>show</i> precisa continuar – 2° round.....	27
3.3 Vencedor solitário na selva de pedras – 3° round.....	30
4 O CAOS TOMA CONTA DO OFICINA.....	35
5 A SELVA AINDA PERMANECE VIVA.....	40
6 REFERÊNCIAS.....	44

1 INTRODUÇÃO

Desde a sua carreira inicial, a trajetória do Teatro Oficina foi marcada por grandes e notáveis montagens teatrais que tornaram o grupo um dos mais importantes do teatro brasileiro. Tanto que em 2010 o coletivo foi tombado pelo Conselho Consultivo do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) como patrimônio cultural do País.

Uma das importantes peças montadas pelo grupo Oficina foi “Na selva das cidades” de Bertolt Brecht. Ele: escritor, poeta, dramaturgo e encenador alemão é referência para os pensadores de teatro da atualidade. Sua maior contribuição para a área das artes cênicas foi o aprofundamento no estudo do método teatral épico, que consiste em despertar o espectador para as ações em cena, ativando assim o ser social e questionador dele, revertendo a passividade que envolve o ser humano.

“Na selva das cidades” é um texto que fala sobre a degradação sofrida pelo homem em função do poder, corrupção e violência, é precisamente o combate interior do homem contra ele mesmo. Foi escolhido pelo Teatro Oficina e dirigido por José Celso Martinez Corrêa (ao longo do texto, usarei apenas Zé Celso ao me referir a ele) para ser encenado em plena época da ditadura militar, onde artistas eram presos e torturados e qualquer peça de cunho social que incomodasse os militares era banida dos palcos ou modificada para ficar adequada aos padrões da censura. Outro dado a ser considerado é que a montagem coincidiu com a época em que o grupo enfrentava uma crise interna. Com os ânimos à flor da pele, o Oficina digeriu o texto e as propostas contidas nele e regurgitou um trabalho poético, questionador e revolucionário para a sociedade de 1969. Fernando Peixoto, em seu livro *Teatro Oficina(1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*, declara a importância do espetáculo:

Pessoalmente considero Na Selva das Cidades a mais extraordinária realização de José Celso. Creio que foi o mais intenso e o mais poético, o mais corajoso e o mais criativo, o mais inteligente e o mais provocante de todos os espetáculos do Oficina. José Celso conseguiu uma penetrante unidade dialética entre o texto de Brecht e a realidade brasileira de 1969, inclusive engravidando o trabalho com a própria crise do grupo. (PEIXOTO, 1982, p.78)

A atualidade da obra é a questão que permeia este trabalho de conclusão de curso. O frescor presente no texto de Brecht foi “a grande sacada” do grupo para

encenar uma peça de tão importante representação social. Nela, os problemas encontrados pelos personagens estão presentes no dia-a-dia do povo brasileiro e do mundo todo, seja em 1969, seja nos dias de hoje. Suas questões ainda são muito relevantes e o mais importante – as reflexões que proponho neste trabalho foram principalmente encontradas nas entrelinhas do texto, no “não-dito”, na ambiguidade dos personagens. Foi um trabalho em que procurei criar uma cumplicidade com o texto para que assim, aos poucos, ele me mostrasse o real significado de suas frases e as reais questões escondidas nele.

No capítulo “Teatro Oficina”, abordo a história do grupo, passando por momentos importantes e peças memoráveis. Realizo a análise da obra, como também um breve parecer sobre Bertolt Brecht no capítulo seguinte, “Na selva de Brecht”. Em “O caos toma conta do Oficina”, relato a encenação do espetáculo pelo Oficina. Depois de percorrer a história do grupo, do escritor e propor uma análise da obra, apresento, no último capítulo, “A selva ainda permanece viva”, a atualidade presente na obra brechtiana.

Espero que essa jornada pelo descobrimento da atualidade do texto seja prazerosa, querido(a) leitor(a). Procurem entender as entrelinhas. Boa leitura.

2 TEATRO OFICINA

O dizer sim à vida, até mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros, a vontade para a vida, que se alegra com a própria inesgotabilidade até mesmo no sacrifício de seus mais altos tipos – foi isso que eu chamei de dionisíaco.

Friedrich Nietzsche

Brasil, 1958. Dentro da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, vários amigos se reuniram a favor da arte: José Celso Martinez Corrêa, Carlos Queiroz Telles e Hamir Haddad.

Sem haver nenhuma relação com a política estudantil da faculdade, o recém formado grupo teatral ocupou um espaço, onde antes se localizava um centro espírita. De início, estrearam duas peças, no dia 28 de outubro de 1958: “Vento forte para um papagaio subir”, de Zé Celso, que tem como pano de fundo a história de um jovem que larga sua “cidadezinha”, deixando para trás sua família, amigos e amada, para conquistar o mundo, história que conta a própria vida do autor. E a outra peça: “A ponte”, de Carlos Queiroz Telles, que aborda a questão do aborto em que, às vezes, o herói é na verdade o antagonista de toda a trama. Esses temas colocados em cena eram assuntos recorrentes na época. Com a falta de emprego e com o movimento *hippie* se aproximando, jovens largavam suas cidades e famílias para irem atrás de um sonho de liberdade e de uma vida melhor. Um fato importante para se destacar é: se hoje, no ano de 2014, o tema aborto ainda é muito discutido, sem nunca chegar a um consenso – se é que existe um consenso para isso –, imaginem apresentar este assunto numa época em que tudo era proibido. Especialmente para as mulheres, já que seus corpos eram vistos de forma pecaminosa e sem voz de poder.

O Oficina desde cedo participou de vários movimentos artísticos e festivais de teatro amador. Inclusive a primeira peça encenada, com autoria de Zé Celso, foi premiada em um concurso realizado pela TV Tupi, resultando em certo prestígio para o recém formado grupo.

Desde o começo, o Oficina não teve medo de se mostrar, até porque eles queriam e precisavam ser vistos para terem/assumirem um lugar na sociedade como um grupo teatral atuante. Um dos vários métodos achados pelo Oficina, tanto para seus problemas artísticos quanto para os financeiros, foi o “Teatro a Domicílio”, em que faziam o papel atualizado do “bobo da corte” para realza brasileira de São Paulo, em seus bairros nobres e casas chiques. Sobre isso, Armando Sérgio da Silva, no livro *Oficina: do teatro ao te-ato*, nos mostra um relato de Fernando Peixoto sobre o movimento:

[...] entravam nas mansões, pelas portas dos fundos, pela entrada de serviço e ficavam aguardando numa sala qualquer até o momento de serem apresentados. Ai então faziam três peças... Esse Teatro, esse processo estranho, que certamente vem da Idade Média, dos “bobos da corte”, conseguiu uma proeza ainda maior, que foi a de estreiar na “Boite Cave”, a grande *boite* do momento. Tudo isso possibilitou a montagem de *A Incubadeira* e a locação de uma sala chamada “Quitanda”.Ali, desligado das salas da Faculdade, o Oficina iniciou uma série de ensaios, estudos, pesquisas, um programa que iria acompanhar o grupo até o fim.(PEIXOTO, 1997, apud SILVA,1981, p.18)

Nada melhor do que estar na boca do povo da alta sociedade para serem reconhecidos. Com prestígio, as portas mais abastadas se abriram com maior facilidade e assim, o Oficina foi ganhando espaço na vida da sociedade brasileira, especialmente a paulistana.

Em 1959, estrearam o espetáculo “A incubadeira”, de Zé Celso, no Teatro de Arena em São Paulo. A peça arrecadou cinco prêmios no 2º Festival de Teatro Amador de Santos e abriu definitivamente as portas do Teatro de Arena, que naquela época aglutinava a maior parcela de público universitário e a burguesia intelectual. Com a convivência do Teatro de Arena¹ de São Paulo, o Teatro Oficina apresentou grandes mudanças. Antes, com textos carregados de assuntos pessoais, o Oficina tinha ligações com o meio social a partir de temáticas individuais. Devido à aproximação com o Arena, o grupo transformou seu teatro, direcionando-o para o contexto da época, ou seja, com assuntos e problemas coletivos que estavam fervilhando na vida dos brasileiros.

¹Fundado nos anos 1950, tornou-se o mais ativo disseminador da dramaturgia nacional que dominou os palcos nos anos 1960.

Em parceria com o Teatro de Arena e direção de Augusto Boal², o Teatro Oficina, em 1960, montou “Fogo frio”, de Benedito Ruy Barbosa – peça que já trazia a mudança proposta pelo grupo Arena. A preocupação social passou a estar em cena, com a história de um trabalhador rural e seus problemas, além de discussão de questões de interesse do proletariado. Mas com tanta proximidade entre os grupos, nessa etapa, a grande dúvida era outra: juntar-se ou não com o Teatro de Arena. Chegaram à conclusão de que deveriam se afastar, porém, com algumas observações: “o Oficina permaneceria como elenco autônomo, mantendo certa vinculação ideológica, ressalvadas algumas divergências, com o Teatro de Arena”(SILVA,2005, p.20). As ideologias já se mostravam muito diferentes em ambos os grupos, e se tornar um só significaria abdicar de ideias que, há tempos, havia juntado jovens estudantes em favor da arte.

A próxima montagem de sucesso do Teatro Oficina foi “A engrenagem”, de Jean-Paul Sartre. Zé Celso e Augusto Boal terminaram a adaptação do texto em quinze dias. A peça estreou em 16 de outubro de 1960 e ficou por duas semanas em cartaz, no Teatro Bela Vista, em São Paulo. O espetáculo sofreu muitos cortes pela censura, o que possibilitou que o grupo fizesse o primeiro protesto de inúmeros que viriam a realizar em sua trajetória.

