

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA (UFU)
HISTÓRIA: LICENCIATURA E BACHARELADO

MARIANA REZENDE MACHADO

“O XX ESTÁ SERIAMENTE DOENTE!”: UMA ANÁLISE SOBRE OS *PROCESSOS* DE
FRANZ KAFKA E GERALD THOMAS

UBERLÂNDIA - MG
SETEMBRO/2019

MARIANA REZENDE MACHADO

“O XX ESTÁ SERIAMENTE DOENTE!”: UMA ANÁLISE SOBRE OS *PROCESSOS* DE
FRANZ KAFKA E GERALD THOMAS

Monografia apresentada no curso de graduação em “História: Licenciatura e Bacharelado”, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos.

UBERLÂNDIA - MG
2019

FOLHA DE APROVAÇÃO

MARIANA REZENDE MACHADO

“O XX ESTÁ SERIAMENTE DOENTE!”: UMA ANÁLISE SOBRE OS *PROCESSOS* DE FRANZ KAFKA E GERALD THOMAS

Monografia apresentada no curso de graduação em “História: Licenciatura e Bacharelado”, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como exigência parcial para obtenção do título de bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos.

Uberlândia, 30 de setembro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU) – Orientador

Prof. Dr. André Luis Bertelli Duarte (UFU/ESEBA)

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa (UFTM)

AGRADECIMENTOS

Muitos vivem em mim e são parte do que sou. Os primeiros são meus pais, Simone e Antônio, a quem agradeço não só porque eu estou aqui, mas por terem permitido que eu escolhesse minha trajetória, e me ensinado a fazer o melhor que eu pudesse com ela. Simone, por ter me legado a vocação para professora; Antônio, por ter me ensinado o bom humor: não há palavras o suficiente para agradecer ou expressar minha admiração por vocês.

Ana Cristina, minha irmã de sangue, de alma e de pensamento: obrigada por estar sempre por perto e por me ensinar que a vida é tão grande; obrigada por ter sido, desde sempre minha primeira ouvinte e leitora (e não só dessas coisas acadêmicas); Mateus, meu irmão e meu igual: obrigada por puxar assunto e pedir abraços até nas horas “inoportunas”; você me fez, por muitos dias, tirar os olhos da tela do computador e olhar para o que realmente importa.

Helena, que é amada pelo que já é: obrigada por ser um sopro de vida nova e por ter inventado uma nova parte de mim. Você me despertou para a beleza das mudanças, e isso é gigante. Paulo Júnior, irmão que a vida trouxe, agradeço pela presença, amizade e risadas. Liliane, minha irmã de quatro patinhas: obrigada pelas recepções calorosas e por ouvir meus monólogos – você me salvou de ser solitária naqueles dias difíceis. Às minhas avós, meu avô e minhas tias: vocês me ensinaram a respeitar o tempo e a vida.

Victor, eu não te chamo de “bem” por acaso. Você é uma grata surpresa e eu agradeço pelo apoio e incentivos diários. Obrigada por ser um físico que se interessa por História, obrigada pelas leituras, por ouvir minhas apresentações e obrigada por estar aqui. Você me dá força e paz. Obrigada por me mostrar que “nada está tão ruim assim”.

Ao Clube do Bolinha:

João Pedro Marto: obrigada por ter me mostrado novos caminhos e me ensinado muito sobre amizade; obrigada também pelas leituras e observações perspicazes: esse trabalho deve muito às suas sugestões e críticas; espero que sigamos crescendo juntos. Mateus, meu primeiro amigo na UFU: obrigada pelas caronas e conversas no carro, de onde saíam reflexões incríveis sobre a vida e todo o resto – espero que nossos caminhos continuem a confluir para lugares semelhantes; Lulu, sua amizade me manteve de pé naqueles dias difíceis, e eu sei que, ainda que a gente não se fale todos os dias, existe uma afinidade que nos manterá unidos; Márcio, eu te admiro muito. Talvez você não saiba, mas você me deixa segura – e quem me dera ter metade do seu bom senso; quero estar perto para ver seu sucesso. Obrigada por estar presente. Geovan, possivelmente meu “eu” masculino: eu aprendi muito com você, talvez eu nunca tenha expressado o quanto. Você me deixa feliz só por estar presente, e, com sua espontaneidade

acolhedora, fez feliz as manhãs dos últimos 5 anos. Mais feliz ainda é poder te ter como amigo. Espero que sigamos juntos, da maneira que for. Você é luz! Todos vocês são parte de quem eu me tornei, e espero que continuemos a ser os personagens das melhores histórias e fotografias uns dos outros.

Kath, você é inspiração; eu estou aqui para o que der e vier – e quero aplaudir, bem alto, seu sucesso. Débora, obrigada por estar pertinho. Seu coração é gigante e você esteve comigo em momentos fundamentais da minha vida; Mafê, obrigada pelos “dedim de prosa”, e espero que, ainda que a vida mude, eles não cessem. Leticia, obrigada por ter me ensinado que as pequenas coisas importam e que as possibilidades de crescer e ser feliz são muitas; Maris, eu te entendo e obrigada por me entender também; Pedro Marques, você me faz feliz por estar perto; sua amizade tem um lugar gigante em mim; Pedro Henrique, obrigada pelas conversas, leituras compartilhadas e por ter enxergado em mim coisas que me fizeram entender melhor quem eu sou. Ana Luiza, amiga que minha irmã trouxe para a minha vida: obrigada pelo incentivo e pelas conversas logo cedinho no saudoso intercampi.

Aos amigos que, ainda que eu tenha conhecido depois, tornaram felizes os exaustivos dias em que eu tive de ficar na UFU das 8h às 22h: Pedro Colucci, Luisa, Palazzo, Cristiano, Malu, Luan e Helô. Eu vou sentir saudade desses dias, e muito é porque vocês fizeram parte deles. Aos professores do INHIS, muito obrigada: vocês me transformaram. Aos funcionários da coordenação, um agradecimento gigantesco pela disponibilidade e cuidado que sempre dispensaram a nós.

Agradeço ao NEHAC pelas discussões profícuas e por mostrar o quanto a História é rica – nesse núcleo, me apaixonei pela pesquisa e entendi que tinha feito a escolha certa. A profissional que estou me tornando deve muito a esse lugar. Rosangela, por ter enxergado em mim a historiadora que quero me tornar; Alcides, pelo apoio e conversas enriquecedoras; André Bertelli, por me motivar a seguir em frente e ampliar meus horizontes – vocês são inspiração. Aos colegas, é um prazer e um alívio compartilhar essa estrada com vocês.

Agradeço, ainda, à banca examinadora – André, Rodrigo e Alcides – pela disponibilidade, apoio e compreensão.

“Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso”.

(Walter Benjamin)

RESUMO

O presente trabalho se realiza em dois momentos. O primeiro consiste na análise do romance *O Processo*, escrito por Franz Kafka em 1914, onde propomos uma interpretação que se debruça sobre os aspectos subversivos do trabalho do escritor tcheco. Assim, considerando suas referências e os círculos sociais em que se inseria, traçamos um panorama de possibilidades que se localizam neste espectro temático, qual seja, da subversão e da busca por liberdade. Pensando as formas como a obra de Kafka se atualiza e dialoga com diferentes momentos históricos, passamos à análise da peça *Um Processo*, levada aos palcos brasileiros pelo encenador Gerald Thomas, em 1988. Nesse sentido, buscamos pensar o lugar do encenador na cena teatral brasileira da década de 1980, bem como realizar um mapeamento de suas referências artísticas. Dessa forma, tem-se o objetivo de compreender a leitura que o Thomas faz de Kafka, e a forma com essa leitura e suas escolhas estéticas e conceituais dialogam com as questões – ou “crises” – do final do século XX.

Palavras-chave: História e Literatura; História e Teatro; Franz Kafka; Gerald Thomas; Teatro brasileiro na década de 80; Teatro experimental.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: exemplo de ilustrações de Gerald Thomas	42
Figura 2: Foto de divulgação da peça “Point of Judith”, do Wooster Group, em 1980.....	44
Figura 3: Cena da ópera “White Raven”, composta por Phillip Glass e montada por Robert Wilson em 1991.....	44
Figura 4: Cena da ópera “Mattogrosso”, colaboração de Gerald Thomas e Philip Glass, em 1989 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro	45
Figura 5: Capa do programa da Trilogia Kafka, publicado em forma de revista pela empresa Articultura em 1988.....	57
Figura 6: a atriz Bete Coelho, caracterizada como Josef K. se encontra com a sua própria imagem na cena da condenação.	60
Figura 7: cena da adaptação de A Metamorfose, levada aos palcos por Steven Berkoff.....	63
Figura 8: cena da adaptação de Steven Berkoff para O Processo.	63
Figura 9: Bete Coelho, caracterizada como Josef K. e Gerald Thomas nos ensaios de Um Processo.....	70
Figura 10: Cena da peça Um Processo.....	73
Figura 11: Cena do julgamento de Josef K., em Um Processo	74

Sumário

Introdução	10
Capítulo I: Possibilidades interpretativas em “O Processo”, de Franz Kafka	14
1. Objeto multivocal	15
1.1. A subversão de Kafka	20
1.2.O “protocolo kafkiano”	21
2. “ <i>O Processo</i> ”: possibilidades interpretativas.....	23
2.1. O “tribunal do sótão”	25
2.2.“É ridículo como você coloca arreios em si mesmo para este mundo”	27
2.3.- <i>Diante da Lei</i> enquanto “centro nervoso” de <i>O Processo</i>	30
Considerações	33
Capítulo II: O lugar de Gerald Thomas na cena teatral brasileira da década de 1980 ...	34
1. Teatro brasileiro na década de 1980: o que dizer e como dizer?	35
2. Quem é Gerald Thomas?	39
2.1. O teatro de Gerald Thomas	41
2.2. Gerald Thomas no Brasil	45
3. Por que o Brasil?	46
4. A centralidade do encenador	48
Capítulo III: Os filtros de Gerald Thomas e a construção de <i>Um Processo</i>	53
1. Qual o Kafka de Gerald Thomas?	53
2. Apontamentos sobre a adaptação.	57
2.1. A construção de <i>Um Processo</i>	60
1. A Companhia de Ópera Seca	65
1.1.Sobre o trabalho de ator	66
2.Os cenários de Daniela Thomas	70
Considerações Finais	75
Bibliografia	80

Introdução

Gostaria de iniciar a apresentação deste trabalho chamando a atenção para seu título, precisamente para a sentença: “*O XX está seriamente doente*”. Trata-se de um excerto retirado da autobiografia do encenador Gerald Thomas, nascido no Rio de Janeiro em 1º de julho de 1954. Em sua autobiografia, Thomas cria um personagem que é metáfora para o século XX¹: um homem cego, um tanto paranoico e com forte tendência à autodestruição².

Em determinado momento, o personagem que Thomas faz de si mesmo pondera: “*Pare com isso XX. Você e suas conspirações!*”, mas XX replica: “*Temos de explodir aquela construção ‘elegante’. Ela pertence a judeus. Pior! Judeus por Jesus*”. Diante disso, o personagem de Gerald Thomas constata: “*Oh. XX está seriamente doente*”.³ É necessário ressaltar que, para além de buscarem representar artisticamente seus contextos, Kafka e Gerald Thomas também tem em comum o fato de serem judeus.

Essa metáfora traz à tona, de maneira artística, uma reflexão sobre os acontecimentos que tiveram seu lugar no decorrer do século XX: a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918); a quebra da bolsa de Nova York que, embora não seja discutida neste trabalho, tem grande papel no agravamento de uma crise de proporções globais; a ascensão dos totalitarismos na Europa da década de 1930; a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945); a Guerra Fria, que surge concomitante ao fim da Segunda Guerra e termina com a dissolução da União Soviética em 1991; e as ditaduras na América Latina, a partir da década de 1960.

Isso nos leva a segunda parte do título: “*os processos de Franz Kafka e Gerald Thomas*”. Mergulharemos não apenas nas criações artísticas de Kafka e Thomas, *O Processo* e *Um Processo*, respectivamente. A partir do romance e da peça, perceberemos de que maneira essas obras dialogam com seu tempo de produção, desvendaremos seus possíveis diálogos e suas referências intelectuais e artísticas – ou seja, voltaremos ao *processo* histórico dos quais elas participam. Nesse sentido, este trabalho se propôs a pensar, a partir de objetos artísticos, as duas pontas do século XX – e qual o “impacto” das experiências históricas nas produções artísticas em questão.

A chave de acesso à primeira ponta do século XX é o romance *O Processo*, que começa a ser escrito em 1914, por Franz Kafka, nascido na região da Boêmia no então Império Austro-Húngaro (que hoje é Praga, na República Tcheca). O romance não é concluído, mas os fragmentos são organizados e publicados (à revelia de Kafka, que pediu que seus escritos

¹ THOMAS, Gerald. *Entre duas Fileiras*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016. p. 51

² Idem, p. 53

³ Idem.

fossem queimados), em 1924, por Max Brod, seu amigo e testamenteiro. As vastas análises acerca das obras de Kafka podem ser localizadas em seis grandes correntes, como classifica o pesquisador brasileiro, radicado na França, Michael Lowy:

- 1 – Leituras estritamente literárias;
- 2 – Leituras biográficas, psicológicas e psicanalíticas;
- 3 – Leituras teológicas e metafísicas;
- 4 – Leituras que partem da questão da identidade judaica;
- 5 – Leituras sociopolíticas;
- 6 – Leituras pós-modernas, propondo que os escritos de Kafka são indecifráveis⁴.

Este trabalho articula algumas dessas correntes, considerando que elas não são excludentes entre si. Então, o primeiro capítulo tem a proposta de fazer uma leitura “política” de *O Processo*, mas sem negligenciar a trajetória do autor, a conjuntura social em que se inseria e, evidentemente, as questões acerca de seu judaísmo. Realizaremos uma leitura desse romance considerando sua dimensão subversiva e pensando acerca da busca por liberdade, que muitas vezes, em Kafka, se mostra inalcançável.

O percurso do capítulo passa pela posição de Kafka frente ao autoritarismo do pai, mas apontando para um conflito geracional; também buscamos pensar a relação do autor com os círculos anarquistas de Praga; passamos à análise da estrutura dos textos de Kafka, intuindo melhor visualizar as questões abordadas pelo romance. Por fim, chegamos aos apontamentos sobre *O Processo*, onde percebemos as dimensões de crítica às instâncias superiores e ao autoritarismo, bem como discutimos a paradoxal questão da culpabilidade e da subversão.

É interessante notar que, de alguma forma, Kafka está presente nos momentos de crise no Brasil. O primeiro “boom” de traduções da obra do autor tcheco se dá na década de 1960, coincidindo com o início da Ditadura Civil-Militar (1964 – 1985): em 1965, 43 textos de Kafka são traduzidos no Brasil. O tradutor, Torrieri Guimarães, escrevia longos prefácios chamando a atenção para “a dor e sofrimento em torno de Franz Kafka”, e suas traduções eram realizadas a partir do francês. O segundo “boom” acontece na década de 1980, com as traduções de Modesto Carone realizadas a partir do alemão, língua original dos escritos⁵. Vale ressaltar que a década de 1980 é um período turbulento na história brasileira, com a abertura política, o

⁴ Para uma discussão mais detalhada, ver LÖWY, Michael. *Franz Kafka: Sonhador Insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. Pp. 8

⁵ A recepção da obra de Franz Kafka no Brasil não será discutida com profundidade neste trabalho, a fim de não fragmentar sua proposta. Sobre esse tema, ver: SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de Sousa; BRITO, Eduardo Manoel de; SANTOS, Maria Célia Ribeiro. *A recepção da obra de Franz Kafka no Brasil*. Pandaemonium germanicum 9/2005, 227-253

governo Sarney, que enfrenta graves crises econômicas, e a elaboração da nova Constituição, em 1988. Na década de 1980, Kafka estava em evidência, talvez, por esboçar em seus textos um cenário que encontrava correspondentes reais com a indefinição dos momentos de transição.

Gostaria de ressaltar que, ainda nos dias atuais, Kafka se faz contemporâneo. No ano de 2016, temos o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, e esse evento é discutido no documentário “O Processo”, estreado em 2018 e dirigido por Maria Augusta Ramos. O título, que remete a Kafka, não é fortuito, uma vez que a situação de Rousseff no *impeachment* fora, frequentemente, caracterizada como “kafkiana” e a ex-presidenta, comparada a Josef K⁶.

É também em 1988 que Modesto Carone traduz “O Processo” do alemão para o português, mesmo ano em que Gerald Thomas leva aos palcos a *Trilogia Kafka: Um Processo, Uma Metamorfose, e Praga*. Nas duas primeiras peças, Thomas pega emprestado o enredo das histórias de Kafka, mas como característico de seu teatro, realiza sua própria leitura nos palcos, acrescentando diversas referências e criando novos conceitos; *Praga* tem texto do encenador⁷.

Vale ressaltar que o teatro experimental começa a ganhar os palcos no pós-Segunda Guerra Mundial, dando vazão à ansiedades modernas, que buscavam pensar a “condição humana” e a fragmentação do mundo tal como era conhecido. As características do teatro experimental, a trajetória artística de Thomas e o lugar de seu teatro no Brasil, serão discutidos no segundo capítulo desta monografia, com o objetivo de apresentar ao leitor esse artista e suas referências.

⁶ Abaixo, alguns exemplos de matérias que trazem Kafka à situação de Dilma Rousseff. Em tempo, ressaltamos que a interpretação proposta sobre Josef K. neste trabalho, se distancia das abordagens que o comparam à Rousseff. CAVALCANTI, Mário Filipe. *O quê de kafkiano no impeachment de Dilma*. Homo Literatus, 05/09/2016. Disponível em < <https://homoliteratus.com/o-que-de-kafkiano-no-impeachment-de-dilma/>> Acesso em 17 de setembro de 2019.

PRADO, Cássio Vilela. *Golpe de Estado: um olhar kafkiano*. 09/05/2016. Disponível em < <https://www.brasil247.com/blog/golpe-de-estado-um-olhar-kafkiano/>> Acesso em 17 de setembro de 2019.

Jornalistas Livres: *Kafkiano como a realidade. Uma resenha de “O Processo”, de Maria Augusta Ramos*. 02/05/2018. Disponível em < <https://jornalistaslivres.org/kafkiano-como-realidade-uma-resenha-de-o-processo-de-maria-augusta-ramos/>> Acesso em 17 de setembro de 2019.

⁷ Por *encenador*, entende-se: “Nos nossos dias, o encenador assemelha-se a um maestro que tem a seu cargo a direcção da execução duma obra de arte onde intervêm vários artistas e onde é necessário imprimir uma unidade e harmonia de expressões que possibilitem a concretização de um verdadeiro espectáculo. Outra comparação possível é a que nos é dada por Adolphe Appia (1862-1928) quando diz que «o encenador é um pintor que usa uma paleta viva». O encenador, ao transpor o mundo da anotação escrita para a sua realização plástica, apresenta-nos uma interpretação ou perspectiva pessoal de um autor com base no respeito pela sua linguagem, exposição e filosofia. Neste sentido, o encenador não se apaga por detrás da obra que apresenta, pelo contrário, vai afirmar-se e por vezes contra o próprio autor, ao introduzir um ponto de vista crítico, como é um caso recorrente em Brecht (1898-1956). O encenador fala em seu próprio nome, não é um mero representante do autor. Pode-se dizer que há um «discurso» subreptício da peça que está longe de se dissimular por detrás do discurso do autor”. In: Carlos Ceia: s.v. “Encenador”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, Disponível em <<http://www.edtl.com.pt>> Acesso em 17 de setembro de 2019.

O terceiro e último capítulo se propõe a compreender a leitura que Gerald Thomas realiza de Kafka, a maneira como essa leitura se traduz cenicamente, e quais as principais referências que o encenador incorpora em *Um Processo*. Além disso, realizamos uma análise interna da peça, ou seja, nos debruçamos sobre figurinos, cenários, iluminação e as temáticas apresentadas pela narrativa. Acerca do trabalho de ator, direcionamos um maior foco para a atriz Bete Coelho, que tem o papel principal, ou seja, Josef K., em *Um Processo*.

Este trabalho se preocupou com a capacidade de atualização da obra de Franz Kafka, e optou por pensar os diálogos ela estabelece com as décadas finais do século XX, no Brasil, sob os filtros de Gerald Thomas, encenador que busca levar os escombros da História para seu palco. Buscamos pensar o contexto de produção tanto de *O Processo* como de *Um Processo*, com o objetivo de perceber de que maneiras são estabelecidas as interlocuções entre os dois momentos históricos, partindo das representações artísticas.

Capítulo I: Possibilidades interpretativas em “O Processo”, de Franz Kafka

Diante da avalanche de estudos sobre Franz Kafka (1883 – 1924), o famoso judeu de língua alemã nascido em Praga, este capítulo objetiva levantar temas e articular discussões possibilitadas pela leitura de *O Processo*, publicado postumamente em 1924. Intenciona-se, assim, perceber as interlocuções entre o romance e o momento histórico em que foi escrito. Para tanto, buscou-se, como auxílio, as questões colocadas pela moderna teoria literária, como por exemplo: o sentido da obra, sua relevância social, os diálogos entre seu contexto de produção e as interpretações propostas ao longo do tempo⁸.

A literatura produz sua própria forma de conhecimento do mundo, através de paradigmas criados a partir de obras “canônicas”, que começam a se instituir como tal quando a literatura, como disciplina, passa a compor os meios acadêmicos (final do século XIX e início do XX). Ela, então, figura como produtora e produto de uma forma de interpretação de mundo. Vale ressaltar que as obras de Franz Kafka pertencem a um cânone, uma vez que muitos críticos o consideram um dos maiores escritores do século XX. Os temas que ela suscita transitam entre questões existencialistas, tratando de uma “condição humana”, e leituras sobre as arbitrariedades do Estado.

Compreendendo a linguagem como uma expressão social, devemos nos atentar tanto para os efeitos que ela provoca, como para o indivíduo que a transmite. Voltando o olhar pra o “impacto” do romance *O Processo*, é importante perceber que o olhar do leitor da primeira metade do século XX, não é o mesmo olhar do leitor da segunda metade do mesmo século; da mesma forma, os leitores do século XXI tem suas próprias questões para os mesmos textos. Essas interpretações são, também, dotadas de historicidade, visto que cada época se reapropria das questões suscitadas por determinada obra conforme sua própria demanda. Nesse sentido,

seja a Literatura de cunho realista, dispondo-se a dizer sobre o real por forma da observação direta, fruto da vivência do escritor no seu tempo, seja por transfiguração fantasmática e onírica ou de criação de um futuro aparentemente inusitado, seja pela recuperação idealizada de um passado, distante ou próximo, a Literatura é sempre um registro - privilegiado - do seu tempo.⁹

A obra do autor tcheco de língua alemã é tida por alguns críticos como a precursora do “realismo mágico”, embora esse gênero tenha seus principais expoentes na América Latina, como Jorge Luís Borges e o colombiano Gabriel García Marquez – leitor de Kafka. Muito se

⁸ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Pp. 90.

⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O mundo como texto: leituras da História e da Literatura*. In: História da Educação. ASPHE/FaE/UFPeL, Pelotas, n° 14. P. 31 – 45, set. 2003. Pp. 40.

debateu sobre o “realismo” dos escritos de Kafka; é necessário ponderarmos que a aura “profética” e fatalista de seus romances é algo que lhe é atribuído posteriormente, pelas leituras da segunda metade do século XX.

O filósofo húngaro Georg Lukács foi um dos mais categóricos críticos a afirmar o “não-realismo” das obras de Kafka. Michael Lowy, pensador brasileiro atualmente radicado na França, aponta que, para Lukács, em Kafka “o mundo é concebido como alegoria de um Nada transcendente”¹⁰. No entanto, como observa Lowy, Lukács parece ter feito uma revisão acerca dessa questão quando em contato com determinadas consequências do stalinismo. Lowy reproduz em *Sonhador Insubmisso* (LOWY, 2005), história presente no livro “Lukács”, do ensaísta alemão Fritz Raddatz:

Após a invasão soviética e a queda da República húngara dos conselhos operários presididos por Imre Nagy em 1956, este e seus principais ministros – entre eles Lukács, Ministro da Cultura – foram internados num castelo-fortaleza em algum lugar da Romênia, aguardando julgamento. Não tendo acesso à ata de acusação, eles não sabiam de que crime eram acusados e se viam na impossibilidade de se defender. Tampouco conheciam a natureza do tribunal encarregado de julgá-los. [...] Alguns meses mais tarde, saíram de lá para ser executados – entre eles Imre Nagy – e outros, como Lukács, foram liberados em benefício da dúvida. Ora, parece que um dia, no curso dessa longa e inquietante espera, o filósofo, num passeio pelo pátio, voltou-se para sua mulher para lhe fazer a confidência: “Kafka era um realista, apesar de tudo”¹¹.

Assim, temos um exemplo prático de como a leitura de uma obra suscita diferentes interpretações através do tempo. Se, nas leituras anteriores aos totalitarismos, Kafka parece falar de um “Nada alegórico”, após a ascensão do nazifascismo e do stalinismo, sua obra ganha dimensões que correspondem mais facilmente à acontecimentos reais. Nesse sentido, um dos motes deste trabalho é perceber de que maneiras Kafka é reinterpretado e reapropriado pelo encenador Gerald Thomas, no Brasil de 1988. Essas questões serão discutidas nos capítulos que se seguem, uma vez que, agora, se faz necessário um olhar mais aprofundado para as possibilidades interpretativas de *O Processo*.

1. Objeto multivocal

Franz Kafka, com seu olhar mordaz e irônico, pensou as sociedades e contribuiu para que elas pensassem a si próprias. Atentemo-nos, por exemplo, ao adjetivo *kafkiano*, usado para

¹⁰LÖWY, Michael. *Franz Kafka: Sonhador Insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. P. 189.

Michael Lowy é formado em Ciências Sociais pela USP. Em 1960, muda-se para a França em 1964 para doutorar-se; atualmente, é diretor de um centro de pesquisas local.

¹¹ Idem, pp. 190.

caracterizar situações estranhas, sombrias, paradoxais, burocráticas e grotescas. O fato desse adjetivo ser frequentemente empregado ainda em nossos dias, abre uma brecha para observarmos a maneira como as obras de Kafka são interpretadas atualmente, e como através de seus escritos, ele permite a criação uma categoria para pensarmos nosso próprio tempo. Nas palavras de Michael Löwy,

são numerosos os trabalhos políticos ou sociológicos que criticam o colonialismo, o militarismo ou a burocracia. A contribuição de Kafka, pelos meios da literatura, é um universo imaginário singular, que não “reflete” a realidade, mas a ilumina com uma luz nova, incomparavelmente poderosa¹².

Segundo o historiador Sebastien Veg, “*a desilusão diante das falhas da democracia se traduz pela invenção de uma ficção capaz de instituir a dúvida sobre as figuras de autoridade política e narrativa*”¹³ A obra de Franz Kafka chega a ser proibida nos países comunistas da Europa, por considerarem-no um autor reacionário. Em Praga, sua cidade de origem, seu principal público eram os círculos anarquistas¹⁴. Um fator que chama grande atenção nas obras de Kafka, é a maneira como ele cria estruturas opressivas a partir de cenários cotidianos, e a forma como as instâncias superiores e as figuras de autoridade são caracterizadas pejorativamente.

Em dois de seus principais romances, *O Castelo* (1926) e *Processo* (1924), os personagens principais (ambos K.) não conseguem atingir os objetivos a que se dedicam: seja adentrar no Castelo, seja descobrir a natureza da acusação que sofre. Essas tarefas são sufocadas por instâncias burocráticas, opressivas e tiranas, que aos poucos consomem a liberdade dos personagens. Vale ressaltar que esses dois romances foram publicados por Max Brod após a morte de Kafka. Brod não cumpre o desejo do amigo, que lhe pede que queime todo o material que ele deixava.