No ano de 1961, a profissionalização passou a ser a vontade do Oficina, mas com tão pouco tempo de estrada, era temível. Depois da montagem de “A engrenagem”, várias atores e pessoas que antes compactuavam com os ideais do grupo se afastaram. O restante, almejando a profissionalização, focou ainda mais em seu objetivo. Os cursos se intensificaram, como o de interpretação, ministrado por Augusto Boal. A preocupação de ter um líder sólido que os guiasse por uma criação coletiva também era uma questão em aberto. O líder já estava presente e José Celso Martinez Corrêa passaria a ser conhecido como a pessoa que dirigiria o Teatro Oficina. Com todas as dúvidas existentes naquele momento resolvidas, o Oficina estava pronto para alçar voos mais altos. O Brasil perdia alguns advogados, que defenderiam as causas pessoais de homens e mulheres, para ganhar artistas e

²Augusto Pinto Boal (Rio de Janeiro, 1931 - 2009). Diretor, autor e teórico. Por ser um dos poucos homens de teatro a escrever sobre sua prática, formulando teorias a respeito de seu trabalho, tornou-se uma referência do teatro brasileiro. Principal liderança do Teatro de Arena de São Paulo nos anos 1960. Criador do Teatro do Oprimido, metodologia internacionalmente conhecida que alia o teatro à ação social.

um novo grupo teatral que questionaria e lutaria por um país mais democrático e justo. Dentro e fora dos palcos.

Depois das primeiras preocupações resolvidas, era hora de encontrar um local para estabelecer o Teatro Oficina. O espaço escolhido foi o antigo Teatro Novos Comediantes, na Rua Jaceguai, 520, no bairro Bella Vista em São Paulo, localização do grupo até os dias atuais. Nasce oficialmente o Teatro Oficina³, chamado agora de Cia. De Teatro Oficina que contém como sócios: José Celso Martinez Corrêa, Ronaldo Daniel, Renato Borghi, Paulo de Tarso, Jairo Arco e Flexa e Moracy de Val.

Nove meses depois do começo da reconstrução do teatro, no dia 16 de agosto de 1961 estrearam “A vida impressa em dólar”, de Clifford Odets. A peça escolhida marca o início da carreira de diretor de Zé Celso, chegando a ganhar com ela o Prêmio Revelação de direção APCT (Associação Paulista de Críticos de Teatro). A montagem contava com a participação de Eugênio Kusnet que, por conhecer o Método Stanislavski⁴, ajudou na preparação dos atores.

Mas nem tudo foram rosas no oficial início. Um dia após a estreia do teatro, o Departamento de Diversões Públicas do Estado o fechou alegando falta do alvará de funcionamento e a peça foi proibida de continuar em cartaz. “A vida impressa em dólar” e o teatro só foram liberados nove dias depois, coincidência ou não, data também em que Jânio Quadros renunciou à presidência, em 25 de agosto de 1961.

No ano seguinte, 1962, o Oficina montou quatro peças, entre elas: “Um bonde chamado desejo” de Tennessee Williams, com direção de Augusto Boal, texto que retrata o conflito entre a realidade e a fantasia, e “Quatro num quarto”, de Valentin Kataev, com direção de Maurice Vaneau, comédia que conquistou grande sucesso e permitiu que o grupo começasse os trabalhos para um novo espetáculo.

“Pequenos burgueses”, de Máximo Gorki, estreou em agosto de 1963. Zé Celso e Fernando Peixoto traduziram a obra num único fim de semana. A montagem caiu como uma luva para o Oficina, como relata Sábato Magaldi: “Pequenos Burgueses foi o melhor espetáculo realista que o Teatro Brasileiro já encenou” (MAGALDI, apud SILVA, 1981, p.36), tendo sido escolhida pela sua temática

³ Durante a sua trajetória, o grupo Oficina se nomeou de várias formas, mas neste trabalho de conclusão de curso, optei por escolher Teatro Oficina, grupo Oficina ou simplesmente Oficina.

⁴Constantin Stanislavski formulou um projeto pedagógico para a formação do ator denominado “método das ações físicas”. Buscava uma interpretação baseada na vida real, fazendo a arte do ator se tornar espontânea, abandonando todos os clichês para a criação de um personagem.

bastante interessante para o período brasileiro: ela retratava a sociedade russa às vésperas da Revolução, evidenciando assim as angústias do povo brasileiro que estava prestes a receber um golpe militar. A peça ainda contava com o método stanislavskiano de atuação e fez um enorme sucesso entre os estudantes.

Três dias após o golpe militar, em três de abril de 1964, “Pequenos burgueses” foi censurada e o entorno do Teatro Oficina foi tomado por camburões. Corria uma notícia de que existia uma lista negra de intelectuais brasileiros e a insegurança que havia se instaurado levou Zé Celso, Fernando Peixoto e Renato Borghi a ficarem escondidos em um sítio por mais ou menos vinte dias.

Com “Pequenos burgueses” censurada, o grupo remanescente teve que achar uma solução para fazer dinheiro. A alternativa encontrada foi a montagem de uma comédia e a reativação do curso de interpretação que Eugenio Kusnet ministrava. A obra escolhida foi “Toda donzela tem um pai que é uma fera”, de Gláucio Gil. Tarcísio Meira, que já era um ator respeitado e conhecido pelo público, foi convidado. Como relata Ítala Nandi “ele compreendeu a situação delicada do grupo e dedicou-se com amor e interesse” (NANDI, 1989, p. 37). A recompensa não poderia ser melhor para a grande dedicação do ator: o espetáculo foi um sucesso.

Após vários dias de incertezas e angústias, as notícias foram melhorando e o cerco em volta do teatro desfeito, os “exilados” puderam voltar à cena. “Pequenos burgueses” apenas foi liberada dois meses depois de uma batalha na Justiça e “não sem antes pagar uma bela quantia à Censura” (NANDI, 1989, p.39). Com os ajustes feitos, a peça pôde retornar à carreira estrondosa que havia interrompido indesejavelmente. Para “Toda donzela tem um pai que é uma fera”, o grupo alugou um teatro na Avenida São João, de modo que a comédia pudesse seguir com sucesso também.

Com enorme êxito e lucro referidos nas duas peças, o Oficina pôde direcionar suas pesquisas para a criação de uma nova montagem: “Andorra”, de Max Frisch. “O texto relata sobre a perseguição aos judeus, mas colocava, acima da problemática específica do racismo contra o povo judaico, a questão do bode expiatório, de modo geral...” (NANDI, 1989, p.42). A escolha do texto se deu logo após o golpe de 1964 e talvez fosse uma resposta do momento de incertezas que o grupo e toda a sociedade artística brasileira vivia. O fato de que, a qualquer momento, um membro do grupo ou amigo poderia ser levado pela Censura,

significava que confiar em algumas pessoas era extremamente incerto e perigoso, pois qualquer um corria o risco de ser denunciado. A peça estreou em 10 de outubro de 1964, no espaço do Teatro Oficina.

O restante do ano de 64 foi marcado pela primeira viagem internacional do grupo. Convidados para participar do “Primeiro Festival Internacional de Teatro”, realizado na cidade de Atlantida, no Uruguai, o grupo levou “Pequenos burgueses” e “Andorra”, ganhando todos os prêmios e também a crítica. O ano de 1965 também foi de muitas viagens e premiações.

Após dois anos de sucesso e reconhecimento, o Oficina estava prestes a passar por um dos seus momentos mais trágicos. Mesmo com todos os empecilhos da censura e de ter sido preciso que o presidente Castelo Branco fosse assistir à peça para ela ser autorizada, “Os inimigos”, de Máximo Gorki estreou em janeiro de 1966. Embora não tenha alcançado o sucesso grandioso que as últimas montagens haviam conquistado, o grupo não foi abalado. O dia trágico foi 31 de maio, quando o Teatro Oficina amanheceu em chamas e nada pôde ser salvo, a não ser a parede da frente, onde se encontrava a bilheteria. Ao invés de se abaterem e de declararem o fim do grupo, os membros se reuniram numa força voraz pela reconstrução do teatro.

A angariação de fundos para a construção do novo teatro começou com uma temporada com todos os espetáculos do grupo: a “Retrospectiva Oficina”, realizada no Teatro Cacilda Becker⁵. Na ocasião, receberam ajuda de pessoas importantes (jornalistas, intelectuais, artistas) e de órgãos governamentais; além disso, realizaram empréstimos, tudo para poderem reerguer novamente, e o mais rápido possível, o teatro.

Novos ventos sopravam em direção ao Oficina e quem sabe aquele incêndio não tenha sido tão nocivo, pois após o trágico incidente o grupo renasceu das cinzas mais forte e com uma nova ideologia para a cena. Para a reestrela do teatro, a antropofagia de Oswald de Andrade⁶ foi escolhida e o texto “O rei da vela” colocou o grupo no patamar dos grandes nomes do teatro brasileiro. Em 29 de setembro de 1967, quase um ano e meio depois do incêndio, o Teatro Oficina abriu suas portas em uma festa grandiosa, com direito à primeira dama como madrinha do grupo. O

⁵Rua Tito, 295, Lapa - São Paulo

⁶ Foi escritor, encenador e dramaturgo brasileiro. Um dos grandes nomes do modernismo, escreveu para este movimento os mais importantes manifestos: Manifesto da Poesia Pau-Brasil e Manifesto Antropófago.

espetáculo ganhou fama, sobretudo pelas polêmicas críticas. Expor para a sociedade, de forma agressiva, que ela não passava de um objeto consumista e sexual não agradou a todos.

Depois de uma montagem irreverente e antropofágica, o espetáculo seguinte contou com uma valorização da razão e da palavra, com o texto “Galileu Galilei”, em que o Oficina marcou uma parceria com a dramaturgia épica de Bertolt Brecht. A peça conta boa parte da biografia do astrônomo, passando pelo momento da sua abjuração pública, até a cena em que Galileu consegue comprovar suas teorias. Zé Celso, como diretor dessa montagem, mudou o final, tirando o foco da traição heroica de Galileu aos seus estudos e colocando a repressão sofrida pelo personagem como a questão maior, conseqüentemente, as mesmas características vividas pela sociedade brasileira. A montagem estreou no dia 14 de dezembro de 1968, um dia após o Ato Institucional nº5 – AI-5⁷ ser decretado.

Com medo dos ataques, o elenco criou todo um esquema de proteção para os momentos de urgência: uma grade de madeira, usada também como cenário para a prisão de Galileu, descia do alto e cobria todo o palco no fim do espetáculo, protegendo os atores. Poderiam ainda pular o muro dos fundos do teatro a qualquer momento, sendo que o vizinho já estava avisado. Sem falar em uma sirene colocada estrategicamente no bar da esquina, em caso de extrema necessidade, alguém de dentro do teatro a acionaria e ela tocava no bar, para chamarem a polícia.