Para citar mais um exemplo, temos “*A Metamorfose*” (1912) e a história do homem-inseto Gregor Samsa. Novamente os temas sobre relações de poder e opressão aparecem, mas dessa vez transfigurados em tirania paterna, questão candente na vida de Kafka. O exemplo clássico quando se discute a influência do autoritarismo do pai na obra do escritor, é *Carta ao*

¹² Idem. P. 91

¹³ ANHEIM, Étienne e LILTI, Antoine. Savoirs de la Littérature – Introduction. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales 2010/2 (65e année), pages 253 à 260. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-Annales-2010-2-page-253.htm?contenu=article>>. Acesso em 15 de janeiro de 2019.

¹⁴ A METAMORFOSE, clássico de Franz Kafka, completa 100 anos. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 30 de outubro de 2015. Disponível em < <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,a-metamorfose--de-franz-kafka--completa-100-anos,1772787>>. Acesso em 19 de fevereiro de 2019. Desenvolveremos, mais adiante, a relação de Kafka com o círculo anarquista de Praga

Pai (escrita em 1919 e publicada em 1952), onde Kafka traz à tona as razões pelas quais tinha “medo” de seu pai¹⁵.

Podemos pensar esse conflito entre pai e filho não apenas como algo restrito ao âmbito pessoal, mas também como um conflito geracional. Hermann, o pai de Kafka, era um burguês judeu autoritário, que comandava sua casa e seu comércio com mãos de ferro. Franz Kafka é formado em direito e funcionário de uma companhia de seguros, mas a atividade que realmente lhe dá prazer é a literatura, da qual o pai desdenha. Isso nos permite pensar sobre os distanciamentos entre séculos XIX e XX, que se davam não apenas no âmbito tecnológico, mas também político e cultural:

Toda uma geração de intelectuais judeus nascidos no final do século XIX, atraídos pela visão romântica do mundo e aspirando intensamente a uma vida dedicada à arte, à cultura ou à revolução, vai romper radicalmente com a geração dos pais burgueses – comerciantes, industriais ou banqueiros, liberais moderados e alemães assimilados. No caso de Franz, porém, o conflito é exacerbado pelo autoritarismo de Hermann e sua hostilidade às atividades literárias de seu filho.¹⁶

Para nós, leitores ocidentais, pós-totalitarismo, holocausto e ditaduras, contemporâneos de uma sociedade altamente burocratizada, a obra de Kafka soa como uma certa profecia. Contudo, a análise historiográfica nos permite compreender que a sociedade europeia do fim do século XIX e início do XX, já havia dado sinais de sua crise. Vale ressaltar que a escrita de *O Processo* tem início em 1914, ano em que é deflagrada a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918). Em muitas passagens dos *Diários* de Kafka, percebemos seu interesse pela vida social e as questões políticas e culturais de sua região e de seu tempo. Na Boêmia, região do Império Austro-Húngaro onde morava, ele frequentava teatros (inclusive ídiches)¹⁷, e reuniões acadêmicas e políticas. A repulsa de Kafka pelo patriotismo exacerbado e pela guerra é explicitada em seu diário, numa passagem do dia 6 de agosto de 1914:

desfile patriótico. Discurso do burgomestre. Desaparece, volta a aparecer e ouve-se a aclamação alemã: ‘viva o nosso rei bem-amado! Viva!’. Assisto a isso com meu olhar mordaz. Estes desfiles são um dos mais repugnantes fenômenos que acompanham acessoriamente a guerra¹⁸.

¹⁵ “Querido pai: você me perguntou recentemente por que eu afirmo ter medo de você. Como de costume, não souber responder, em parte justamente por causa do medo que tenho de você, em parte porque na motivação desse medo intervêm tantos pormenores, que mal poderia reuni-los numa fala”. KAFKA, Franz. *Carta ao pai* (tradução de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras, pp. 7.

¹⁶ LÖWY, Michael. *Franz Kafka: Sonhador Insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. Pp. 63

¹⁷ Presentes principalmente nas passagens dos diários entre os anos de 1911 e 1912. MARGARIDO, Alfredo (org.) *Franz Kafka – Antologia de páginas íntimas*. Lisboa: Guimarães Editores Lda. 2003.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 102.

Muitas batalhas foram enfrentadas pelos judeus na Europa do início do século XX. A Boêmia era palco de confrontos nacionalistas, exacerbados pela pluralidade de culturas que o território abarcava. O antissemitismo era uma constante: temos, como exemplo, na França do XIX, o caso Dreyfus¹⁹, que repercutiu em vários países europeus; para além disso, basta observarmos que poucos anos depois, a Europa estaria diante do Holocausto, do qual a família de Kafka foi vítima²⁰. Nesse sentido, o processo de exacerbação dos nacionalismos e a xenofobia, que atingem seu ápice com o nazifascismo, já estava em curso quando Kafka vivia (fim do século XIX e início do XX)

Numa intrigante passagem do dia 19 de janeiro de 1911, Kafka diz estar imaginando um romance onde dois irmãos brigam e um vai para a América, que simboliza a liberdade, mas o outro fica numa prisão europeia. Escreve sobre essa prisão em um almoço de família, quando um tio inoportuno arranca a folha de suas mãos, e quando a lê, diz aos demais: “a coisa do costume”²¹. Tal passagem não pode resumir todas as sensibilidades e possibilidades de análise presentes nos *Diários*. Mas considerando-a como um exemplo, podemos levantar algumas questões relevantes para este trabalho: a Europa, para Kafka, figura como prisão. E, como podemos perceber em suas publicações, o comentário de seu tio tem algo de pertinente: como já dito anteriormente, o universo de Kafka é constituído por questões relacionadas a opressão, poder e liberdade.

Günter Anders, filósofo, jornalista e ensaísta alemão, é conhecido no Brasil principalmente por seu ensaio intitulado *Kafka: Pró e Contra*²², traduzido por Modesto Carone. Nele, propõe reflexões sobre Kafka considerando o contexto pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945), chamando a atenção para as interpretações simplistas acerca de sua vida e obra. Anders argumenta que Franz Kafka era um estranho. Essa estranheza, nesse caso, não se refere a uma personalidade excêntrica²³; para Anders, ela pode ser verificada se pensarmos numa questão de *não-pertencimento*, sintetizando-a da seguinte maneira:

¹⁹ Dreyfus era um oficial da artilharia francesa, de origem judaica. Acusado injustamente de alta traição, sofre um processo fraudulento que culmina em sua condenação. Sobre antissemitismo e o caso Dreyfus, ver: ARENDT, Hannah. *O caso Dreyfus*. In: *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

²⁰ Sabe-se que as três irmãs mais novas de Kafka, Elli, Valli e Ottila, são assassinadas em campos de concentração entre 1941 e 1943. Além delas, Milena Jesenká, com quem Kafka manteve um curto relacionamento, também morre em campo de concentração. Milena era jornalista, escritora e militante do movimento feminista. Sua correspondência com Kafka foi publicada em 1952.

²¹ *Ibidem*, pp. 40.

²² ANDERS, Gunther. *Kafka: pró e contra – os autos do processo*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

²³ Existem diversos documentos que permitem que se trace um panorama sobre a personalidade de Kafka, como o livro de Elias Canetti intitulado “*O outro Processo*” (1971), que traz e analisa a correspondência entre Kafka e Felice Bauer, com quem teve um turbulento relacionamento. Porém, por dificuldades de acesso e pelo risco de diluir o objetivo do trabalho, esse aspecto será tratado apenas tangencialmente.

Como judeu, não pertencia totalmente ao mundo cristão. Como judeu indiferente – pois foi-o a princípio – não se integrava completamente com os judeus. Por falar alemão, não se amoldava inteiramente aos tchecos. Como judeu de língua alemã, não se incorporava de todo aos alemães da Boêmia. Como boêmio, não pertencia integralmente à Áustria. Como funcionário de uma companhia de seguros de trabalhadores, não se enquadrava por completo na burguesia. Como filho de burguês, não se adaptava de vez ao operariado. Mas também não pertencia ao escritório, pois sentia-se escritor. Escritor, porém, também não é, pois sacrifica suas forças pela família. Mas ‘vivo em minha família mais deslocado que um estrangeiro’ (carta a seu sogro)”²⁴

O não-pertencer, aqui, não está colocado como algo que distanciaria o autor de seu contexto. Busca tão somente situar o indivíduo Franz Kafka frente a aspectos importantes de sua vida privada e em sociedade. O fato de estar “deslocado” não faz de Kafka alguém alheio aos acontecimentos de seu tempo, ao contrário, nos mostra que essa dificuldade de adequação é reflexo do momento histórico em que vive, onde o mundo como conheceu o início do século XX começava a se desintegrar.

Theodor Adorno, um dos principais filósofos da chamada Escola de Frankfurt, escreve em *Prismas*²⁵, sobre a necessidade de analisar as dificuldades de “enquadrar” as obras de Kafka, em vez de tentar situá-las em correntes pré-definidas²⁶. Algumas dessas correntes são de vertentes existencialistas, psicanalíticas, sociopolíticas, teológicas, estritamente judaicas ou literárias. Nesse sentido, este trabalho adota a perspectiva de que as interpretações não são excludentes entre si. Ao contrário, elas nos oferecem elementos para buscar alguns pontos de intersecção entre elas; assim, quando nos voltamos a autores que são citados na maioria dos trabalhos sobre Kafka, como Theodor Adorno e Walter Benjamin, percebemos que ambos se atentam às relações de poder, aos conflitos da sociedade burguesa, e às questões sobre a liberdade, percebidas em Kafka. Nas palavras de Adorno, “*a maior parte de sua obra é uma reação ao poder ilimitado. Benjamin chamou esse poder, característico dos patriarcas raivosos, de “parasitário”: um poder que se nutre da vida das vítimas*”²⁷.

Essa citação mostra-se pertinente quando pensamos no enredo de *O Processo*, onde uma Lei que se transfigura em um poder desconhecido e implacável, consome e aniquila o protagonista Josef K. A questão dos “patriarcas raivosos”, para o filósofo e sociólogo brasileiro

²⁴ ANDERS, Gunter. *Kafka: pró e contra – os autos do processo*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2009. Pp. 23 – 24.

²⁵ ADORNO, Theodor W. *Anotações sobre Kafka*. In: *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

²⁶ *Ibidem*, pp. 239

²⁷ *Ibidem*, pp. 253.

Michael Löwy, assim como para Benjamin e Adorno, não deve se restringir a uma dimensão edipiana. Ao contrário, através dela deve-se trazer à tona a questão da autoridade em geral²⁸.

Para Löwy, o fio condutor da obra de Kafka é um desejo por liberdade e a chave de leitura é o antiautoritarismo. Em seu livro “*Sonhador insubmisso*”²⁹, discute longamente a maneira como Kafka se posiciona frente aos opressores de seu tempo, trazendo um tom que pretende ser a abordagem desse trabalho: interpretações menos metafísicas e mais históricas.

1.1. - A subversão de Kafka

“Não esquecer Kropotkin!”³⁰ É com essa frase, escrita por Kafka em seu diário, que Löwy inicia o primeiro capítulo de *Sonhador Insubmisso*. Sabe-se que o russo Kropotkin foi um importante pensador do anarquismo e crítico da burocracia estatal no século XIX, sendo autor de livros importantes para as correntes libertárias³¹. Não se pretende, com essa citação, procurar indícios de anarquismo nos textos ou na vida social de Kafka; trata-se apenas de mapear algumas das referências do autor. Se a utopia libertária está presente nos textos de Kafka, ela se caracteriza por trazer à tona as consequências de não haver liberdade.

Em trechos dos *Diários* e das correspondências de Kafka, há diversas referências a autores libertários. Löwy cita os nomes de Otto Gross, Gustav Landauer, Alexander Herzen e o próprio Piotr Kropotkin³². Alguns desses autores, como Herzen, publicam escritos que, segundo Löwy, servem como inspiração ou fontes para romances de Kafka, como por exemplo, relatos de viagens para as Américas.

É interessante observar os relatos de Hugo Bergmann, amigo de ginásio de Kafka, Michael Mares e do próprio Max Brod, amigo mais próximo e responsável por quase toda a publicação póstuma de Kafka. Eles comentam a frequência de Kafka a reuniões de inclinação anarquista, como por exemplo os encontros do “Clube dos Moços”, um grupo anticlerical e antimilitarista de poetas tchecos, que discutiam nessas reuniões suas opiniões políticas, bem como literatura e filosofia³³. Ainda que sua presença fosse frequente, Brod descreve o comportamento de Kafka nesses locais como um “colosso de silêncio”³⁴.

²⁸ LÖWY, Michael. *Franz Kafka: Sonhador insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. P. 11

²⁹ Ibidem, p. 11.

³⁰ LÖWY, Michael. *Franz Kafka: Sonhador Insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. pp. 19.

³¹ Entre eles, “*A conquista do pão*” e “*Memórias de um Revolucionário*”, (1892).

³² LÖWY, Michael. *Franz Kafka: Sonhador insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. Pp. 46, 49.

³³ Ibid., pp. 33

³⁴ Ibid., pp. 25

Löwy aponta que a atenção de Kafka a esses autores, também se devesse aos comentários destes sobre a esfera familiar. Kropotkin e Herzen escrevem sobre o “despotismo dos pais” e a “escravidão doméstica”, argumentando sobre a necessidade de resistir a isso³⁵. Essa questão nos remete à relação de Kafka com seu pai, explicitada no profícuo documento que é a *Carta ao Pai*.

Há trechos muito interessantes, onde Kafka condena a atitude de seu pai para com os empregados do comércio da família, em Praga. Ali, percebemos o modo como a tirania do pai causava não somente medo em Kafka, mas também indignação. Vale ressaltar que o objetivo aqui não é justificar o interesse do autor por intelectuais libertários devido a sua revolta para com as atitudes do pai. O intuito é compreender uma parte de questões tão candentes e complexas que pairam sobre Kafka. O seguinte trecho nos ajuda a ter dimensão da maneira como ele se solidarizava com os empregados da loja diante da cólera de seu pai:

Era na loja, porém que eu o via e escutava xingar e se enfurecer de um modo que, na minha opinião da época, não acontecia em nenhuma outra parte do mundo. E não só xingar como também exercer as demais formas de tirania. Como, por exemplo, atirar do balcão, com um golpe, mercadorias que você não queria ver confundida com outras [...] e o caixeiro tinha de erguê-las do chão. Ou a expressão que você usava constantemente a respeito de um caixeiro doente dos pulmões: “Esse cachorro doente devia rebentar de uma vez!” Você chamava os empregados de “inimigos pagos”, eles com efeito o eram, mas antes ainda de terem se transformado nisso, você parecia ser o “inimigo pagante” deles.³⁶

Poderíamos discutir longamente sobre as possibilidades interpretativas nos romances de Kafka considerando a *Carta ao Pai*. É imperativo, porém, que se tenha cautela para não reduzir as interpretações às esferas da vida privada do autor. Dito isso, posteriormente discutiremos como a questão da culpa e da autoridade aparecem no objeto central da pesquisa, *O Processo*. Antes, nos atentemos para algumas considerações sobre a estrutura dos textos de Kafka.