“Galileu Galilei” foi um grande sucesso e como Ítala Nandi diz, foi a montagem em que “a crítica reconciliou-se com Zé Celso” (NANDI, 1989, p.122) depois da apresentação de “Roda viva”, no qual a crítica havia definido o espetáculo como um “teatro de agressão”. Aproveitando o êxito, nas últimas páginas do programa de “Galileu Galilei”, o grupo já anunciava o próximo espetáculo.

Com a montagem seguinte, o Oficina se consolidou como um grupo revolucionário, de caráter transformador, iniciado esse caminho em “Pequenos Burgueses”, “O rei da vela”, passando por “Galileu Galilei”, e concluído em “Na selva das cidades”. Foi uma produção que exigiu ensaios e treinamentos como nenhuma outra peça já feita por eles, os trabalhos começaram na capital do Paraná, Curitiba,

⁷O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a época mais dura da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados.

e se estenderam durante seis meses na sede do grupo. Estudaram artes marciais, capoeira, leram Brecht e Stanislavski e procuraram ter um olhar mais cuidadoso para a rua, a cidade em que viviam e o momento no qual estavam.

O texto se passa na cidade de Chicago, Estados Unidos, e retrata a corrupção do homem por ele mesmo, história que não foi difícil para o diretor, Zé Celso, transportar para uma realidade brasileira. Outra grande característica do texto é a opressão que os centros urbanos exercem no homem, principalmente àqueles que não vêm das grandes capitais do país, dado compreendido por Zé Celso e Bertolt Brecht, já que ambos nasceram no interior de seus respectivos países e se deslocaram para a capital a fim de ganhar a vida. O cenário da peça foi outro ponto alto, assinado por Lina Bo Bardi, continha pichações, madeiras, tijolos, lixo, escombros e *slogans* que naquele período de caos encontravam-se espalhados pela cidade.

Finalizo aqui o panorama histórico do Oficina, tendo em vista que o espetáculo “Na selva das cidades” constitui meu objeto principal de análise. O grupo ainda permanece em atividade, por isso, são cinquenta e seis anos de história puramente brasileira, um conjunto que cresceu, errou, aprendeu com seus erros e se modificou para se transformar em um dos mais importantes grupos teatrais. Grandes nomes já passaram por lá ou ainda continuam a fazer parte. O Teatro Oficina se concretizou como um grupo da coletividade, da(re) existência, como Zé Celso costuma falar, e, acima de tudo, com peças nas quais os temas abordam o cotidiano do povo brasileiro, suas dificuldades, anseios, sonhos e esperanças.

3 NA SELVA DE BRECHT

Quando a história foi compreendida é porque ela foi mal contada.

Bertolt Brecht

Em 10 de fevereiro de 1898, Bertolt Brecht nasceu no estado da Bavária, extremo sul da Alemanha, mais especificamente na cidade de Ausburgo. Filho do diretor de uma fábrica de papel e de uma dona de casa, primeiramente estudou medicina e ajudou como enfermeiro na Primeira Guerra Mundial, mas seu grande legado para as artes foi se tornar uma das maiores influências para o teatro contemporâneo com sua dramaturgia, poesias e encenações. Logo depois da guerra, Brecht mudou-se para Berlim, centro da boêmia e da vanguarda alemãs.

Ingrid Koudela, no seu livro *Brecht: um jogo de aprendizagem*, costuma dividir o dramaturgo em três fases, na primeira tem-se um autor questionador, anárquico, que traz em seus textos cenários de fome, miséria e desespero, presentes em “Na selva das cidades”, “Baal” e “Tambores na noite”. A segunda fase seria aquela precursora do teatro épico, onde se encontram as peças didáticas, como: “A peça de Baden Baden” e “A exceção e a regra”. A terceira fase refere-se ao período em que mais estudamos o autor dentro do curso de teatro, em que os elementos do teatro épico já estão explícitos, como em: “Os fuzis da Senhora Carrar”, “Mãe Coragem”, “A alma boa de Setsuan”, entre outros.

Seus textos são recheados de denúncias, expondo os problemas do cotidiano com uma pitada de sarcasmo, procurando usá-los como uma arma de política e conscientização para o povo. Por esses motivos, foi perseguido e teve que exilar-se em muitos países, principalmente quando o nazismo estava dominando a Alemanha e, posteriormente, vários países europeus.

Brecht foi responsável por sistematizar os ensinamentos da linguagem épica no teatro, trazendo com ele: textos com temática social e uma encenação voltada para o estranhamento (efeito – v): na qual os atores procuram ter uma comunicação direta com o público. A música, o cenário e a iluminação são partes do texto, carregados de simbologia.

O propósito do estranhamento é promover um conhecimento sobre as coisas, formular novas ideias a respeito de ações ou objetos comuns no dia-a-dia. O objetivo da técnica na arte é tornar os objetos não familiares, para que assim, ao tirar a imagem comum das coisas, o espectador consiga formular novas ideias e questões sobre os problemas ou perguntas que fazem parte do cotidiano social.

Existe um “porque” de cada objeto em cena, tudo é pensado para fazer com que o espectador possa refletir. As coisas ganham vida e sua real forma é insignificante para o tamanho da simbologia que ele traz consigo. Brecht conseguiu fazer do ator de seu teatro um agente consciente de seu personagem e de suas ações em cena, podendo opinar quando lhe parecesse mais favorável e questionar o público sobre suas ações.

Fundou também a companhia de teatro Berliner Ensemble⁸, em Berlim na Alemanha, situado no antigo Theater am Schiffbauerdamm, localizado na praça Bertolt-Brecht-Platz.

Brecht deixou importantes obras como dramaturgo, entre elas: “Ópera dos três vinténs”, “Os fuzis da senhora Carrar” e “Galileu Galilei”. Obras estas que até os dias de hoje são encenadas e facilmente colocadas no contexto histórico atual. Por muito tempo, enquanto a Alemanha estava sob a influência do nazismo, Brecht exilou-se em vários países (Dinamarca, Finlândia, Estados Unidos), assim, conhecedor de muitas culturas, conseguiu colocar em seus textos uma característica universal, no qual uma pessoa, de qualquer parte do mundo, consiga ler e se identificar.

“Na selva das cidades” foi escrita por Brecht entre 1921-1923, a peça estreou em nove de maio de 1923, em Munique. Nesta análise, estudo a obra traduzida por Fernando Peixoto, Elizabeth Kander, Renato Borghi e Wolfgang Bader para a montagem do Teatro Oficina em 1969.

Nos anos em que Brecht escrevia a obra, a Alemanha passou por grandes atos. O país acabara de sair derrotado da Primeira Guerra Mundial, com um tratado que os responsabilizou por todas as causas da guerra, logo, começou o surgimento de vários regimes ditatoriais pelo mundo todo. O dramaturgo acabou a escrita do texto com uma Alemanha em altos níveis de inflação, o que gerou uma subida por parte da burguesia alemã ao poder e conseqüentemente, anos depois, a ascensão

⁸Bertolt-Brecht-Platz 1, 10117 Berlin, Alemanha

de Hitler. Na dissertação “Berlim, Chicago, São Paulo. O teatro de Bertolt Brecht na Selva das Grandes Cidades”, Gilson Guzzo Cardoso afirma:

Mesmo Berlim já sendo a principal cidade alemã e mesmo com o pesado ônus da Primeira Guerra Mundial que assolou toda a Alemanha, a capital transformou-se numa grande metrópole mundial. Mas a cidade – e o país - ainda estavam longe de ser um lugar livre e o futuro ainda era incerto. O que os alemães – e o que quase toda Europa – vislumbravam era o sonho americano materializado em suas cidades. Eles viam na América um nirvana construído com bastante fantasia e pouca realidade.(CARDOSO, 2011, p.59)

Desta maneira, todas essas características se tornaram fatores favoráveis para que “Na selva das cidades” fosse a primeira obra a ter como pano de fundo uma cidade americana, vislumbrada em cima de um ideal de sociedade moderna que estava se criando. A peça apresenta como a formação e industrialização das grandes metrópoles afeta os indivíduos, sendo ele alemão, brasileiro ou americano. O texto mostra o êxodo rural vivido por inúmeras famílias que procuraram na vida urbana encontrar trabalho e uma melhor estabilidade social, aspecto ainda muito comum nos dias de hoje.

Todavia, com a crise no seu nível mais alto, esses indivíduos acabaram se tornando a escória da sociedade, já que aceitavam qualquer trabalho para conseguir o mínimo de dinheiro destinado à sobrevivência, tendo que se adaptar a um modo de vida completamente distinto do seu. A obra aborda também o momento no qual a burguesia, dona da maior parte do capital, era quem mandava em tudo e conseqüentemente em todos. Zé Celso explica de um modo muito simples e fácil de como podemos compreender a obra literária: “A peça pode ser resumida no seguinte: venda a sua opinião e você tem tudo, do contrário eu o mato e você vende na marra” (CORRÊA, 1998, p. 143).

É correto lembrá-lo, leitor, que na época da escrita dessa obra, Brecht ainda estava no início da sua vida artística e, por isso, ainda não havia desenvolvido suas pesquisas sobre o teatro épico, que veio a ser um dos elementos teatrais de maior referência para o século XX. Portanto, não analisei esta peça com base nas teorias que o autor pregou mais adiante na sua carreira. Procurei conhecer um Brecht totalmente novo daquele que me foi ensinado durante o curso e assim, leitor, lhe peço que procure observar a análise com o olhar de uma pessoa que acaba de fazer um novo amigo, cheio de curiosidade e bons sentimentos.

A obra se passa na cidade americana de Chicago – mas poderia ser facilmente ambientada em qualquer cidade do mundo – e procura nos contar a história de George Garga e sua família, na triste realidade da sobrevivência. Ainda traz consigo um jogo cênico bem peculiar. Fã de esportes, principalmente *oboxe*, Brecht trouxe a realidade dos ringues para dentro do texto. Cada cena é regida por *rounds*, sendo tudo livre e possível, culminando em direcionar o espectador/leitor para o grande final, o último *round*, momento em que o inesperado pode sempre acontecer.