1.2. - O “protocolo kafkiano”³⁷

³⁵ Ibid., pp. 46 e 47.

³⁶ KAFKA, Franz. *Carta ao pai* (tradução de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras, pp. 34. É curioso observar que em *A Metamorfose*, Gregor Samsa é um caixeiro que, na forma de barata, morre devido a uma atitude do pai (a maçã arremessada e incrustada nas “costas”)

³⁷ A expressão é de Modesto Carone, caracterizando o “laconismo e a frase circunstanciada” de Kafka.

KAFKA, Franz. *Aforismos Reunidos* (Introdução e tradução de Modesto Carone). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. Pp. 6.

Os textos de Franz Kafka são, com frequência, cercados por uma aura de impenetrabilidade. Isso se deve, em parte, à pluralidade de interpretações que se atribuem a seus textos. Muitas vezes, algumas análises abstratas contribuem para a monumentalização do autor, taxando-o como profeta ou incompreensível, fazendo digressões sobre sua personalidade desafiadora e textos paradoxais.

Nesse sentido, *O Processo* é um exemplo envolto nessa atmosfera de “impossibilidade de compreensão”. Talvez por ser um fragmento, por permitir que se especule sobre qual seria a história se tivesse sido concluída, ou pelas lacunas propositais deixadas por Kafka, *O Processo* é tido como um romance complexo e plural. Nossa proposta de interpretação passa pelas questões do antiautoritarismo, da ânsia por liberdade, e do judaísmo do autor. Para acessarmos o cerne desse romance, esse trabalho se propõe a analisar questões práticas, como as relações e referências de Kafka, seu contexto histórico, suas inclinações políticas e sua vida privada. Não se pode negar que exista complexidade nos textos desse autor. Por isso, há aqui um esforço em compreender sua estrutura.

A escrita de Kafka espanta o leitor por narrar o horror em linguagem sóbria. Günter Anders, assim como Modesto Carone, fala em linguagem de *protocolo*³⁸; talvez uma herança de sua formação em direito, e sem dúvidas um recurso estético impactante. Dessa forma, a imersão do leitor na narrativa kafkiana é turbulenta, pois o movimento de aproximação tem como obstáculo um ciclo claustrofóbico de metáforas, embora questões corriqueiras do cotidiano sejam o cenário para o desenrolar da história. Assim, “*o absurdo torna-se banal e confundir esses graus de realidade é um dos efeitos didáticos intencionais de Kafka*”.³⁹ Nesse sentido, o espanto reside na naturalidade com que o grotesco nos é apresentado.

As metáforas de Kafka, como já dito, oferecem possibilidades interpretativas diversas. Identificar tais metáforas é tarefa trabalhosa, mostrando-se imperativo o retorno constante ao objeto e uma leitura honesta do mesmo: “*somente a fidelidade à letra pode ajudar, e não a compreensão orientada*”.⁴⁰ Uma vez identificadas, percebemos que essas metáforas se misturam e que há elementos no texto que podem diluir o sentido da metáfora, como recursos estéticos ou conectivos, necessários à construção de um romance. Dito isso, torna-se necessário ter a dimensão de que a ausência de delimitação de temas e a ambiguidade serão constantes, e partes fundamentais da construção da obra do autor.

³⁸ ANDERS, Gunther. *Kafka: pró e contra – os autos do processo*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. P. 18

³⁹ Ibidem pp. 23

⁴⁰ ADORNO, Theodor W. *Anotações sobre Kafka*. In: *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998. Pp. 241.

Há um aspecto de suma importância a ser considerado nesta análise: a questão do *herói kafkiano*. Em linhas gerais, os protagonistas das histórias de Kafka sempre buscam chegar a algum lugar, mas nunca atingem seu objetivo⁴¹. Dessa forma, voltamos à questão do *não-pertencimento*, pois essas personagens não chegam onde precisam e não pertencem ao lugar onde estão. As atitudes dos heróis de Kafka são, basicamente, refletir sobre suas possibilidades em meio ao desconhecido e incomum. Essas personagens não conhecem o seu lugar e estão isoladas. Dessa forma, o herói destaca-se pelos seus aspectos negativos, pelo modo como a trivialidade de sua existência é enfatizada por sua impotência frente a situações opressoras.

Kafka representa uma sociedade onde os poderosos são caracterizados de forma pejorativa, mas, a exemplo de *O Processo*, a “vítima” Josef K. figura também entre esses poderosos. A ambiguidade, aqui, reside no fato de que na obra de Kafka situamos o sofrimento do oprimido na angústia do pequeno burguês. Vale ressaltar que o autor transitava entre esses dois lugares.

Exemplo dessa circulação de Kafka pelas duas esferas, é uma passagem da *Carta ao Pai*, onde ele diz pertencer ao “partido dos empregados”⁴², querendo dizer que se via, como filho, colocado no mesmo lugar humilhante que seu pai destinava aos empregados. Elias Canetti⁴³ observa que “Kafka colocou-se desde a origem do lado dos humilhados. [...] Ele é tomado de aversão por tudo aquilo que se ergue sobre o pedestal do poder”⁴⁴.

2. - “O Processo”: possibilidades interpretativas

Neste trabalho, nos guiamos por abordagens que tentam compreender as relações de poder, a subversão e o judaísmo de Franz Kafka. É interessante para a proposta da pesquisa, pensar na hipótese de que “O Processo” tenha sido, em parte, inspirado nas impressões que processos antissemitas, ocorridos em diversas partes da Europa naqueles tempos, deixaram em Kafka⁴⁵.

Löwy argumenta que Kafka tinha consciência do significado de ser judeu naquele contexto. Analisa as anotações contidas em seus diários e em sua correspondência,

⁴¹ Os exemplos clássicos são os dos romances “O Processo” e “O Castelo”

⁴² KAFKA, Franz. *Carta ao pai* (tradução de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Pp 35

⁴³ Canetti tem nacionalidade búlgara e britânica, mas escreve em alemão. É autor de ensaios que pensam Kafka sob a vertente psicanalítica.

⁴⁴ CANETTI, Elias. *Der andere Prozess. Kafkas Briefe na Felice*, pp. 89 - 90 apud apud LÖWY, Michael. *Franz Kafka: Sonhador Insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005

⁴⁵ Para fundamentar essa proposta: LOWY, Michael. Escritas de Luz – Der Prozess – The Trial. Terceira Margem – ano xvii n. 28 /jul.-dez. 2013.Pp. 43-78 e LÖWY, Michael. *Franz Kafka: Sonhador Insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005

principalmente com Milena Jesenká, sobre famosos processos movidos contra judeus. Segundo Lowy, “os mais célebres foram o processo Tisza (Hungria, 1882), o processo Dreyfus (França, 1894-1899), o processo Hilsner (Tchecoslováquia, 1899-1900) e o processo Beilis (Rússia, 1912-13)”⁴⁶. Todos esses processos tiveram notável repercussão na sociedade europeia e não passaram despercebidos por Kafka:

Numa conversa relatada por Gustav Janouch, Kafka menciona esse episódio (processo de Hilsner, Tchecoslováquia 1899 – 1900) como o ponto de partida — especialmente no decorrer de discussões com seu amigo e colega de liceu, Hugo Bergmann — da sua tomada de consciência da condição do Judeu: “um indivíduo desprezado, considerado pelo mundo ao redor como um estrangeiro apenas tolerado”, noutros termos, um pária...⁴⁷

Argumenta, ainda, que as discussões com Hugo Bergmann, anteriormente citado, teriam lhe conscientizado sobre a causa judaica⁴⁸; além disso, Kafka enviava contos para serem publicados em revistas sionistas⁴⁹, o que nos permite supor que ele também as lia. Ainda no espectro do judaísmo, é interessante considerar o contato de Kafka com o teatro íidiche; Modesto Carone, principal tradutor da obra de Kafka no Brasil, no posfácio de sua edição de “O Processo”, aponta a hipótese de que uma cena de teatro íidiche onde o protagonista era preso apenas por ser judeu⁵⁰, esteja no conjunto das questões que inspiraram a escrita do romance. Essa hipótese nos fornece mais elementos para pensar o modo como os judeus estavam conscientes da perseguição que sofriam, expressando suas inquietações também através da arte.

Nossa análise não será tão somente “judeocêntrica”. As problemáticas que podemos levantar partindo de *O Processo* são abrangentes. Muitas interpretações já foram propostas, algumas delas sendo bastante conformistas, a exemplo de Max Brod, que propõe que a “moral” do romance é necessariamente divina. A análise a que esse trabalho se propõe, segue buscando as facetas sob as quais a subversão de Kafka se apresenta.

O emprego oficial de Kafka era numa companhia de seguros para trabalhadores, em Praga; sua formação, em direto. Apesar de considerar que apenas a literatura poderia trazer-lhe algum tipo de felicidade e realização,

⁴⁶ LOWY, Michael. Escritos de Luz – Der Prozess – The Trial. Terceira Margem – ano xvii n. 28 /jul.-dez. 2013.Pp. 43-78

⁴⁷ Ibid. pp 49

⁴⁸ Idem. *Franz Kafka: Sonhador Insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. pp. 115.

⁴⁹ *Diante da Lei* é enviado por Kafka para a publicação na revista sionista Selbstwehr. Ibidem. Pp. 106.

⁵⁰ KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 p. 320

não poderia viver apenas da literatura, em virtude da lenta progressão das minhas obras e do seu caráter particular; além disso a minha saúde e meu caráter impedem-me de me abandonar a uma vida que seria incerta, mesmo no caso mais favorável⁵¹.

Considerando esses aspectos, podemos observar que Kafka fala de ambientes que lhes são familiares, embora exagere seus aspectos para chamar a atenção do leitor⁵². A maneira pejorativa como escreve a aparência e a conduta do tribunal, é consonante para com a questão da aversão às estruturas opressoras do poder.

2.1. O “tribunal do sótão”⁵³

“Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum”⁵⁴. É com essa frase, poderosa e simples, que Franz Kafka abre o romance que seria considerado um dos maiores do século XX, embora nem mesmo tenha sido concluído. A primeira frase contém uma afirmação que leva o leitor a imaginar uma direção determinada: buscar as razões e o autor da calúnia cometida contra Josef K. Na tradução de Modesto Carone, é possível inclusive perceber humor na detenção de K., humor esse apontado pelo próprio Kafka ao ler a história para seus amigos.

Porém, nada do que se segue vai nessa direção. Nos chama a atenção que a detenção de K. em nada restrinja a sua liberdade: “é claro que o senhor está detido, mas isso não deve impedi-lo de exercer sua profissão. Tampouco deve ficar tolhido no seu modo de vida habitual”⁵⁵, lhe é dito pelo inspetor que o interroga. Diante dessa situação, K. não leva a sério a detenção, e menos ainda o inquérito para o qual é convocado: sua intenção, ao comparecer, é fazer sua defesa, provar que há algum mal-entendido e assim, encerrar o processo.

Quando vai ao tribunal, a propósito do primeiro inquérito, K. se espanta por este estar situado numa espécie de cortiço, numa rua com “prédios quase uniformes, altos, cinzentos, de aluguel, habitados por gente pobre”⁵⁶. Adentrando no prédio indicado para a audiência, descobre que é um local residencial, mas onde também funciona o tribunal. Ele tem de bater de

⁵¹ Passagem do dia 28 de março de 1911. MARGARIDO, Alfredo (org.) *Franz Kafka – Antologia de páginas íntimas*. Lisboa: Guimarães Editores Lda. 2003.

⁵² “Nada mais importante para chamar atenção para uma verdade do que exagerá-la”. CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. Pp. 13

⁵³ *Ibid.*, pp. 140

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 7

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 19

⁵⁶ KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Pp. 37

porta em porta, onde se depara com mulheres atarefadas, crianças correndo e alguns funcionários do local. Essas pessoas o levam até a sala onde ocorrerá o primeiro inquérito.

Finalmente diante do juiz, (que saberemos, no decorrer da história, ser um funcionário subalterno diante de outros juizes), Josef K. inicia um eloquente discurso para uma plateia indistinta, de homens já idosos. K. argumenta para a falta de ordem do tribunal, denuncia a corrupção dos guardas que o detiveram, acusa o tribunal de ser injusto. Confia no efeito de seu discurso, que deixa a “plateia” e o juiz confusos e perplexos. É necessário ressaltar essa atitude de K. nos primeiros capítulos do romance, frente a surpreendente mudança desse tom à medida que a história se desenvolve.

K. perde o “benefício” das audiências devido ao seu comportamento contestador. Ainda assim, volta ao tribunal ainda que não tenha sido chamado, buscando se antecipar a possíveis problemas. K. não consegue uma audiência, mas com a ajuda de uma moradora do local, tem acesso aos livros do juiz. Ele se depara com um livro repleto de imagens obscenas e comenta com ironia: *“são estes os códigos de lei estudados aqui, é por homens assim que devo ser julgado.”*⁵⁷

Essas observações são bastante provocadoras, pois Kafka, como narrador em terceira pessoa, descreve pejorativamente órgãos de justiça e poder que se pretendem sérios. À sua maneira, coloca em xeque a respeitabilidade e a honestidade de instituições como a que ele próprio trabalhava.

Na passagem citada anteriormente, onde uma moradora do tribunal facilita o acesso de K. aos materiais do juiz, nota-se como seu relacionamento com as mulheres também está dentro de um jogo de poder. Não somente K., mas a maioria dos funcionários, tratam a mulher como símbolo de poder. Essa personagem, que não tem nome, é joguete na mão do juiz e de um estudante arrogante, que aparece para buscá-la enquanto o marido está fora. Esta argumenta que nada pode fazer, pois o estudante está cumprindo ordens do juiz⁵⁸. K. se enfurece, não por ciúme ou afeto pela mulher, mas porque significa estar abaixo do juiz devido ao fato de não ter conseguido conquistá-la. O narrador explicita os pensamentos de K.: *“E quem sabe não houvesse vingança melhor contra o juiz de instrução do que arrebatá-la e tomá-la para si.”*⁵⁹

O capítulo III, que é onde ocorrem essas situações, levanta muitas questões. O marido da mulher “solicitada” pelo juiz, leva K. para conhecer o restante do tribunal. Em determinado

⁵⁷ Ibid., Pp.53.

⁵⁸ Ibid., pp. 59

⁵⁹ Ibid., pp. 57

momento, K. se depara com outros acusados e os descreve como “*peçoas malvestidas, embora a maioria, pela expressão do rosto, pela postura, pelo corte da barba e por muitos outros detalhes difíceis de localizar, pertencesse às classes superiores*”⁶⁰. Há, portanto, um perfil para caracterizar os acusados. Vale ressaltar que Josef K. também pertencia a um grupo de “senhores distintos” devido a sua alta posição no banco em que trabalhava. Tais pessoas são, no cotidiano, representantes do poder, da burocracia e dos patrões, esferas às quais Kafka era tão crítico.

Exemplo não só de crítica aos representantes do poder, mas de revolta, é percebido quando K. se depara com uma situação de espancamento, punição devido a corrupção dos guardas responsáveis por sua detenção, da qual ele se queixa quando discursa no tribunal. Essa situação se dá no capítulo V do romance. O espancamento acontece em uma sala isolada no banco onde K. trabalha. Ao ver a humilhante situação a que estão sujeitos os guardas, diz ao carrasco:

Se você tivesse aqui debaixo de sua vara um alto magistrado – disse empurrando para baixo, enquanto falava, a vara que já queria se levantar de novo – eu na verdade não o impediria de bater; pelo contrário, ainda daria dinheiro para que você se fortalecesse no desempenho dessa boa causa⁶¹

2.2. “É ridículo como você coloca arreios em si mesmo para este mundo”⁶²

Uma mudança de tom acontece no capítulo VII do romance. Se antes K. se mostrava até mesmo arrogante diante de seu processo e dos funcionários do tribunal, após a visita de um tio, que insiste em leva-lo a um advogado, as coisas mudam. O advogado os recebe na cama, acometido por uma doença. O encontro passa a impressão de ter sido anteriormente planejado, sem que K. o soubesse, pois lá se encontrava um importante funcionário do tribunal.

K. dá pouca importância a esse cenário e vai se encontrar com Leni, enfermeira do advogado, que havia lhe atraído desde o momento em que os recebera. Posteriormente o advogado dirá a K. que Leni acha belos todos os acusados, e se envolve com eles⁶³. K. perde a hora e, segundo o enfurecido tio, também põe a perder suas melhores chances em relação ao

⁶⁰ Ibid., pp. 63

⁶¹ Ibid., pp. 84

⁶² KAFKA, Franz. *Aforismos Reunidos* (Introdução e tradução de Modesto Carone). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. P. 50.

⁶³ KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997., pp 172.

Walter Benjamin comenta essa questão, propondo que a “ausência de esperança que faz surgir neles [acusados] a beleza”. BENJAMIN, Walter. *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*. In: *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. Pp.82.

processo, devido seu inapropriado comportamento. No que se segue, começamos a perceber um K. inquieto e desatento no trabalho que lhe era tão importante. Ele

não conseguia deixar de pensar no processo. Já tinha refletido com frequência se não seria bom redigir um documento de defesa e apresentá-lo ao tribunal. Queria expor nele um breve relato de vida e, a propósito de cada acontecimento relevante, explicar os motivos pelos quais tinha agido daquela forma, se esse comportamento devia ser censurado ou aprovado segundo seu juízo atual, e que razões podia invocar em relação a este ou aquele⁶⁴.

É nesse momento de agitação que procura o pintor Titorelli, funcionário do tribunal indicado por um cliente do banco que, de alguma forma, também sabia de seu processo. Essa impressão de que K. está sendo vigiado e perseguido, contribui para que o leitor seja imerso na construção de um ambiente opressivo, hostil e sem saída: kafkiano.

Na casa do pintor, descrita como “um pequeno cômodo miserável”, K. conversa sobre suas possibilidades de absolvição, e acaba por descobrir que não há nenhuma que lhe garanta a liberdade completa, pois o tribunal supremo, o único com o poder de dar esse tipo de absolvição, era inacessível a todos.⁶⁵

Embora K. não tenha alcançado nenhuma ajuda relevante na casa de Titorelli, o leitor tem ali novas informações sobre o tribunal. K., antes de chegar ao pintor, é recebido por adolescentes inoportunos, que descobre posteriormente, também serem parte do tribunal. O modo como a justiça é entendida por esse tribunal também é apontado, quando K. analisa a pintura da “Justiça” que fora encomendada a Titorelli: “a figura parecia avançar de uma maneira especial nessa claridade, quase não lembrava mais a deusa da Justiça, nem tampouco a da Vitória, agora se assemelhava por completo à deusa da Caça.”⁶⁶ Aqui, o leitor começa a compreender que a luta de K. não lhe renderá resultados positivos, pois ela é vã: o tribunal não busca fazer justiça, mas “caçá-lo”, aniquilá-lo.

A partir desse ponto, a angústia de K., que agora parece levar a sério sua causa, aumenta progressivamente diante da impossibilidade de se provar inocente. Desconfiado da competência do advogado, o procura para demitir-lhe de sua causa, e lá conhece outro acusado, um comerciante chamado Block⁶⁷. Enquanto aguarda Leni anunciá-lo ao advogado, descobre que aquele comerciante é tratado desumanamente por eles: tem de ficar em um quarto escuro e

⁶⁴ KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Pp. 109

⁶⁵ *Ibid.*, Pp. 147. Essa afirmação permite interpretações teológicas como a de Max Brod, que entende o tribunal supremo como algo divino.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 137

⁶⁷ No diálogo com o comerciante, K. descobre que ele era um dos senhores que estavam na sala de espera quando ele visitou os cômodos do tribunal. *Ibid.*, Pp. 162

apertado, estudando sua causa, que já se arrasta há cinco anos, enquanto aguarda que o advogado queira atendê-lo.

Quando K. diz que veio para demitir o advogado, Leni tenta impedi-lo valendo-se inclusive de força física, enquanto Block permanece perplexo. Perplexidade é também a reação do advogado, que, para mostrar como a K. que ele é um de seus melhores clientes, chama Block e o humilha. A atitude submissa do comerciante, que aos olhos de K. “não era mais um cliente, era o cão do advogado”⁶⁸, lhe causa indignação e solidifica sua decisão de dispensar seus serviços, considerando que aquela atitude pretendia subjuga-lo também ao poder do advogado: “*não via, pois, que o advogado o humilhava deliberadamente, e dessa vez não tinha senão outro objetivo senão vangloriar-se do seu poder diante de K., pretendendo talvez com isso submeter K. também?*”⁶⁹

A partir de então, a despeito de suas tentativas, K. não tem êxito ou esperança. No seu aniversário de 31 anos, um ano depois de sua detenção, é executado por dois homens vestidos como tenores. Diante do impulso de resistir, K. reflete:

Devo demonstrar que nem sequer o processo de um ano me serviu de lição? Devo acabar como um homem obtuso? Será que podem dizer de mim que no início do processo eu quis termina-lo e agora, no seu fim, quero reiniciá-lo? Não quero que digam isso de mim”⁷⁰.

O processo a que é submetido, retira de K., pouco a pouco, não apenas sua liberdade, mas sua vontade e capacidade de resistir e questionar o poder indefinido, mas abrangente e sorrateiro, que o persegue. Executado com uma facada no coração, ainda profere suas últimas palavras: “*como um cão!*”, ao que o narrador complementa: “*era como se a vergonha devesse sobreviver a ele.*”⁷¹ Vale ressaltar que, no decorrer do romance, a palavra cão é usada para caracterizar pejorativamente a submissão, como foi possível observar na situação do acusado Block.⁷² Löwy argumenta que, considerando essas questões, a *vergonha* seja a de morrer de “maneira submissa, em estado de servidão voluntária”⁷³.

Para além desses aspectos, é importante enfatizar que Josef K. também pertencia a classe de “poderosos”, que aparece de maneiras pejorativas no decorrer do romance. Suas atitudes para com aqueles em posição social inferior à sua, é soberba e, por vezes, até cruel, como é

⁶⁸ Ibid., pp. 118

⁶⁹ Ibid., pp. 180

⁷⁰ Ibid., pp. 209

⁷¹ Ibid., pp. 211

⁷² Além do exemplo de Block, são comuns no texto expressões como “se humilhar de maneira francamente canina”. Ibid., pp. 177.

⁷³ Ibid., pp. 125

possível notar por um fragmento onde K. nega um favor solicitado por um funcionário do banco onde trabalhava. O favor consistia em apenas avaliar uma carta que o funcionário, chamado Kullich, começara a escrever. Diante da negativa de K., o funcionário insiste, mas K. tira a carta das mãos do funcionário e a rasga. Para K., esse comportamento é respaldado pelo fato de ele ocupar uma alta posição no banco:

K. era pois um dos mais altos funcionários do banco; se quisessem negá-lo, o porteiro os desmentiria. E apesar de todas as afirmações em contrário, a mãe o tomava até por diretor do banco – e isso havia anos. Na opinião dela, ele não seria rebaixado, por mais que seu prestígio tivesse sofrido danos. Talvez fosse um bom sinal o fato de que ele havia se convencido disso justamente antes da partida; de que continuava podendo tirar da mão de um funcionário, que tinha ligações até com o tribunal, uma carta e rasga-la, sem qualquer desculpa e sem que as mãos lhe queimassem⁷⁴.

O fragmento citado encontra-se nos anexos da edição traduzida por Carone, onde estão os capítulos que ficaram incompletos. Em se tratando de um romance não concluído, não é possível saber se Kafka pretendia ou não manter o fragmento quando finalizasse a história. No entanto, a existência dessa passagem nos permite delinear a imagem de um Josef K. também autoritário e arbitrário, ou seja: ele não difere muito daqueles que o perseguem. A existência desse paradoxo nos permite propor que ele poderia apenas ser condenado, uma vez que para destruir o poder arbitrário, teria que destruir a si mesmo.

2.3. - *Diante da Lei* enquanto “centro nervoso”⁷⁵ de *O Processo*

A parábola⁷⁶ *Diante da Lei* aparece em “O Processo” no penúltimo capítulo e oferece um panorama das questões que o romance aborda. Nela, um homem do campo chega a uma porta, onde está guardada a Lei, e pede ao guardião dessa porta que permita sua entrada. Seu pedido é recusado e ele é advertido de que, ainda que entrasse, teria que passar por diversos guardas ainda mais poderosos. O homem fica atônito, pois sempre ouvira que a lei era para todos, mas espera pela oportunidade de entrar até o fim de seus dias, consumido pela angústia. Num derradeiro lampejo de lucidez, pergunta ao guarda por que mais ninguém tentou entrar na Lei, pois ela era para todos. A isso o guarda responde que ninguém mais poderia atravessar aquela porta, pois ela era exclusivamente dele. Dito isso, fecha a porta e assim se encerra o conto.

⁷⁴ KAFKA, Franz. *O Processo*. Op. Cit. pp. 219.

⁷⁵ CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Pp. 52

⁷⁶ Michael Löwy defende que *Diante da Lei* seja uma parábola, visto que o próprio Kafka se valia do termo para classificar textos curtos com forte carga paradoxal.

Essa história é, em *O Processo*, contada a Josef K. pelo sacerdote do tribunal, quando para cumprir um compromisso de trabalho K. tem de ir até a catedral. Nesse capítulo, é dado ao leitor elementos para que ele perceba que nada do que leva K. à catedral acontece por acaso. Exemplo disso é que um importante cliente do banco, a quem ele deveria mostrar as obras de arte contidas no local, não comparece ao compromisso. E ainda, ao receber uma ligação de Leni e informá-la sobre seu destino, ela responde: “eles o estão acoassando”⁷⁷.

A parábola foi publicada separadamente pelo próprio Kafka na revista *Selbstwehr*, revista sionista citada anteriormente. Seu caráter místico, enigmático e paradoxal suscita muitas questões e, com isso, propostas de análise. É comum que se atribua a ela uma dimensão teológica: Max Brod propõe que existem, em *Diante da Lei*, mensagens de um messianismo esperançoso; Walter Benjamin observa que há no conto aspectos de uma “teologia negativa”⁷⁸, ou seja: assim como na questão do herói ou das utopias libertárias, esses caracteres messiânicos são enfatizados pela sua ausência. Assim, não há redenção, como não há liberdade ou esperança.

O próprio Kafka lança-se ao desafio de interpretar a parábola: ao terminar de contá-la, o sacerdote e Josef K. debatem sobre ela, pensando sobre a honestidade do porteiro. K. defende que ele mentiu para o homem do campo, visto que, se a porta sempre fora dele, ele deveria ter sido autorizado a entrar. Já o sacerdote aponta que, ao contrário do que K. defende, o enganado era o porteiro. Explana seu argumento dizendo que o homem do campo era livre, e por isso superior ao porteiro, preso a uma obrigação. Sobre a liberdade do homem do campo, diz:

ora, o homem do campo é efetivamente livre, pode ir onde quer, é apenas a entrada na lei que lhe está proibida e, de mais a mais, somente por uma única pessoa, o porteiro. Quando ele se senta no banquinho do lado da porta e ali permanece durante toda a sua vida, isso ocorre voluntariamente, a história não fala de coação alguma⁷⁹.

Percebemos aqui, novamente, a questão da “liberdade em negativo”: o homem do campo, se é de fato livre, abdica dessa liberdade voluntariamente, segundo a interpretação do sacerdote. Nesse sentido, é levantada (na parábola e no romance), uma grande discussão sobre a liberdade. Porém, a ênfase recai sobre as ausências dessa liberdade e suas consequências.