Inspirada na encenação do *Oficina*, que denominou cada cena como *round*, esta análise se baseará em três *rounds*, no qual procurei intitular cada um, afim de tornar a compreensão do texto mais fácil e divertida. O primeiro *round*: “Lutadores em suas posições” abrange a página 13 até metade da página 33, onde Garga e Mãe saem de cena; o segundo *round*: “Mesmo machucados o *show* precisa continuar” abrange a página 33, logo após a saída de Garga e sua mãe, até a página 55, com a saída de Jane. O terceiro *round*: “Vencedor solitário na selva de pedras” abrange a página 55, depois da última fala de Jane até o final, na página 72. Este não é um texto sobre a luta de classes, por mais que ela se faça presente na narrativa, mas sim acerca do detrimento do indivíduo pelo coletivo.

Queridos leitores, por favor, certifiquem-se de que se encontram confortáveis, a luta já vai começar....

Lutadores em suas posições – 1º *round*

Já no início, Brecht nos deixa muito claro qual é a ação que vai ligar toda a história: um indivíduo conseguiria ser fiel às suas crenças enquanto o caos predomina em sua volta? George Garga é um atendente de livraria que mora com os pais e a irmã em um barraco, se alimenta de peixe podre e carrega consigo sonhos e ideias que o movem, tornando-se uma fonte de desejo por parte do opressor, pois quando vários indivíduos estão na mesma situação, não há razão para a inveja, mas quando um ser se sobressai, mesmo não intencionalmente, o caos começa a ser gerado.

SHLINK – Ofereço 40 dólares pela sua opinião sobre este livro. Que aliás eu nem conheço, nem me interessa conhecer.

GARGA – Eu posso vender pró senhor a opinião de J. V. Jensen ou de Arthur Rimbaud, mas minha opinião não está a venda, cavalheiro.
SHLINK – A sua opinião também não me interessa. Só que eu estou disposto a comprá-la.
GARGA – A minha opinião é o único luxo que eu tenho.
SKINNY– O senhor pertence a uma família de milionários transatlânticos?
GARGA – Minha família se alimenta de peixe podre.
SHLINK *alegre* – Ah! Um homem que gosta de lutar. Então seria de esperar, da sua boca, palavras que me deixassem satisfeitos e livrassem a sua família do peixe.
SKINNY – 40 dólares! Isso significaria um monte de roupa limpa para você e para sua família.
GARGA – Eu não sou nenhuma prostituta.
SHLINK *com humor* – Eu espero não interferir na sua vida íntima, oferecendo 50 dólares.
GARGA – O aumento da oferta também aumenta o insulto e o senhor sabe disso.
SHLINK *com ingenuidade* – É preciso saber o que é mais importante: um quilo de peixe ou uma opinião. Ou ainda: dois quilos de peixe ou uma opinião.(BRECHT, 1987, p.14)

Shlink é um chinês rico, negociante e dono de uma madeireira que com a ajuda de seu empregado, Skinny, tenta a todo custo comprar a opinião de Garga. Vê nele um objetivo para o seu dinheiro, um meio de mostrar a sua grandeza. Nesta apresentação, se consolida uma pergunta que vai ser recorrente na peça inteira: como abdicar da única certeza quando tudo em volta é um caos completo? O que instiga a compra para o negociante chinês não é a opinião de Garga, isso pouco importa para ele, mas o fato dela ser a sua única posse. A luta de *boxe* apenas assume o papel “como metáfora de uma luta metafísica entre os personagens principais da peça para saber quem é o melhor homem – hipótese defendida pelo próprio Brecht”. (CARDOSO, 2011, p. 63-64)

Um aspecto interessante de se notar, é que, neste momento, o dinheiro assume a posição de destaque na vida, tanto dos personagens, como na sociedade daquele tempo. O dinheiro se mostra com sua grandiosa importância e passa a ser o cartão de visitas de uma pessoa, em que o seu valor equivale à sua economia.

Garga aos poucos vai vendo tudo e todos a sua volta se corromperem, desde sua namorada à sua irmã. Vê seu emprego ir embora por ser um homem fiel as suas certezas. Mas o poder acaba se sobressaindo e o bibliotecário aceita a “luta” contra Shlink, um homem que não tem nada a perder, pois já tem tudo, e perder significaria encontrar a liberdade de um mundo que exige cada vez mais do ser. Conforme vai entregando todo o seu dinheiro e bens materiais, deixando Garga livre para fazer o

que bem desejar, podemos ver a troca de posições: quem antes era o opressor, passa agora a ser o oprimido.

Com o desenrolar da luta, Garga, depois de tomar posse de todos os bens, vai se desfazendo deles e tudo ocorre sob o olhar de Shlink, que aos poucos vai vendo o fruto de quarenta anos de trabalho ser posto fora. Ele não questiona nenhuma ação, está contente por ter conseguido corromper mais um indivíduo e de ver que a cada tentativa do oprimido em recuperar o seu “eu” anterior e interior, resulta em fracasso.

O fato de o funcionário de livraria ir se livrando de tudo é por ele ter a completa noção de saber que está sendo corrompido. Ele tem consciência da opressão sofrida e faz de tudo para que a dor e o peso dela não sejam tão difíceis de serem carregados. Mesmo sabendo que nunca mais recuperaria a sua essência pura de outrora.

JOHN – Nos Estados Unidos, nunca se sabe. O trigo tanto cresce no inverno como no verão.

MANKY – Sim, mas de repente ninguém te avisa e você fica sem almoço. Você anda na rua com seus filhos. Obedecendo à risca o quarto mandamento, e de repente você está segurando só a mão do teu filho ou da tua filha; e teu filho e tua filha já se foram há muito tempo. Se atolaram num lodaçal e você nem chegou a perceber.(BRECHT, 1987, p. 30).

Brecht tem muito incisivo neste texto ao mostrar que a ordem afeta o produto final, que se manter limpo em uma sociedade corrupta e gananciosa é quase um milagre – se milagres realmente existirem. Neste trecho, ao conversar com John, pai de Garga, Manky, o empregado de Shlink, nos mostra que a trajetória para se tornar um ser corrompido não acontece da noite para o dia, é aos poucos, somando os pequenos e desonestos atos, até as ações mais horríveis cometidas sem pestanejar.

Aos poucos Garga vai abandonando o ar de jovem sonhador que o caracterizava. Suas ações, por mais compreensíveis que sejam, passam a sujar a imagem do personagem. Muitas vezes, na contínua leitura do texto, me deparei com um sentimento de acalento em relação ao personagem Shlink. Por mais corrupto, frio e manipulador que ele seja, eu apenas conseguia enxergar uma pessoa solitária, que em meio a todos os seus bens, a solidão era a que se fazia mais presente. Quem sabe a finalidade de Brecht era justamente essa: mostrar para as pessoas que o objetivo da vida é viver, sonhar e amar, que bens materiais não entram conosco no caixão. E quem sabe é por essa razão que Shlink não largou Garga até

cumprir como seu objetivo. A questão nunca foi corrompê-lo ou acabar com os seus sonhos, e sim trazer para a sua pacata e monótona vida um desafio que ocuparia seus dias, uma razão para continuar sentindo-se vivo.

Com o passar do tempo, Garga percebe-se mais sujo – mesmo ajudando outras pessoas com o dinheiro que consegue do chinês – um sentimento de sujeira não apenas pelo fato de não ter conseguido proteger sua família, que também foi manipulada, mas sim, por perder pouco a pouco a pureza de um menino do campo que ele trazia consigo. Conforme o objetivo de Shlink era alcançado, George passa também a corromper outras pessoas, fazendo delas sua imagem.

GARGA *ao jovem* – Então eu lhe faço presente da propriedade deste homem para servir de abrigo aos órfãos e aos bêbados. Mas com uma condição: que você deixe que te cusпам nesta tua cara insuportável.

JOVEM – Eu sou um ministro de Deus.

GARGA – Então aceite o desafio.

JOVEM – Eu não devo.

GARGA – Tá caindo neve em cima dos órfãos. Os bêbados estão caindo, morrendo. E você resguardando o seu rosto.

JOVEM – Bem, estou pronto. Até hoje eu mantive o meu rosto limpo. Tenho vinte e um anos. E o senhor deve ter as suas razões. Procure me compreender. Peça à senhora que se vire.

MARIE – Se o senhor se prestar a isso eu vou desprezar o senhor.

JOVEM – Eu não espero outra coisa. Existem rostos mais dignos do que o meu; mas nenhum que seja bom demais para isso.

GARGA – Cuspa na cara dele, Shlink, se quiser.

MARIE – Isto não está certo, George. Não conte comigo.

GARGA – Dente por dente, se quiser. (BRECHT, 1987, p.28)

Nós, seres humanos, sentimos atração por aquilo que conhecemos e sabemos distinguir, nada mais justo para Garga querer que outra pessoa se rebaixe e sinta-se um objeto manipulável perante uma sociedade que segrega as pessoas por etnia, gostos, classe social e condição sexual, já que ele, agora o opressor, em um dado momento já foi o oprimido. Vivemos em uma sociedade em que a pessoa mais rica e com mais posses se torna o senhor soberano, sem precisar necessariamente ser o mais forte, como a teoria da seleção natural das espécies, proposta por Charles Darwin, onde o ser mais apto é quem sobreviverá.

Logo após o encontro com o jovem missionário, podemos constatar pela fala de Marie, “[...] Quando o missionário saiu, você desviou os olhos, eu vi. Como você está desesperado!”(BRECHT, 1987, p.29), a dor de Garga sendo revelada. Sem ter conseguido se proteger da corrupção que o cercava e ter se tornando parte dela,

decide partir por um tempo. Quando ele vai para casa e se encontra com sua mãe para tentar convencê-la a partir também, pessoalmente, é uma das cenas mais emocionantes do texto. O ex-atendente de livraria deixa explícita toda a sua dor e angústia perante a sociedade e sua ordem de classes. Ser livre é apenas uma utopia quando se tem leis e regras para obedecer, leis essas que servem apenas para domar o sujeito que não se encontra dentro dos moldes de uma comunidade perfeita. Viver para esses sujeitos não passa de uma mera ilusão, sobreviver é a questão em si.