Podemos traçar um paralelo com a situação de Josef K., que ao ser detido, lhe é dito que não seria privado de sua vida comum: podia trabalhar normalmente e ter seu lazer. Porém, para provar que não é culpado de nada, mesmo sem saber a acusação, persegue voluntariamente seu próprio processo: mesmo sem ser intimado, vai até o tribunal esperando uma audiência. O

⁷⁷ KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Pp. 190.

⁷⁸ LÖWY, Michael. *Franz Kafka: Sonhador Insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. Pp. 131 e 132.

⁷⁹ KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Pp 203.

distanciamento entre uma situação e outra se dá porque K., quando vai até o tribunal, busca resistir ao processo, e o homem da parábola tem uma atitude passiva.

Essa resistência é bastante ambígua, visto que K. tenta lutar contra o processo através da obediência aos seus trâmites, embora deixe claro a todo momento que considera aquilo tudo uma grande piada. Ele subestima o tribunal, e com certa razão. Talvez a grande piada dessa história, seja o fato de um poder tão inescrupuloso e injusto mostrar a K., um respeitável funcionário de banco, que ele é impotente perante aquele inóspito tribunal.

Essa questão dialoga com a interpretação de *Diante da Lei* proposta tanto pelo supracitado Michael Löwy, como por Modesto Carone. Ambos consideram que o homem do campo falhou por acatar a ordem de esperar. Ele fracassa por não ousar transgredir as regras que lhe são impostas, por aguardar permissão para atravessar uma porta que já era dele:

Noutros termos, o homem do campo se deixou intimidar: não é a força que o impede de entrar, mas o medo, a falta de confiança em si, a falsa obediência à autoridade, a passividade submissa. A razão profunda pela qual o homem não atravessou a barreira rumo à Lei e rumo à vida é o medo, a hesitação, a falta de ousadia. O temor, a Angst daquele que implora o direito de entrar, é precisamente o que dá ao guardião a força de lhe barrar o caminho⁸⁰.

E nas palavras de Carone:

Em “Diante da lei”, já as primeiras palavras do porteiro são suficientes para evitar que o homem do campo aja com independência. Em última análise, é ele próprio o responsável pelo malogro de sua iniciativa para “entrar na lei”. Pois se esse homem não tivesse esperado por uma permissão, teria encontrado o seu direito. Tanto é assim que aquela porta estava destinada só a ele, e a entrada por ela nunca foi recusada, ao apenas adiada (agora, não!). O aspecto mais significativo da história é o conflito entre a autoridade hierárquica e o homem do campo⁸¹.

O homem do campo, impotente, “*é o típico homem de Kafka, minado pela insegurança, pelo profundo embaraço e sobretudo pelo não-saber-o-que-fazer*”⁸², padrão de comportamento que não é raro em seus personagens (e até nele próprio, pelo que nos é possível saber). Para compreendermos *Diante da Lei* devemos mudar a direção de nossas perguntas (de “por que não lhe foi permitido entrar?” para “por que não entrou?”). Outro aspecto interessante ao qual Löwy tem acesso devido aos *Diários*, é que o ato de atravessar uma porta, para Kafka, simboliza autonomia e independência: “*De onde me vem essa súbita segurança? Pudesse ela durar!*”

⁸⁰ LOWY, Michael. Escritas de Luz – Der Prozess – The Trial. Terceira Margem – ano xvii n. 28 /jul.-dez. 2013 pp 63 e 64.

⁸¹ CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Pp. 53

⁸² Ibid. p. 55

*Pudesse eu assim, entrar e sair por todas as portas, como ser humano que se mantém mais ou menos ereto*⁸³.

Considerações

Das possibilidades interpretativas presentes em Kafka, optou-se por desenvolver aquela que melhor articula obra e contexto de produção, considerando o cenário opressivo que começava a se delinear no início do século XX e os círculos sociais e políticos aos quais Kafka pertencia. A partir dessa escolha, foi possível apreender, com mais clareza, questões contidas em *O Processo*, mas sem retirar da obra sua complexidade, com suas ambiguidades e paradoxos. Considerando a trajetória e as referências de Franz Kafka, foi possível perceber uma atmosfera subversiva em seus escritos, um grito por liberdade – questão essa consonante com as batalhas que determinados segmentos sociais, no início do século XX, tiveram de enfrentar.

Levantadas essas questões, intenciona-se compreender de que maneiras *O Processo* seguiu se fazendo presente. Nesse sentido, nos debruçaremos sobre a adaptação teatral intitulada *Um Processo*, componente da *Trilogia Kafka*, realizada por Gerald Thomas no Brasil em 1988, com o intuito de compreender que diálogos podem ser feitos entre Kafka e a sociedade do final do século XX. No entanto, faz-se necessário voltar o olhar para os processos vivenciados pela sociedade brasileira na década de 1980; no capítulo seguinte, buscaremos compreender essas questões partindo da “crise” enfrentada pelo teatro brasileiro naquele período, bem como situar historicamente as opções artísticas e as referências do encenador Gerald Thomas.

⁸³ KAFKA, FRANZ. *Diários*, pp. 35 apud LÖWY, Michael. *Franz Kafka: Sonhador Insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005

Capítulo II: O lugar de Gerald Thomas na cena teatral brasileira da década de 1980

Este capítulo se propõe a tecer algumas considerações sobre a cena teatral brasileira, principalmente da década de 1980 e apresentar ao leitor o encenador Gerald Thomas, criador de um dos objetos sobre o qual se dedica essa pesquisa. No entanto, para compreendermos o teatro da década de 1980, precisamos fazer uma breve visita à produção teatral dos anos anteriores, para que assim se possa compreender as continuidades e rupturas em relação as propostas temáticas e estéticas posteriores.

O Brasil vivenciou em sua história recente o período da Ditadura Civil-Militar, que tem seu início em 1964 e fim institucional em 1985. Um golpe militar, com o apoio da sociedade civil, derruba o então presidente João Goulart. Parte da retórica que sustenta o golpe não é muito distante da que ganhou força no Brasil em meados da década de 2010: o combate a uma suposta ameaça comunista⁸⁴. Na década de 1960, porém, esse discurso encontrava alguma correspondência com o real, visto que a Guerra Fria (1947 – 1991) mantinha o mundo em estado de alerta diante do embate ente Estados Unidos e União Soviética.

O ano de 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (considerado um dos atos institucionais mais repressores) assiste à intensificação das perseguições ideológicas, torturas e assassinatos. Porém, nesse período, há uma efervescência na produção cultural, que visa oferecer alguma resistência aos arbítrios dos militares. Há inúmeros exemplos na música, no cinema e no teatro.

No que concerne ao teatro, entre os anos 60 e 70 temos o predomínio de uma proposta engajada, que trazia aos palcos questões sociais forjadas naquele processo, como a censura, as formas de resistência, reflexões acerca dos embates de classe e do papel da esquerda. Havia um novo tipo de profissional do teatro, que também atuava em sindicatos e partidos políticos. Dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho (ou Vianinha, como é popularmente conhecido), e grupos como o Oficina e o Teatro de Arena, são importantes nomes da produção teatral brasileira naquele cenário⁸⁵. As temáticas levadas aos palcos estabeleciam um diálogo com as

⁸⁴Para uma análise detalhada acerca dos setores envolvidos no golpe de 1964, bem como suas formas de atuação, ver DREIFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

⁸⁵ Segundo a autora Rosângela Patriota, há diversas formas de teatro presentes na cena teatral brasileira no decorrer do século XX, como o teatro de revista, a comédia de costumes e o drama psicológico. Porém, nas décadas de 60 e 70, o teatro engajado é o “fio condutor” para os estudos sobre teatro no período. In: PATRIOTA, Rosângela. *Textos e Imagens do teatro no Brasil*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais

angústias e esperanças de diversos setores da esquerda, como a questão da autocrítica, o debate sobre revolução, luta armada e resistência democrática.

Diante da intensificação da repressão e da progressiva sensação de impotência, muitos desses grupos experienciaram uma

descrença em relação ao processo. Sujeitos, atuantes em diversos segmentos, deixaram de compreender aquele momento histórico como revolucionário, isto é, o país não vivia uma conjuntura propícia à transformação e, sob esse aspecto, seria importante construir manifestações culturais que fossem capazes de suscitar o debate em favor das liberdades democráticas⁸⁶.

Isso não quer dizer que o teatro, até a década de 1970, fosse homogêneo, apesar de, em sua maioria, ter o combate à repressão como bandeira. Havia os que defendiam a luta armada; outros, como Vianinha, buscavam refletir sobre as possibilidades oferecidas pela resistência democrática. Há, ainda, no circuito interno do teatro brasileiro, conflitos geracionais: os que estavam iniciando a carreira no teatro em meados da década de 1970, não haviam vivenciado, enquanto artistas, o golpe de 1964, nem sentido a intensificação da repressão em 1968, com a promulgação do AI-5; assim, havia diferentes perspectivas sobre o significado de “ser subversivo”⁸⁷.

1. Teatro brasileiro na década de 1980: o que dizer e como dizer?

Com o processo de redemocratização⁸⁸ na década de 1980, o teatro político⁸⁹ começa a ser considerado desnecessário ou ultrapassado; segundo o crítico teatral e ensaísta Yan

Abril/Maio/Junho de 2008 Vol. 5 Ano V nº 2
ISSN: 1807-6971. Disponível em: www.revistafenix.pro.br, pp. 5.

⁸⁶Ibid., pp. 6.

⁸⁷ Sobre o conflito geracional evidenciado na década de 1970, ver: PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha – nosso contemporâneo?* In: *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. Pp. 211 – 213.

⁸⁸ Diante dos limites desse trabalho, optou-se por não desenvolver, no momento, reflexões acerca dos embates no processo de abertura política. Vale ressaltar, no entanto, que o Brasil sofre ainda hoje as consequências da tentativa de apagamento e silenciamento da memória da Ditadura Civil-Militar, principalmente no que concerne aos que foram torturados. Um exemplo dessa “política de esquecimento” está maneira como se estrutura a “Lei de Anistia” (1979), que foi elaborada no sentido de uma “conciliação”. Essa Lei perdoava torturadores, mas não se aplicava aos guerrilheiros, por exemplo. Sobre esse tema, ver CIAMBARELLA, Alessandra. *“Anistia ampla, geral e irrestrita”: as relações Estado e sociedade na campanha pela anistia no Brasil*. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História, Fortaleza, 2009. Pp. 11. Disponível em <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simpósios/pdf/2019-01/1548772007_5325431153ea3c65810b8be3f8a013bb.pdf> Acesso em 19 de agosto de 2019.

⁸⁹ Rosângela Patriota assim define “teatro político”: “A denominação ‘teatro político’ é comumente utilizada para designar uma produção teatral vinculada a um ideário político ou a uma temática social fortemente destacadas. No século XIX, os textos teatrais que procuraram levar para o palco problemas sociais encontraram na estética naturalista uma das bases para a realização de seu intento. Isto se deu em uma sociedade que, ao reestruturar as relações sociais, no âmbito do espetáculo e de outras manifestações artísticas, ampliou a noção de público, porque o teatro deixa de ser destinado a um grupo específico para, potencialmente, atingir toda a sociedade, A redefinição

Michalski, podemos perceber o teatro como um microcosmo da crise política que continuava a assolar o país, mas com diferentes facetas. Em texto intitulado “*A crise no teatro dentro da crise maior*”, o autor discorre sobre como a perda de lideranças e referenciais políticos se mostrava também no teatro, onde via-se a fragmentação de importantes grupos e uma guinada individualista, percebida tanto no aspecto temático quanto na questão da ênfase na figura do diretor.

Outros críticos teatrais, como o paulista Alberto Guzik, endossam a questão de que a postura combativa nos palcos estava datada, o que leva os profissionais do teatro a buscarem uma nova “bandeira”. Nesse período de transição, há um crescimento das comédias e paródias, bem como do teatro para entretenimento, com características mais comerciais.⁹⁰ Guzik refere-se a essa transição de forma pejorativa, opondo a crítica do teatro engajado às ditas novas perspectivas: “*Depois de lutar décadas para transformar a realidade, parecia então, naquele começo da década, satisfazer-se modestamente divertindo as gentes*”⁹¹. Por outro lado, a historiadora especialista em teatro Rosangela Patriota, chama atenção para a questão de que ainda havia senso crítico nessa nova estética:

os autores comprometidos com a tese da resistência democrática enxergavam a luta política sob o prisma da tragédia, os jovens dramaturgos compreendiam o processo sob a égide da comédia, dessacralizando o campo da política, que passou a ser abordado com ironia e não mais com a magnitude da dramaturgia engajada.⁹²

Ainda nesse debate, Michalski observa que um conjunto de fatores justificam essa característica, como por exemplo, uma queda no poder aquisitivo da classe média, que leva os produtores a se preocuparem com a bilheteria e, para obterem lucro, privilegiam um formato comercial de teatro, como as comédias e paródias (pejorativamente chamado de *teatrão*)⁹³. Além disso, não há medidas eficazes de incentivo à cultura no país, o que torna ainda mais difícil o trabalho no teatro⁹⁴.

do público trouxe para o teatro discussões estéticas e políticas que propiciaram, de maneira gradativa, a construção mais efetiva de um comprometimento com as lutas sociais, vislumbrando, de forma mais evidente, que as opções estéticas são históricas e políticas. É pertinente considerar que no universo das práticas teatrais surgiu, no início do século XX, uma perspectiva de engajamento da arte no processo histórico, por meio de uma explicitação de seu conteúdo político”. PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999. Pp. 15 – 16.

⁹⁰ GUZIK, Alberto. *Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80*. **Revista USP**, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992

⁹¹ *Ibid.* pp. 12

⁹² PATRIOTA, Rosangela. *Textos e Imagens do teatro no Brasil*. Op. Cit. Pp. 21

⁹³ MICHALSKI, Yan. *A crise no Teatro dentro da Crise Maior*. In: SCHWARTZ, Jorge. SOSNOWSKI, Saúl (orgs): *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. Pp. 112 – 120.

⁹⁴ Em 1986 é promulgada a Lei Sarney, com proposta de incentivo à cultura. No entanto, essa lei não investia na circulação pública e no acesso às produções culturais, uma vez que o investimento era privado. A lei Sarney é

A esse debate, soma-se a ascensão da TV como principal veículo de comunicação de massa. Diversos artistas, entre atores, produtores e dramaturgos, veem na TV uma perspectiva de ascensão social e reconhecimento, dado o seu maior alcance de público. Assim, pouco a pouco, o teatro vai perdendo espaço para a televisão⁹⁵. Segundo Michalski, a TV também interfere na maneira como se estruturam as novas propostas estéticas no teatro, visto que ela “educa” o olhar do telespectador a uma atuação mais palatável ao grande público: narrativa linear, cenário identificável e representação realista, por exemplo. Nesse sentido, para o autor, a TV padroniza o olhar do telespectador, dificultando seu interesse e a assimilação de propostas menos convencionais – diante delas, ele se sentiria “desambientado”⁹⁶.

Apesar disso, opção pelo humor e pela paródia não foram as únicas perspectivas para o teatro dos anos 1980. Alberto Guzik observa que, principalmente em São Paulo, a nova dramaturgia “empurra o teatro para as mãos do encenador”⁹⁷, como já apontado por Yan Michalski que observa uma “guinada individualista” no teatro. A figura do diretor como referência, coloca em evidência grandes nomes, como Antunes Filho, Ulysses Cruz, José Celso Martinez Corrêa, Bia Lessa e Gerald Thomas.

A opção por estudar o teatro de Gerald Thomas se justifica por seu diálogo com a obra de Kafka, precisamente com o romance *O Processo*. Dentre as várias encenações dos textos de Kafka realizadas no Brasil⁹⁸, a proposta de Gerald Thomas oferece um rico material para reflexão, tanto no que tange à sua interpretação sobre o autor, quanto nos aspectos formais da encenação, como iluminação, figurinos e cenário, resultantes da profícua parceria com a cenógrafa e também diretora Daniela Thomas. Além disso, a proposta de Gerald Thomas estabelece um diálogo com as grandes questões do século XX, trazendo-as metaforicamente para o palco: “*por que estou expondo essas grandes questões? Porque quando o artista, não importa de que corrente seja, aborda essas grandes questões, o resultado pode ser asfixiante, paralisante e mortificante*”⁹⁹.

substituída, na década de 1990, pela Lei Rouanet, que vem sofrendo ameaças de revogação principalmente nos últimos dois anos. Percebemos que a necessidade de investimento e incentivo à cultura no país é constantemente colocada em xeque.

⁹⁵ A ascensão da TV como principal veículo de comunicação de massa deve ser situada no contexto do projeto de integração nacional, e se dá, na década de 1970, principalmente via Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações), criada em 1965 pelo presidente militar Castelo Branco.

⁹⁶ MICHALSKI, Yan. Op. Cit. Pp. 11

⁹⁷ GUZIK, Alberto. Op. Cit. pp. 14

⁹⁸ Para elencar apenas algumas produções recentes: em 2014, o diretor Luiz Antônio Ribeiro propõe uma encenação onde, a cada espetáculo, um ator diferente, que não havia ensaiado com o resto do elenco, interpretaria Josef K. em sua versão de “O Processo”. Em 2015, o Teatro de Vertigem levou para os palcos a peça “O Filho”, adaptada livremente da *Carta ao Pai*, de Franz Kafka; também em 2015, o diretor Elezemann Neves encena “Josefina Canta”, adaptação livre do texto de Kafka “Josefine, a cantora ou o povo dos camundongos;

⁹⁹ THOMAS, Gerald. *Entre duas feiras*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016. Pp. 166

Tal resultado é frequentemente alcançado por Thomas, que monta em seu palco cenas profundamente impactantes, embora desordenadas e que desafiam os sentidos do espectador. Alguns críticos e outros profissionais do teatro têm ressalvas a esse tipo de estrutura cênica, com suas colagens, citações, enredo soltos e estrutura aberta, características presentes em várias montagens dos anos 1980, não apenas nas de Gerald Thomas¹⁰⁰.

O crítico teatral, professor e ensaísta Jacó Guinsburg, argumenta que a situação política do país leva o teatro a enfrentar “*uma fragmentação que não foi contrabalançada por nenhuma tentativa de sustentação de um teatro institucional, como se poderia esperar de um dirigismo cultural centralizado*”¹⁰¹. Assim, faz uma crítica aos profissionais do teatro que não valorizam as novas propostas estéticas, desconsiderando seu potencial criativo, mas, ao contrário, considerando-as como “*confirmação do processo de decadência*”¹⁰². Para Guinsburg, o fato de que se continuasse investindo em diferentes formas para essa linguagem, já era, em si, um ato de resistência. O autor observa que:

os corifeus desta posição não julgam suficientes fatos como a persistência, dia após dia, em todas as principais cidades do mundo, de toda sorte de representações do repertório de base textual e das grandes obras da literatura cênica, nem tampouco o inegável cultivo do teatro nas nações, sociedades e culturas tecnicamente mais avançadas. Estas realidades e o indubitável avanço atual da arte, em termos jamais vistos anteriormente, como se evidencia inclusive no Brasil, não lhes parecem capazes de sustar a condenação fatal¹⁰³.

Diante desse cenário, a dita fragmentação do teatro centrou-se em dois polos: o do engajamento e, posteriormente, o do experimentalismo, com a proposta de refletir sobre as grandes questões da humanidade: nas palavras de Guinsburg, “*indagações socioexistencialistas*”. É na chave do experimentalismo que situamos o trabalho do encenador Gerald Thomas. Para compreender seu trabalho, é necessário que nos debruçemos sobre as experiências do encenador, experiências essas intrinsecamente relacionadas às grandes tragédias do século XX.

¹⁰⁰ Os diretores Ulysses Cruz, Hamilton Vaz Pereira e Bia Lessa também são exemplos de profissionais que buscam dar novas formas à linguagem teatral. Ver: FERNANDES, Sílvia: *O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea*. In: **Revista USP**, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992 Pp. 71

¹⁰¹ GUINSBURG, Jacó. *O lugar do teatro no contexto da comunicação de massa*. In: **Revista USP**, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992 Pp. 95

¹⁰²Ibid., pp. 92

¹⁰³Ibid., pp. 93

2. Quem é Gerald Thomas?

Nos sites de busca na internet, quando se pesquisa pelo nome “Gerald Thomas”, nos deparamos com uma série de polêmicas. Uma das mais comentadas, diz respeito ao assédio que Thomas comete contra a modelo Nicole Bahls, que participa de um programa de humor o entrevistando no lançamento de seu livro de ilustrações *“Arranhando a superfície”*, em 2013.¹⁰⁴ Ou, ainda, quando em 2003 no Rio de Janeiro, mostra a bunda para a plateia ao ser vaiado em sua montagem de *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner. Sobre isso, Thomas diz que o ato foi uma resposta a ataques antissemitas que vinham da plateia, em meio as vaias: *“‘Garotinho judeu, volte para o campo.’ Essas frases foram gritadas para mim no final. Por que eles querem que eu morra, esses nazistas do fórum Richard Wagner? E por que fui algemado após mostrar a bunda para plateia?”*¹⁰⁵

As notícias recentes sobre Thomas dificultam que a geração atual compreenda, em um primeiro contato, a importância que o encenador teve na cena teatral brasileira, principalmente na década de 1980. Sua erudição é, frequentemente, encoberta por atitudes questionáveis. Conhecer o trabalho de Gerald Thomas, mergulhar em seu universo de referências e experiências, requer disposição. Atualmente, o encenador reside em Nova York. Seu último espetáculo foi *Dilúvio*, que estreou no Brasil em 2017.

Assim como Franz Kafka, Gerald Thomas pode ser lido como um artista que se propõe a representar as angústias do século XX. Algumas ele até compartilha com Kafka, visto que também é judeu. O escritor de Praga morre antes que sua família fosse assassinada em campos de concentração; Thomas vive para contar sobre a sua, que também perde a vida nos campos de concentração da Alemanha. Além disso, podemos estabelecer um diálogo entre a marginalização de Kafka e de Thomas: em sua autobiografia, o encenador diz *“vejo o mundo como eles, nunca como nós”*¹⁰⁶. Isso nos remete à questão do *não-pertencimento* de Kafka, discutida no primeiro capítulo.

¹⁰⁴Há inúmeros sites de notícias que abordaram o caso. Considerando os de maior circulação, ver: FARIA, Tiago: *Polêmica do dia: o “ataque” de Gerald Thomas a Nicole Bahls foi brincadeira ou agressão?* Blog Pop: Revista Veja SP. 12 abr 2013. Disponível em < <https://vejasp.abril.com.br/blog/pop/polemica-do-dia-o-8220-ataque-8221-de-gerald-thomas-a-nicole-bahls-foi-brincadeira-ou-agressao/>> Acesso em 12 de agosto de 2019.

O Globo: *“Meti a mão na menina”, diz Gerald Thomas sobre Nicole Bahls*. 12 abr 2013. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/meti-mao-na-menina-diz-gerald-thomas-sobre-nicole-bahls-8091253>> Acesso em 12 de agosto de 2019.

¹⁰⁵ THOMAS, Gerald. *Entre duas Fileiras*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016. Pp. 35

¹⁰⁶FERNANDES, Sílvia. GUISENBURG, Jacó (orgs). *Gerald Thomas: Um encenador de si mesmo*. São Paulo: Perspectiva, 1996. pp. 15.

Podemos refletir sobre esse “não pertencimento” já na nacionalidade de Thomas, nascido no Brasil, mas criado entre Londres, Texas e Nova York. Acerca disso, o encenador polemiza, afirmando que o interesse pela sua nacionalidade beira à xenofobia, preferindo enfatizar uma noção de *universalidade*, ou seja: se coloca como um “cidadão do mundo”¹⁰⁷. Como observado pela autora Sílvia Fernandes, especialista no trabalho de Thomas, e pelo crítico Jacó Guinsburg, o encenador apraz-se em se colocar com um “‘artista’ pós-arte, ‘judeu’ pós-holocausto, ‘brasileiro’ pós-ditadura, ‘terráqueo’ pós-Guerra Fria, *Fim da História e Fim do Mundo*”.¹⁰⁸ Considerando uma análise historiográfica, vale ressaltar que tanto em Gerald Thomas como em Kafka, também essa marginalização é construída no interior do processo histórico, e com ele estabelece interlocuções: ambos viveram em conjunturas hostis, Kafka no germe da destruição, e Thomas nos escombros. Justifica-se, assim, uma das preocupações deste trabalho, que consiste em demonstrar a historicidade dos objetos artísticos criados por Kafka e por Thomas.

Todos esses fatores elencados, se convergem e tomam alguma forma no teatro de Gerald Thomas. Já é possível supor que um encenador que se coloca como um ponto de convergência das grandes tragédias ocidentais, apresentará suas questões sob formas não-convencionais, em parte pela natureza dos temas que busca colocar em cena. Esses aspectos de seu teatro serão explorados mais adiante.

Sobre sua infância e adolescência, Thomas traz algumas situações interessantes em sua autobiografia, intitulada “*Entre duas fileiras*”, lançada em 2016. Filho de pai alemão e mãe judia, passa a juventude sem a estabilidade de permanecer por muito tempo em algum país, como já dito. Alguns episódios dramáticos marcam sua adolescência, como a prostituição e um conturbado relacionamento com o artista plástico brasileiro Hélio Oiticica, quando tinha apenas 13 anos¹⁰⁹. Sua formação intelectual não se dá de maneira tradicional, nas universidades. Aos 18 anos está em Londres e passa a maior parte de seus dias na sala de leitura do Museu Britânico, sob a tutela de Ronald Hayman, biógrafo de Brecht e de Kafka. Sobre isso, diz: “*uma grande parte do que sou, nasceu lá*”¹¹⁰.

Atento a situação política do Brasil no período da Ditadura, Thomas começa a colaborar com a Anistia Internacional em Londres, principalmente no trato com os exilados brasileiros.

¹⁰⁷ O ator Edi Botelho, que trabalhara com Gerald Thomas escreve um livro de mesmo nome sobre o encenador. Porém, devido a conflitos com pessoas que aparecem no livro sem a devida autorização, o livro é tirado de circulação.

¹⁰⁸ FERNANDES, Sílvia. GUISENBURG, Jacó (orgs). Op. Cit. Pp. 10

¹⁰⁹ Ibid., pp. 83.

¹¹⁰ Ibid., pp. 80.

Segundo o encenador, no que tange às ditaduras latino-americanas, a chilena¹¹¹ era a que mais mobilizava as instituições e ativistas, devido ao imenso número de mortos e desaparecidos já divulgados na época.¹¹² Decidido a ajudar na causa do Brasil, o jovem Gerald Thomas, então com 23 anos, enfrenta um trabalho burocrático, comparando-o ao universo de *O Processo*, de Kafka. No entanto, apesar do desgaste, o encenador, no decorrer de sua autobiografia, enfatiza a utilidade desse trabalho.

Dos episódios trágicos que tiveram seu lugar no século XX, o Holocausto é o mais frequentemente evocado por Gerald Thomas. Segundo o encenador, as histórias que ouvia sobre esse acontecimento marcaram sua vida de maneira definitiva, figurando entre as causas de sua insônia, mas sendo central em seus processos criativos:

Simplesmente nunca pude dormir, nunca. Foi assim que comecei a desenhar e a pintar. Meu pai ficava acordado comigo enquanto eu desenhava. Imaginem: uma criança ouvindo histórias sobre o Holocausto e a *Kristallnacht* durante o jantar, durante o almoço, durante o café da manhã, histórias de horror o dia todo, interferindo em meu metabolismo e em meu padrão de sono. Não é de surpreender. Minha família estava entre as vítimas. Vi seus retratos em Auschwitz quando estive lá, em 1995¹¹³.

Gerald Thomas busca, portanto, dar alguma forma artística para essas grandes tragédias, algumas às quais está ligado por laços de sangue. Nos palcos, elas assumem formas fragmentadas e por vezes sombrias, com uma proposta de teatro que busca despertar o espectador, ao invés ser uma forma de lazer: “*Relaxar? Vocês vieram aqui pra relaxar???*”¹¹⁴, provoca. Nesse sentido, podemos observar um objetivo em comum com o de Kafka, quando este diz que um livro deve ser “*o machado que quebra o mar gelado dentro de nós*”.