GARGA – Ah. Toda essa gente. Toda essa gente boa. Toda essa massa de gente boa e valente que fica de pé nos tornos mecânicos das usinas pra ganhar o bom pão de cada dia, fabricando monte de mesas boas para os bons comedores de pão. Todos esses bons fazedores de mesas e comedores de pão com suas boas famílias, que são tantas que já viraram multidão, e não aparece ninguém para dar uma cuspidinha na sopa deles, e ninguém para mandar todos para o outro mundo com um bom pontapé no rabo: e nenhum dilúvio universal cai por cima deles ao som de “Noites de Tempestade, Oceano Irado”.(BRECHT, 1987, p.32)

Garga revela todo o seu descontentamento com a situação financeira da sua família e também de todas as pessoas que estão na mesma situação que a dele. Enquanto ele precisou se corromper para que a família pudesse ter o básico para a sua sobrevivência, algumas pessoas já nascem tendo tudo e nunca precisaram fazer o menor esforço na vida. É ter a consciência de que ele e sua família estão fadados a sobreviver, enquanto outros, apenas vivem a vida levemente.

Logo após o seu desabafo, Garga avisa que vai embora de Chicago, “[...] Não vou ficar aqui, porque o negócio é o seguinte, Shlink de Okahama. Eu vou pro Tahiti.” (BRECHT, 1987, p.29), sem ninguém acreditar, ele foge, e o primeiro *round* acaba. Em seguida, começa um jogo de cão e gato para descobrir o paradeiro do corrompido.

Mesmo machucados o show precisa continuar – 2º round

Shlink, agora pobre, decide começar o segundo *round* tomando o lugar do filho de John. Se apoderar da família foi uma jogada para conhecer melhor o adversário e saber de suas fraquezas, mas também um momento de encontro, pois ambos os lados eram estrangeiros na cidade grande. Ele começa a trabalhar e

passa a sustentar a prole do seu inimigo. Shlink procura Garga por todos os lados, já que ele sumiu com o seu dinheiro. A família Garga, principalmente a mãe, não sofre apenas pelo rumo que o filho seguiu, mas também por Marie, a filha que virou prostituta e estava sempre à disposição de Shlink. Jane havia se tornado propriedade dele também.

É possível compreender, em uma fala de John, pai de George, a crítica feita por Brecht em relação à individualização das pessoas em grandes centros urbanos: “Numa cidade como essa aqui, você não vê nem a casa da frente. Você nem sabe qual a consequência que pode ter ler um jornal e não o outro.” (BRECHT, 1987, p.30). As pessoas não passam de meras estranhas umas das outras, a imersão na multidão não aproxima um ser do outro. Em grandes centros, somos apenas um número entre milhões. De todos os personagens, a mãe parece ser a única que realmente vê a destruição da sua família, os outros apenas estão preocupados em ter dinheiro no bolso.

Um mês após sua partida, Garga retorna embriagado e depois de aproveitar a boa vida que o dinheiro lhe forneceu, o filho pródigo a casa volta. E é no hotel de J. Finney que o foragido se encontra com Shlink, hotel que servirá de palco para o *round* final, pois o que realmente importa é a luta por si só.

Entretanto, como se livrar de uma opressão quando ela é tudo o que se tem? É compreensível a volta de Garga, ele já havia sido corrompido e tentar recuperar os sonhos de um menino do campo naquele contexto seria uma tentativa inútil. Garga e Shlink fazem uma calorosa recepção de boas-vindas, regada de doçura, como um encontro de melhores amigos. É neste momento que se percebe o laço criado entre eles: não importava mais a primeira razão que juntou aqueles dois homens, mas sim, que agora eles estavam dependentes um do outro, na desgraça e na alegria. Todavia, como tudo na vida, e não tão diferente no boxe, alguém deveria assumir o posto de campeão, enquanto o segundo lugar ficaria com aquele que, por mais esforço que tenha feito, não conseguiu alcançar o lugar mais alto do pódio.

É impressionante o cuidado de Brecht ao escolher cada fala de Shlink, por exemplo: “Ah! Um homem que gosta de lutar. Então seria de esperar, da sua boca, palavras que me deixassem satisfeitos e livrassem a sua família do peixe.” (BRECHT, 1987, p.14); “[...] Eu tomei a liberdade de prover as necessidades de sua família graças ao trabalho das minhas mãos.” (BRECHT, 1987, p.42); “Que vida

miserável essa; você vive no mel e o mel está podre.” (BRECHT, 1987, p.43).Ele é sempre certo, conhece o poder do dinheiro e a falta que ele faz para uma família fragilizada economicamente. O dinheiro do negociante de madeira acaba se tornando a arma que destrutura Garga e a maioria dos membros da sua família.

O encontro de Garga com Marie no hotel é um dos raros momentos em que vemos a fragilidade do personagem:

GARGA – *rápido* – Aqui faz um frio de noite. Você quer alguma coisa? Está com fome?

MARIE – *rápida, sacode a cabeça. Olha-o* – Ah, meu pobre George, já faz tempo que os corvos estão voando por cima de nós.

GARGA – *rápido* – Quando é que você esteve em casa à última vez? *Marie se cala.*

GARGA – Me disseram que você frequenta esse hotel?

MARIE – Ah? Quem é então que está tomando conta deles em casa?

GARGA – *sangue frio* – Pode ficar tranquila. Me disseram que tem alguém que cuida deles. E eu sei também o que você anda fazendo [...](BRECHT, 1987, p. 41).

Na presença da irmã ele se mostra preocupado e “revela os fios que ainda o ligam emocionalmente à sua família.” (CARDOSO, 2011, p.123). Como um irmão mais velho, ele tenta passar a confiança de que tudo está sob o seu controle e de que ela vai ficar bem.

O fato de Shlink entrar no seio familiar de Garga é para minar o seu eu interior, fazê-lo perder a sua identidade, deixá-lo sozinho, sem chão, transformando-o em um ser frio, alterado por uma sociedade fria.

Mesmo tendo gastado todo o dinheiro que levou consigo e de Shlink ter sustentado sua família durante o seu desaparecimento, George ainda pega para si o pouco dinheiro que o chinês havia guardado. Casa-se com Jane, e por um breve momento, ele e sua família podem sentir o gosto da felicidade – mesmo sendo uma felicidade falsa – e de ter a barriga cheia. Shlink já havia preparado o seu golpe final para sair vencedor deste segundo *round*. Como Garga vendeu desonestamente a mesma carga de madeira duas vezes, a polícia estava cobrando explicações do chinês e ele não pensou duas vezes em colocar a culpa no “amigo”. Garga é condenado a três anos de prisão, porém, o que Shlink não imaginava é que com essa atitude o seu menino estaria completamente corrompido e que quando fosse solto, ele é quem ditaria as regras.

O fato de ir para a cadeia e saber que sua família realmente desabaria, fez de Garga o perfeito vingador, um opressor dos opressores. A mãe, que antes

representava todos os seios familiares, desaparece da obra, dando a entender que fugiu e assim ocorre a desintegração da família. Todavia, porque ele assumiria a culpa, se todos os bens ainda se encontravam no nome do comerciante chinês? Podemos compreender que talvez Brecht quisesse com isso mostrar que, por mais que o caos tivesse tomado conta da vida de Garga, se ele assumisse os erros que cometeu, deixaria bem claro para Shlink que não era como ele. Foi o momento em que ele assumiu de vez a participação na luta e estava disposto a encarar todos os resultados.

Garga passou os anos da prisão procurando um modo de se vingar, o texto não nos mostra nenhum momento dele na cadeia, mas sua primeira ação quando solto nos permite acreditar na ideia de vingança. Sentimento que está presente no cotidiano das pessoas; estamos sempre pensando em como podemos nos sobressair, ser melhor do que os outros, ter mais vantagens e que seria realmente bom ver aquela pessoa que nos machucou sofrer um pouco – sejamos realistas, é a mais pura verdade, se não qual seria a função do ditado “Aqui se faz, aqui se paga”.

Com o marido na cadeia, Jane se junta à cunhada, trabalhando como prostituta. Neste momento, Brecht nos mostra o quanto o indivíduo é fraco perante o poder, a prostituição de Jane e Marie pode ser vista como uma analogia ao capitalismo, em que os corpos passam a ser mercadorias de compra, no qual o dinheiro é a alavanca que move os personagens e que ainda mobiliza grande parte da humanidade nos dias atuais.

Vencedor solitário na selva de pedras – 3º round.

Três anos após ser preso, Garga retorna à liberdade e a primeira coisa que faz é colocar em prática a vingança contra Shlink. Na frente da prisão se encontra um bar, e é neste estabelecimento que o *round* final acontece, sendo uma somatória das duas últimas cenas, em que a tensão dos personagens vai aumentando a cada verdade revelada, afim de aguçar a curiosidade do leitor para o *round* final, como o autor havia solicitado no começo da obra. No estabelecimento, conseguimos notar facilmente a característica que liga os personagens entre si: a cidade de pedra os

engoliu e, depois de digeridos, foram descartados sozinhos, tendo por companhia sua própria sombra.

É neste momento que Brecht apresenta a destruição sofrida por cada personagem, por exemplo: Jane, mulher de Garga, voltou a se prostituir e deixa bem claro para o marido que o futuro dela era aquele. Ele tenta mudar o pensamento da esposa, afirmando que ela volte para casa, mas Jane é firme dizendo “Não, George. Apesar de tudo as coisas estão de mal a pior. Dizem que de agora em diante tudo vai melhorar. Não é verdade. Tudo está piorando e vai piorar sempre mais. [...]” (BRECHT, 1987, p.60). Ela mostra ter se dado conta das mudanças ocorridas, sabe que para sobreviver não poderá contar com mais ninguém, que naquele dado momento, era cada um por si.

Aos poucos, George percebe o seu nível de solidão, o personagem dá a entender que, depois do sumiço de sua mãe, não voltou mais para casa. Fato que mostra a força da imagem materna. É no momento em que Brecht tira a mãe de cena que a família termina de se desestruturar e cada personagem toma um rumo diferente para a sua vida, todos passam a ser estranhos. Porém, é no bar também que George encontra sua irmã pela primeira vez depois de ser libertado. Marie está feia e mal cuidada, como o próprio irmão a descreve: “Quem é? *Ele a reconhece*. Mas como você está! Parece um trapo imundo.” (BRECHT, 1987, p.40). Curiosamente, ela também sabe disso, sua aparência reflete toda a sujeira pela qual ela se prestou em troca de dinheiro. O personagem é uma crítica às pessoas que se encontram estagnadas na vida, por se acharem inferiores, preferem o chão seguro do conhecido ao invés da mudança. Para Marie só resta a lembrança do passado e é justamente isso que a mantém em pé.

Como meio de vingança, Garga conta para os policiais e para todos na cidade os crimes e falcaturas cometidos pelo comerciante chinês. O povo, revoltado, embarca em uma busca para linchar o mau caráter da cidade. George relaxa no bar, acreditando já ter vencido a luta e se livrado do seu oponente, mas Shlink consegue escapar a tempo e chega ao bar para o confronto final, a última conversa que decidirá quem é o melhor.

SHLINK – Você entendeu então que nós somos companheiros numa luta metafísica. Nossa amizade foi curta. Mas durante um certo tempo essa ligação foi predominante. Esse tempo passou. As etapas de vida não são as da lembrança. O fim não é a meta... O último episódio não é mais importante do que qualquer outro [...]. (BRECHT, 1987, p.66)

Como um derradeiro ato de grandeza, Shlink enaltece George. Atitude que pode ser vista como uma volta do personagem às suas origens humilde. A solidariedade dele, mesmo sabendo que estava prestes a morrer, nos revela que não importa quais mudanças soframos, sendo elas gigantes a ponto de nos transformar, quando o mundo se mostra difícil e cruel, ainda podemos acessar memórias corporais e sentimentais de outrora, tanto para nos proteger, ou para recuperar a característica que nos torna humanos, o sentir.

Curiosamente, a relação entre os dois lutadores poderia livremente ser olhada pelo aspecto amoroso. Muitas vezes Brecht dá indícios, mesmo que metaforicamente, de que poderíamos estar presenciando uma relação homossexual. Durante o reencontro de Garga e Shlink, o ex-funcionário da livraria recita principalmente trechos de poemas de Rimbaud que “referem-se a sua conturbada relação com Paul Verlaine.” (CARDOSO, 2011, p. 120):

GARGA – *do quarto* – “Nos meus sonhos eu te invoco, o meu esposo infernal”. Shlink, o cachorro. “Nós não dividimos mais nem a mesma cama nem a mesma mesa. E ele não tem mais quarto. Sua noivinha fuma charutos da Virgínia e ganha umas coisinhas para fazer o pé-de-meia”. Isso sou eu. *Ri.*(BRECHT, 1987, p.39)

GARGA – “Um dia eu serei a sua viúva. É certo que no calendário esse dia já está marcado. E eu vestindo cuecas limpas, vou seguir o enterro a passos largos no sol quente”. (BRECHT, 1987, p.40)

Ele se coloca no papel do escritor e atribui a Shlink o papel do amante. Ninguém no recinto sabe que Garga está recitando Rimbaud⁹, e acredito que Brecht queria abordar este tema com alguma relevância, mas sabendo que essa problematização deixaria alguns espectadores chocados, ele colocou o tema de modo sutil. Se deixarmos o olhar capitalista de lado e vemos a sexualidade como a arma para vencer na vida, como relata Cardoso também, podemos facilmente ser convencidos por uma possível narrativa amorosa.

Conforme o fim vai se aproximando, Garga tenta libertar-se do seu opressor e ir embora. Com uma última “carta na manga”, Shlink havia guardado seu melhor golpe para o final.

SHLINK – E não vai haver um desfecho nessa luta, Garga? Nós não vamos nos compreender nunca?
GARGA – Não.

⁹ Arthur Rimbaud, poeta francês, suas maiores obras foram escritas na adolescência. Com 20 anos já havia escrito 20 livros de poesia, Paul James o descreveu como “um jovem Shakespeare”.

[...]

SHLINK – Esse seu gesto demonstra que você não é digno de ser meu adversário.

GARGA – Eu só estou me queixando de que você me enche o saco!

SHLINK – O que foi que você disse? Você está se queixando? Você? Um boxeador contratado! Um balconista bêbado que eu comprei por dez dólares! Um idealista que nem era capaz de distinguir uma perna da outra! Um zero!

[...]

SHLINK – Seu sono, sua mãe, sua irmã, sua mulher. Três anos de sua vida estúpida. Que vergonha! [...] Você nem entendeu do que se tratava. Só queria a minha destruição, mas eu queria a luta! Não a luta da carne, mas a luta do espírito!(BRECHT, 1987, p.68-69)

Ele despeja toda a verdade para Garga, o comerciante chinês estava nos seus últimos suspiros, sabia que iria morrer só, todavia, também sabia que não seria o único. Ele estava prestes a morrer, mas o jovem lutador e todos os outros que por mais indiretamente tenham participado da luta, ainda teriam uma longa jornada. Seria uma estrada solitária. Na qual todos os sonhos haviam sido deixados pelo caminho e ninguém poderia contar com a ajuda de ninguém. Eram mutilados destinados a vagarem sós, servindo de meros coadjuvantes para o espetáculo da vida.

GARGA – Mas o espírito, você vê, não é nada. O importante não é ser o vencedor, Shlink, mas o sobrevivente. Não posso vencer você, Shlink, eu só posso te pisar até te enterrar no chão [...] Pode ser que eu esteja no caminho errado, Shlink, mas eu ainda tenho muito tempo.

Shlink cai no chão, Garga sai.

SHLINK – *levantando-se* – Agora que trocamos os últimos golpes e também as últimas palavras, as que nos ocorreram, quero agradecer o interesse dedicado à minha pessoa. Cada um de nós perdeu muita coisa, mas nos ficaram os corpos nus [...]. (BRECHT, 1987, p.69).

Justamente neste momento, um pouco antes da saída de Garga, que podemos notar a ideia da desumanização sofrida pelas pessoas por parte do mundo exterior. Foi na luta que George encontrou a solidão e foi pela luta que Shlink procurou fugir dela. Garga abandona o chinês e não conseguimos saber se ele o perdoou ou não, ele apenas segue o seu caminho. Sem um desfecho, o chinês se encontra apenas na companhia de Marie. É a vez da mulher se despedir do homem que a usou, mas por quem ela nutre um grande sentimento.

MARIE *entrando* – Por favor, não me mande embora. Sou uma desgraçada. A clareza aumenta.

[...]

MARIE *tirando o chapéu* – Já não sou mais bonita. Por favor, não olhe para mim. Os ratos me roeram toda. Eu lhe trouxe o que sobrou de mim.

[...]

MARIE – Eu só quero olhar para você. Compreendi que o meu lugar é aqui.

[...]

MARIE – Saiam daqui! Ele está morto. Não quero que olhem pra ele. (BRECHT, 1987, p.70-71)

Podemos entender que Marie é o lado feminino de Garga, tudo o que ele deseja falar, agir e sentir é na irmã que se projeta. Conseguimos descrever a menina como uma vítima da Síndrome de Estocolmo¹⁰, ela encontrou no seu opressor uma oportunidade para fugir do caos e do sofrimento de ter que viver a base de peixe podre e costurar camisas, por mais que o resultado fosse ser transportada para uma realidade mundana, de opressão, sujeira e perda da identidade. Marie, assim como Garga, encontrou semelhanças no seu oponente e fez dele o seu refúgio.

Brecht conseguiu se projetar para fora da realidade em que estava presente. Como um espectador e depois escritor, ele captou a verdade da sociedade e o caminho que ela estava tomando. De modo aparentemente imperceptível –ou sendo justamente este ponto a chave para compreensão do texto – ele mostrou atitudes em seus personagens, que por mais pequenas que fossem, mudavam todo o clima da cena. Palavras de doçura, carinho, recordações da infância e de sonhos nos lembram a todo tempo que por mais corruptos e sujos que sejam os personagens, ao acessar essas lembranças, eles tornam-se humanos novamente.

¹⁰ Síndrome de Estocolmo é um estado psicológico, cunhado pelo criminólogo e psicólogo Nils Bejerot, no qual a pessoa, submetida a um determinado tempo de cárcere privado ou longa intimidação pelo seu agressor, passa a desenvolver uma simpatia e até mesmo sentimentos de amor por ele. A síndrome recebe esse nome em referência ao famoso caso do assalto ao banco “Sveriges Kreditbank of Stockholm”, em 1973, em Estocolmo, Suécia. Depois de passarem seis dias na mão dos assaltantes, os reféns saíram do local nutrido um sentimento de proteção em relação a eles.

4 O CAOS TOMA CONTA DO OFICINA

*Os senhores estão em Chicago, no ano de 1912.
Vão ver a inexplicável luta entre dois homens e
assistir à decadência de uma família que veio do
campo para a selva da grande cidade. Não quebrem
a cabeça para descobrir os motivos dessa luta, mas
procurem participar das jogadas humanas. Julguem
com imparcialidade os métodos de luta dos
adversários e dirijam o seu interesse para o “round”
final.
(BRECHT, 1987, p. 11)*

“Na selva das cidades” foi uma das inúmeras montagens realizadas pelo Oficina, mas esta, em especial para mim, foi a que conseguiu transpor perfeitamente a narrativa brechtiana para os palcos com o intuito de mostrar a realidade atual. Os trabalhos para a peça começaram em Curitiba, ensaiavam exaustivamente pela tarde e à noite ainda apresentavam “Galileu Galilei”. Os ensaios eram trabalhosos e cansativos, começavam às nove da manhã e terminavam de madrugada. Estudavam: capoeira, ginástica, caratê, ensaiavam e ainda tinham laboratórios e discussões acerca de Brecht, Stanislavski e Grotowski.

O texto é uma denúncia sobre a opressão sofrida pelo homem acerca da realidade urbana, principalmente para aquelas pessoas que não nasceram nas grandes capitais. A peça retrata a corrupção do homem causada por ele mesmo.

Não podíamos ser piedosos conosco. Na Selva das Cidades era um grito de socorro – em muitos momentos até conformado – mostrando uma grande impotência frente a uma realidade tão dura. Se não tivéssemos encontrado esse texto e usado em momento tão oportuno, o grupo teria se desfeito antes. É que a peça discutia a situação metafísica que se instaura dentro do próprio grupo – o niilismo, de um lado, e, do outro, a consciência da necessidade de lutar. (NANDI, 1989, p. 135)

A montagem estreou em São Paulo, no dia primeiro de setembro de 1969, com cinco horas de duração. No decorrer das apresentações, conseguiram reduzir a peça para uma hora. A concepção da cenografia ficou a cargo de Lina Bo Bardi, que trouxe para dentro do espaço o caos da obra e da realidade brasileira, aproveitando

todos os entulhos e lixo produzidos pelo Minhocão de São Paulo, – metrô que passa perto do Teatro Oficina – que naquele momento estava em construção.

Mateus Bertone da Silva, graduado em Arquitetura e Urbanismo pela EESC-USP, em 1999; mestre em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo pela mesma instituição em 2005, na sua dissertação “Lina Bo Bardi – arquitetura cênica” nos apresenta como essa destruição refletia o caos:

A construção do espaço físico de cada um dos 11 quadros – 10 rounds – era feita em cena pelos próprios atores auxiliados pelos maquinistas do Teatro Oficina que, nesse ponto, mais do que explicitarem os mecanismos teatrais, revelavam o dispêndio de trabalho humano na construção de todas as coisas. O esforço de construir para que logo em seguida tudo seja destruído – esse era o movimento geral da peça: continuamente construir e destruir, fazer voar pelo espaço do teatro mesas, cadeiras, colocando o público a todo o momento em uma posição frágil e desprotegida. (SILVA, 2005, p. 39)

O cenário era destruído, segundo SILVA, literalmente em cada espetáculo, inserindo o público nesse imenso caos. Como diz Edélcio Mostaço¹¹, o espetáculo “[...] visava muito mais propiciar uma vivência ampla que produzir um simples espetáculo visual...” (MOSTAÇO, 2009, p. 7). Richard Schechner¹², criou um termo que se encaixa perfeitamente com a técnica usada pelos atores na montagem, “environmental theatre”, que pode ser traduzido como “ambiente teatral”, que conta com duas seções: na primeira a relação ocorre entre os *performers*, entre os membros da plateia e entre os *performers* e a plateia. Na segunda, a relação ocorre também com os elementos da encenação, entre os *performers* e a cenografia. Edélcio nos contempla com uma fala que simplifica o entendimento:

No eixo primário temos o árduo trabalho corporal e a intensa troca de energias entre os intérpretes[...]. No segundo, as relações mostravam-se ainda mais implementadas: a arquitetura cênica conformava um espaço ritual aberto às interações entre dispositivos, inclusive com deslocamento dos intérpretes e do público; o que reforçava, a todo o momento, o manuseio não apenas de objetos e apetrechos cênicos como seu uso disseminado pela totalidade do espaço cênico; atingindo desse modo uma pletora funcional, visual e material.(MOSTAÇO, 2009, p.7-8)

¹¹Edélcio Mostaço é um teórico, crítico e encenador brasileiro. Atua como doutor e professor na Universidade do Estado de Santa Catarina –UDESC.

¹² Professor de Estudos da Performance na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York. Em 1990 desenvolveu o s “rasaboxes” (rasa na Índia pode significar emoção), técnica que consiste em um aprofundamento emocional por jogos para o aperfeiçoamento da representação.

Com essas características, o Oficina conseguiu levar o seu espetáculo para o nível de uma encenação épica, com alguns os elementos que Brecht julgava ser necessário para que pudesse ocorrer um desconforto por parte do espectador e assim, conscientemente ou não, ocorrer a mudança. Lembrando que Brecht, ao escrever o texto ainda não havia concebido plenamente as técnicas do teatro épico, mas na realidade de 1969, o grupo conseguiu colocá-las em prática dentro da sua encenação.

Frases e pichações cobriam as paredes do espaço cênico e uma grande faixa com a escrita: “A São Paulo, a cidade que se humaniza”, foi colocada logo acima do ringue de *boxe*, ironizando o caos que predominava na cidade. Para refletir uma desordem ainda maior, o programa da montagem foi colocado em sacos plásticos cheios de serragem e lixo. O teatro cheirava mal, com areia mofada no chão e incenso por todos os lados. O desconforto causado era proposital, a peça tratou de refletir a bagunça presente na sociedade brasileira.

Era inacreditável como todos os atores se atiravam aos seus papéis sem qualquer censura pessoal, sem medo algum de se arrebentar [...] pois os inúmeros tombos e os vários objetos que roçavam suas cabeças colocavam a platéia em permanente suspense, sobre a sorte dos mesmos. (SILVA, 1981, p. 189).

A montagem tinha um elenco de peso para os palcos brasileiros, com Fernando Peixoto, Ítala Nandi, Othon Bastos, Renato Borghi, Liana Duval, entre outros grandes atores. Neste espetáculo, a atuação de Ítala Nandi foi responsável por um dos momentos mais marcantes e revolucionários do teatro brasileiro. Ele acontece quando Marie, na condição de prostituta, recebe a visita do personagem Shlink, que vai encontrá-la no bordel chinês. Mostaço comenta esse trecho do espetáculo em seu artigo “Na Selva (antropofágica) das Cidades – versão Oficina”:

A cena recendia forte cheiro de incenso e a iluminação, coada pelos véus vermelhos, infundia uma tonalidade quente ao ambiente. No ápice do envolvimento dramático entre as personagens, Maria abria seu quimono e com singela pureza se desnudava (MOSTAÇO, 2009, p. 8).

Em uma cena singela e pura, a atriz realizou o primeiro nu frontal feminino do teatro brasileiro, em plena ditadura militar. Tamanha foi a beleza do momento que nem a censura teve coragem de proibi-la. Esta audácia rendeu a Ítala um poema, escrito pelo poeta, engenheiro civil, professor e desenhista Joaquim Cardozo:

POEMA PARA A NUDEZ DE ÍTALA NANDI

O ato sexual, na teoria dos mecanismos,
É um conjugado de prismas.
Ítala Nandi despiu-se
Tirou suas roupas desnecessárias
E ao conseguiu ficar nua:
Sua bunda, seus seios minúsculos, sua babaca
[pequenina,
São as mesmas da primeira nudez em que nasceu.

Apenas ficou mais lisa
Apenas entrou na periferia
De um corpo nu pintado: de Cranach ou de Balduing.
–Nudez de Eva, a primeira mulher.

Ítala Nandi, por que escondeste
Por tanto tempo a todos nós
Tua santa e secreta nudez?
Tua nudez sagrada...
Nudez para ser beijada.

Como esse nu, tão assim de superfície
Todo o teu esforço no sentido da arte erótica
Onde a platéia e os atores são os mesmos,
Dás apenas o efeito tátil de pouca penetração.

Com essa primeira e indígena nudez,
Ítala Nandi, é quando te vestes
Que ficas nua.
(CARDOZO apud NANDI, 1989, p.140)

A simplicidade com que revelou seu corpo foi tão grande que os censuradores não interpretaram a ação como uma afronta aos costumes, seu nu foi considerado sagrado e simples a ponto de tocar no mais íntimo de cada espectador, trazendo um significado real para a cena.

A montagem foi também a última peça teatral na qual a atriz participou no Teatro Oficina, já que neste período o grupo enfrentava grandes desavenças internas¹³, Ítala não foi a única a sair, a montagem marcou a ruptura de vários artistas com o Oficina.

Outro momento chave deste espetáculo, porém infeliz, ocorreu em uma apresentação em Belo Horizonte, onde em uma determinada cena Ítala foi jogada do palco em direção aos espectadores, caindo na terceira fila da plateia. O ato foi inesperado até para a atriz que, após falar com Zé Celso e ele não dar uma devida

¹³ Desde a montagem de Roda Vida, onde um coro de jovens foi colocado no elenco, o Teatro Oficina vinha passando por várias desavenças internas, principalmente com o elenco principal de atores.

atenção ao fato, resolveu denunciar o ator que a jogou ao Sindicato dos Artistas. Com os ânimos alterados, o grupo resolveu dar um tempo no espetáculo.

Logo após as férias forçadas, o elenco retomou a montagem, dessa vez sem Ítala Nandi, que resolveu sair do grupo por conta das desavenças com Zé Celso e o infortúnio ocorrido no espetáculo. “Na seva das cidades” foi, sem dúvida, durante os seus seis meses de temporada, um marco na carreira do Teatro Oficina, tanto com a nova formação que passou a integrar o grupo, quanto pela importância social que teve durante a ditadura militar.

Finalizo aqui com uma frase de Armando Sérgio da Silva¹⁴ referindo-se ao “Na selva das cidades”: “Uma poesia cênica aterradora, que por vezes excitava os sentidos e por outras aguçava o cérebro. Foi uma das maiores, senão a maior experiência estética do Teatro Oficina” (SILVA, 1981, p. 189).

Trazer para a cena teatral brasileira um texto tão complexo e, por muitas vezes, com tantas histórias permeando entre si, deveria ser assustador e audacioso. Mas o Oficina procurou ficar apenas com o lado audacioso e se beneficiou do momento difícil que a sociedade brasileira estava passando para montar um espetáculo que falasse diretamente com o seu público. Para que assim, eles pudessem compreender o poder de mudança que se encontrava plenamente nas mãos dessa sociedade descontente, que estava igualmente sendo refletida nos palcos. “Na selva das cidades” não poderia ter sido encenada em um melhor momento, pois em meio a opressão, ela se mostrou como uma chama de mudança, tanto para o contexto feminino, como para o despertar da consciência social das pessoas.

¹⁴ Armando Sérgio da Silva é Doutor em Artes, com ênfase em Teatro e atualmente atua como professor titular da USP.

5 A SELVA AINDA PERMANECE VIVA.

Noventa anos após Brecht concluir sua escrita e quarenta e cinco anos depois da montagem célebre realizada pelo Oficina, “Na selva das cidades” ainda carrega a força da atualidade em suas linhas. Talvez esse fato se dê pelas inúmeras viagens realizadas por Brecht, conseguindo assim conhecer a realidade, costumes e problemas de cada nova comunidade em que chegava, ou pelo fato de que os problemas, possivelmente, ainda continuam sendo os mesmos, agravando-se com o passar do tempo.

Com o decorrer dos anos, fomos esquecendo de nos preocupar com a nossa humanidade, passamos a elevar nossas ideias e metas à cidade, colocando esse local em um pedestal, transformando-o no objetivo de nossas vidas. “Como nos apresentamos? Eu ganho dinheiro suficiente para comprar aquilo? Como as pessoas me enxergam? Eu tenho uma boa aparência? A vaga de emprego será minha?” Tudo gira em torno do social, em como seremos vistos e compreendidos por pessoas de quem nem ao menos sabemos o nome. O *status* perante a comunidade passou a ser mais importante do que o bem estar das pessoas. O “eu” está agonizando e em função do “outro”. A maioria das pessoas não faz mais nada pensando em si e nos seus gostos, tudo se resume no outro: em como vou ter que me apresentar ou agir, para que assim, o outro, tenha uma boa impressão sobre a minha pessoa.

A industrialização no capitalismo foi um grande salto para a economia, classes sociais foram criadas, porém poucas pessoas passaram a ter uma qualidade de vida melhor. Assim, a insegurança instaurou-se, pois em uma época em que a cada minuto surgem novas tecnologias, como ter a segurança de que você também não está ultrapassado? Começamos a ter medo de nós mesmos, principalmente da solidão, já que é nela que realmente nos encontramos e nos conhecemos. A multidão passou a ser a nossa casa e os nossos companheiros são as mesmas pessoas que procuram na correria uma desculpa para não se conhecerem. Juntos no caos somos todos iguais.

E é nessa massificação de pessoas desconhecidas que para se sobressair na vida, bem melhor do que o companheiro ao lado – companheiro que nem o nome se sabe – a corrupção enaltece e se faz presente de forma amigável, com a desculpa de que para ter um futuro melhor, às vezes deve-se fazer algo incerto. Walter Benjamin

em seu livro *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, descreve uma fala que foi retirada de um relatório policial que se encaixa perfeitamente com a visão mencionada acima:

É quase impossível – escreve um agente secreto parisiense em 1798 – manter boa conduta numa população densamente massificada, onde cada um é, por assim, dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém. (SCHMIDT, 1870 apud BENJAMIN, 1989, p.38)

É na multidão desconhecida que o capitalismo encontra o respaldo para tornar as pessoas corruptas. Quando Shlink decide começar um jogo com Garga, sabe-se que ele tem tudo e que já ascendeu socialmente na vida. Ter um parceiro de jogo pobre faz dele a perfeita reprodução da imagem do capitalismo. Ele é o todo-poderoso, aquele que vai ditar as regras, para que assim, a vida do minoritário seja modificada, mas do modo que ele quer e no tempo prescrito por ele.

Brecht nos mostra um convívio familiar, a princípio uma vida privada, que passa a ser escancarada para quem quiser “ver e botar o dedo”, característica muito presente na sociedade capitalista de hoje. Quanto mais temos tecnologia, mais abrimos a nossa casa e a nossa vida para pessoas estranhas e o jogo do capitalismo em cima desse fato é que ele nos faz conscientes desse desaparecimento da vida privada, porém, não fazemos nada para mudar essa interferência em nossa intimidade. As pessoas, além de passarem a consumir mais, desejam ostentar, pois assim a diferença entre cada ser se faz viva, mesmo que na multidão. Por outro lado, a solidão é a presença mais constante e a linha que tece toda a teia. Passamos a ser denominados por Baudelaire como *flâneur*¹⁵, “o homem das multidões” (BENJAMIN, 1989, p.45), aquela pessoa que procura nos outros se encontrar.

A habilidade do capitalismo é de unificar as pessoas, transformando-as em uma só massa, sovada diariamente com ideias de coesão que remetem a noção de que somos seres iguais:

Seu traço magistral nessa descrição consiste em expressar o isolamento desesperado dos seres humanos em seus interesses privados, não como o fez Senefelder – através da variedade de sua conduta –, mas sim na absurda uniformidade de suas roupas ou de seu comportamento. (BENJAMIN, 1989, p.50).

Os gostos passaram a ser os mesmos, os objetos desejados também, mas curiosamente, quando nos identificamos com uma pessoa – pelo fato de ela ter

¹⁵ Tradução do francês para o português: flâneur, -euse, *n+adj* pessoa que passeia ociosamente.

algum gosto ou objetivo genuíno em comum –, a estranhamos e passamos a repeli-la, pois se encontrar em outro é voltar lá no início, onde o medo da solidão pairava, assim, preferimos a multidão desconhecida e manipulada, pois todos se fazem presentes no incerto. “A multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O *flâneur* é um abandonado na multidão” (BENJAMIN, 1989, p.51).

Brecht faz menção ao trabalho de Garga para fazer uma crítica aos salários baixos, fato correspondente até os dias atuais. Antes da entrada de Shlink em sua vida, ele era um mero atendente de livraria e o pouco dinheiro que ganhava não dava para sustentar dignamente a sua família. “Aquilo que o trabalhador assalariado executa no labor diário não é nada menos do que o que, na antiguidade, trazia glória e aplauso ao gladiador” (BENJAMIN, 1989, p.74). Vivemos em uma constante luta pela sobrevivência, no qual o pouco que nos é oferecido não cobre metade das necessidades reais de cada pessoa. Garga, ao se dar conta disso, não tem como evitar a luta com o seu adversário. Sair do seu estado natural era uma esperança de que algo pudesse mudar. Essa expectativa de mudança leva muitas pessoas a procurarem meios desonestos para sobreviver, porque convenhamos, caro leitor, como ser honesto quando não se tem os recursos básicos para a nossa digna sobrevivência?

Há três anos, em 2011, “Na selva das cidades” voltou a estar em cena. Aderbal Freire Filho e Marcelo Olinto retomaram o texto numa época em que o cenário social, cultural e político brasileiro/internacional se encontrava totalmente diferente daquele vivido pelo grupo Oficina em 1969 ou durante a época de escrita de Brecht. Essa nova montagem contou com grandes nomes no elenco também, como: Daniel Dantas, Inez Viana, Maria Luisa Mendonça, entre outros. Na nova encenação para o texto, Aderbal trouxe a ideia do ringue de *boxe* mais abstrata, apenas com a delimitação de um espaço cênico em que os personagens travam suas batalhas e não há muitos elementos em cena. A “luta metafísica” entre os personagens Garga e Shlink ainda pode ser encontrada na montagem de Aderbal e a relação amorosa entre esses personagens se encontra na montagem, mas deixando um espaço aberto para dúvidas, sem afirmar e nem negar nada, como o próprio Brecht o fez.

Sinto que “Na selva das cidades” não é um texto velho ou ultrapassado e que durante muitos anos ainda será atual. Pode-se fazer diversas leituras da obra, tendo

em mente vários contextos: econômico, social, familiar e amoroso, aliado a outros tantos obstáculos que permeiam a vida de uma pessoa. Depois de todos os acontecimentos ocorridos no Brasil, nesses últimos tempos, consigo enxergar Shlink representando a elite corrupta, e Garga, o povo oprimido por tanta falsidade e enganação, porém, com a vontade de mudar perante um opressor poderoso e que mesmo sabendo o quão aterradora está a corrupção, não desiste de tentar, transformando a cidade em um local de embate entre o velho e o novo. Todavia, sem esquecer a duplicidade encontrada nos personagens de Brecht, pois nós, o povo, também aprendemos a ser corruptos. Talvez uma corrupção não tão grande como as produzidas pela elite soberana ou o governo, mas nocivas também. O “jeitinho brasileiro” que permeia a nossa sociedade mostra bem a duplicidade dos fatos. Para apontar o dedo e reclamar não perdemos tempo e nem escondemos a cara, agora, ter tempo para ficar em uma fila do banco ou na padaria sem cortar o lugar de ninguém é extremamente difícil. Nossos atos também são de corrupção, em uma escala menor, entretanto ainda continuam tendo uma carga negativa. Aprendemos a cuidar muito da vida do próximo e nos esquecemos da nossa própria vida.

O jovem Brecht poderia não ter em mente o impacto que sua obra causaria, em vários aspectos, com diversos temas e inúmeras leituras. A luta pela sobrevivência de seus personagens era e, continua sendo, a luta de pessoas reais, que dia após dia, levantam e vão para o seu trabalho – sendo ele digno ou não – com a esperança de que no fim as coisas sejam diferentes e que a opressão sofrida um dia acabe. Embarquei nessa jornada de descobrimento com inúmeras ideias e pensamentos, tendo de início um roteiro planejado milimetricamente. Sabia o que encontraria e onde queria chegar, mas o destino brincalhão me releva uma parceria entre o Oficina e Brecht que me levou a encontrar deliberadamente um novo rumo para minha pesquisa. “Na selva das cidades” veio a calhar em um ótimo momento pessoal, político e cultural na minha vida. Eu a li em meio às eleições, o que me ajudou a abrir meus olhos e ideais. Percebi que nada pode ser considerado ultrapassado no texto, ainda há muitas histórias e temas escondidos nas suas entrelinhas, assim como em nossas cidades: uma selva habitada por inúmeros animais desconhecidos.

O texto “Na selva das cidades” me surpreendeu muito. Terminada a leitura do livro, procurei criar uma base sólida para este trabalho de conclusão de curso. De todas as análises desenvolvidas, a que mais me impressionou foi o fato de que esse texto, escrito há mais ou menos noventa anos, facilmente se transporta para a realidade de hoje. Brecht, em plena década de vinte, já conseguia notar o princípio da desumanização das pessoas, a maquinização do homem perante uma sociedade que exige cada vez mais do ser. Posso dizer que, atualmente, já passamos desse ciclo, estamos completamente motorizados, não conhecemos realmente as pessoas que estão à nossa volta, os nossos gostos, medos, sonhos e esperanças. Somos constantemente bombardeados pela mídia com informações que mudam as nossas certezas para o que a sociedade como um todo afirma ser correto. Sentir-se satisfeito e realizado atualmente é ganhar a luta contra uma sociedade que caminha sempre em busca de mais, mais e mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro completo em 12 volumes**. v. 2; Tradução Fernando Peixoto, Elizabeth Kander, Renato Borghi e Wolfgang Bader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- CARDOSO, Gilson Guzzo. **Berlim, Chicago, São Paulo. O Teatro de Bertolt Brecht Na Selva das Cidades**. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- CORRÊA, José Celso Martinez. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)** / José Celso Matinez Corrêa; seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- MOSTAÇO, Edécio. Na Selva (antropofágica) das Cidades – versão Oficina. In: **NPUH – XXV Simpósio Nacional de História** – Fortaleza, 2009.
- NANDI, Ítala. **Teatro começo até....** São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. **Teatro Oficina onde a arte não dormia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SILVA, Mateus Bertone da. **Lina Bo Bardi – Arquitetura cênica**. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos, 2005.