2.1. O teatro de Gerald Thomas

A carreira teatral de Thomas se inicia em Nova York, em 1982, no La Mama Experimental Theater Club, fundado por Ellen Stewart; Stewart é, segundo Gerald Thomas, uma de suas maiores influências, tanto artísticas como no âmbito pessoal. Em sua autobiografia, frequentemente diz considera-la como uma mãe. Antes disso, trabalhava como ilustrador para

¹¹¹ A ditadura militar no Chile tem início em 1973, quando o militar Augusto Pinochet, com o apoio dos Estados Unidos, derruba o governo democrático de esquerda de Salvador Allende. Pinochet se mantém no poder até 1990, com perseguição ideológica, fechamento de partidos políticos e uma política aliada aos interesses econômicos estadunidenses. Ao todo, dados oficiais estimam mais de 3000 mortos.

¹¹² A historiografia recente, baseando-se nos relatórios da Comissão Nacional da Verdade, tem revisto o número de mortos entre 1964 e 1985, que são muito maiores do que levavam a crer os documentos divulgados anteriormente. Só no que concerne à população indígena, por exemplo, os números chegam na casa dos milhares.

¹¹³ THOMAS, Gerald. *Entre duas fileiras*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016. Pp. 156

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 167.

o New York Times.¹¹⁵ Vale ressaltar que o conhecimento do encenador sobre artes plásticas, é crucial para compreendermos a estética e muitas de suas referências nos palcos. Sobre o início de sua carreira no teatro, Thomas diz dever muito de sua formação ao trabalho no La Mama: “*Ellen Stewart me inventara*”¹¹⁶.

Gerald Thomas estreia seu trabalho como diretor no La Mama, com a adaptação do texto “*All Strange Away*”, do dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett, autor de grandes clássicos do teatro ocidental como “*Esperando Godot*”, e um dos principais nomes do Teatro do Absurdo, que surge no contexto pós-Segunda Guerra Mundial. Em linhas gerais, esse teatro, influenciado pelo existencialismo, aborda a relação perplexa e solitária do homem com a vida moderna¹¹⁷. O crítico Paulo Francis, em texto que apresenta ao leitor a primeira edição de “O Teatro do Absurdo” (ESSLIN, 1961), assim classifica filosoficamente o Absurdo: “*em termos filosóficos gerais, o Absurdo representa a condição de ininteligibilidade a que chegou o homem moderno em face de suas pretensões humanistas e da realidade em que vive, que contraria fortemente as primeiras*”¹¹⁸. Nesse sentido, Thomas também pode ser inserido no que se considera Teatro do Absurdo, uma vez que seu teatro, fortemente inspirado por Beckett, também busca representar o mundo em sua (des)configuração na segunda metade do século XX.



Figura 1: exemplo de ilustrações de Gerald Thomas

¹¹⁵ Em 2013, Thomas lançou “Arranhando a Superfície”, um livro com as ilustrações feitas para o New York Times.

¹¹⁶ FERNANDES, Silvia. GUISENBURG, Jacó (orgs). Op. Cit. Pp. 67

¹¹⁷ Sobre o Teatro do Absurdo, ver: ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo: edição revista, atualizada e ampliada*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

¹¹⁸ FRANCIS, Paulo. *O claro enigma*. In: ESSLIN, Martin. Op. Cit. Pp. 13.

Disponível em <<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/11770-ilustracoes-de-gerald-thomas>>

Seu teatro é, também, devedor das propostas estéticas da vanguarda nova-iorquina dos anos 70 e 80, que tem como uma das características a não centralidade do texto e a linguagem como o próprio tema da representação. Nesse sentido, a proposta é que não haja a primazia de um elemento sobre o outro: o texto não é mais importante que o cenário, ou que a iluminação, ou que a trilha sonora.

Dentre os movimentos artísticos brasileiros, Thomas localiza suas principais influências no Concretismo, que considerava “*um dos mais importantes movimentos no Brasil depois da Semana de 22*”¹¹⁹. Nutria profunda admiração pelo trabalho do escritor Haroldo de Campos e a maneira como este desmontava a estrutura tradicional das palavras e textos:

A vontade de conhecer Haroldo era mais que um capricho ou fascinação que eu sentia por sua obra. Era profundamente importante para mim. Eu queria saber como ele se sentava, como bebia, e queria ouvir sua respiração. Assim como Susan Sontag ficava me perguntando como Beckett andava, sentava e escrevia, eu queria ver o homem que estava trabalhando em SETE línguas e as redefinindo em uma NOVA¹²⁰.

Quando sua carreira no teatro experimental de Nova York está mais sólida, Thomas vem para o Brasil, segundo ele, seguindo um conselho de Julian Beck¹²¹, com quem trabalhara em algumas de suas peças. Em agosto de 1985, estreia no Rio de Janeiro a peça *4 Vezes Beckett*, segundo Thomas a convite do ator Sérgio Britto, que integra o elenco. Thomas traz ao Brasil um teatro que remetia a cena americana, com encenações que se aproximavam das de diretores como Robert Wilson e Richard Foreman, ou de grupos como o Mabou Mines e o Wooster; os trabalhos desses diretores e grupos se dão, principalmente, em Nova York. Segundo Sílvia Fernandes, o que eles tinham em comum era “*a exploração auto-reflexiva da linguagem formal das artes cênicas. Centravam o interesse em experimentações radicais de tempo e espaço e punham em xeque métodos mais tradicionais de criar o teatro*”¹²².

Nas imagens a seguir, podemos perceber algumas semelhanças no figurino e nos cenários. Até mesmo a estética das fotografias, divulgadas em sua maioria pelos sites das

¹¹⁹ THOMAS, Gerald. Op. Cit. Pp. 116.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Julian Beck é um importante ator estadunidense, fundador do grupo Living Theatre, juntamente com sua mulher, Judith Malina. Na década de 1970, o casal vem ao Brasil para um trabalho em conjunto com o Teatro Oficina, mas são presos por dois meses acusados de porte de drogas (em 2008, Malina vem ao Brasil receber uma “medalha de reparação” pela prisão). Julian Beck é conhecido principalmente por seu trabalho no filme *Poltergeist II*. Com Gerald Thomas, atua em “*Beckett Trilogy*”, mas morre em turnê, em decorrência de um câncer. Acerca disso, Thomas comenta a metalinguagem em seu teatro: “um ator moribundo interpretava um personagem moribundo”. Acerca do suposto conselho de Beck a Gerald Thomas, podemos nos perguntar sobre a natureza de suas motivações, uma vez que sua experiência no Brasil foi bastante turbulenta.

¹²² FERNANDES, Sílvia. GUISENBURG, Jacó (orgs). Op. Cit., p. 12

companhias em questão, buscam provocar no expectador reações parecidas: o jogo de sombras, o preto e branco, com maior realce do branco, junto com o cenário e com o trabalho dos atores, produzem imagens que causam estranheza ou desconforto, nos remetendo à estética do expressionismo alemão e do teatro do absurdo.



Figura 2: Foto de divulgação da peça “Point of Judith”, do Wooster Group, em 1980. Fonte: < <https://thewoostergroup.org/point-judith-an-epilog>>



Figura 3: Cena da ópera “White Raven”, composta por Phillip Glass e montada por Robert Wilson em 1991. Fonte: < https://www.peroni.com/lang_PT/ext_panel_immagine.php?imgid=138510>



Figura 4: Cena da ópera “Mattogrosso”, colaboração de Gerald Thomas e Philip Glass, em 1989 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Fonte: < <http://www.geraldthomas.com/photos/mattogrosso.htm>>

2.2. Gerald Thomas no Brasil

Thomas vem para o Brasil em 1985, com a peça 4 vezes Beckett, que estreia em agosto daquele ano no Rio de Janeiro. Aqui, o encenador dá declarações bombásticas à imprensa, dizendo que “o teatro no Brasil é de mentirinha”¹²³, colocando uma lupa nos aspectos trazidos à tona devido à reconfiguração no teatro brasileiro pós-ditadura. Podemos propor que, ao exagerar essas questões, o encenador pretendia que fosse acentuado em seu teatro certo caráter inovador e provocativo, colocando-se como à parte (e acima) do movimento teatral brasileiro.

Sílvia Fernandes e Jacó Guinsburg chamam a atenção para a relação turbulenta de Thomas com a imprensa, que o taxava de “colonizador teatral”¹²⁴, visto que ele trazia para o Brasil as referências de sua formação no exterior, bem como de seu trabalho com as artes plásticas. Muitos críticos opunham o trabalho de Gerald Thomas ao de Antunes Filho e José

¹²³ Esse assunto é tema de debate entre Gerald Thomas e a crítica teatral Ilka Marinho Zanoto, que lhe diz, no programa Roda Viva em 1988: “E minha crítica, talvez, tenha sido mais contundente por causa da [sua] posição diante do que se faz aqui. Eu achei que não estava se respeitando o trabalho de criadores imensos que nós temos, como Antunes Filho, Naum Alves de Souza, Flávio Rangel [três destacados diretores de teatro brasileiros], nos seus tempos idos e outras pessoas. Quer dizer, nós fizemos já muita... E, principalmente gente do interior. Eu vou à festivais nacionais por aí, e vejo o pessoal de Vital Santos de Caruaru, [Pernambuco] a turma da Gralha Azul de Santa Catarina, tem gente incrível do teatro do Pará, do Tácito Borralho, da Cobra Norato [...] Então, tem gente incrível fazendo teatro nesse Brasil, que eu acho uma falta de respeito dizer isso”

Disponível em < **Memória Roda Viva: Gerald Thomas** 16/05/1988
<http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/228/entrevistados/gerald_thomas_1988.htm>

¹²⁴ FERNANDES, Silvia. GUIINSBURG, Jacó (orgs). Op. Cit. Pp. 13.

Celso Martinez Correa, argumentando que, em movimento oposto ao de Thomas, os outros dois diretores levariam o teatro do Brasil para o exterior, assimilando as referências que lá recebiam sem deixar de produzir um teatro genuinamente brasileiro¹²⁵.

Considerando que o teatro brasileiro acabava de sair de uma tradição politicamente combativa, com dramaturgos que buscavam expandir seu trabalho, e propunham espetáculos buscando formar cidadãos conscientes e ativos politicamente, é perfeitamente compreensível que a crítica teatral tivesse muitas ressalvas ao teatro de Gerald Thomas. Ainda que o teatro político não tivesse mais uma interlocução certa, ou seja, o mote em comum da censura e da repressão, outros profissionais do teatro buscavam estabelecer um diálogo com o público, enquanto Thomas dizia fazer teatro para os críticos e para quem “pensava o teatro”¹²⁶. O diretor José Celso, inclusive, reconhece o apuro técnico de Thomas, mas pondera: “*Thomas trouxe um nível de produção e acabamento extraordinário. Mas falta a ele, e a seus discípulos, o risco da intervenção cultural da cidade*”. Além disso, observa que Thomas deveria ser mais ativo na “*busca por novos valores*”.¹²⁷

3. Por que o Brasil?

Diante disso, nos perguntamos a razão de Gerald Thomas trazer seu teatro para o Brasil, sendo que Nova York, onde inicia sua carreira, é a “casa” do tipo de teatro que ele se propõe a fazer. Essa é uma inquietação de muitos dos críticos que acompanham seu trabalho, considerando a postura de Thomas frente ao teatro brasileiro. Em 1988, em participação no programa Roda Viva para comentar sua *Trilogia Kafka*, Thomas é questionado acerca de seus duros comentários sobre o teatro brasileiro. O apresentador Antônio Carlos Ferreira lhe pergunta: “Por que você está fazendo teatro aqui?”, ao que Gerald Thomas responde:

Eu acho o Brasil... Meu Deus do céu! Primeiro, eu sou parte brasileiro. Você vê pelo meu sotaque que eu sou carioca, não é? Eu adoro este país, só que eu tenho um ponto de vista muito crítico. Eu acho que uma sociedade flui e progride criticamente, não é bajuladoramente, não é todo mundo se alisando mutuamente dizendo: "Meu Deus! Que horror! É real! Que pena! Que maravilha como seria!" Isso também é óbvio. Porque eu estou no Brasil também é óbvio. Eu tenho uma importância enorme nesse país e dou uma importância enorme a este país para a minha vida. Além do mais, encontrei aqui uma companhia de teatro com a qual a minha relação é fantástica.

¹²⁵ Idem., pp. 11.

¹²⁶ **Memória Roda Viva: Gerald Thomas** 16/05/1988
<http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/228/entrevistados/gerald_thomas_1988.htm>

¹²⁷ LABAKI, Aimar. *Os diretores e a direção do teatro*. In **Revista USP**, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992 Pp 25

Tenho um lugar no teatro brasileiro que não tenho em outros países. Não sei se é... não é por causa da minha genialidade, entre aspas, mas por causa da deficiência do lugar. E, enfim, tenho uma relação bastante sensorial com esse país. Como tenho certeza que todo o mundo aqui tem. Poucas pessoas admitem isso.¹²⁸

Podemos observar, na resposta de Thomas, o aspecto emocional que o liga ao Brasil: o fato de aqui ter nascido é parte importante na sua história, apesar de sua criação ter se dado em outras cidades. Além disso, é no Brasil que monta a Companhia de Ópera Seca, que o acompanha em praticamente todos os seus trabalhos durante a década de 1980 (no capítulo 3, a Cia. de Ópera Seca será discutida com mais profundidade).

Porém, mais elucidativo que o apego emocional ao país e a formação de sua companhia teatral¹²⁹, é a questão de que, no Brasil, o que Thomas está fazendo é, em alguns aspectos, original. Se considerarmos Nova York, encontraremos muitos artistas com propostas cênicas parecidas com as de Gerald Thomas; nesse sentido, seria mais difícil obter destaque e construir uma carreira de sucesso. Essas questões também aparecem na resposta que o encenador dá a pergunta semelhante (“Por que você está fazendo teatro no Brasil?”), feita pelo ator Ítalo Rossi. Thomas diz:

Não estou fazendo teatro no Brasil, estou fazendo teatro. Faço em Nova York, na Alemanha... Como ignorar um país que é metade da minha vida, metade da minha simbologia, metade da minha própria postura? Pelo amadorismo existente, é um lugar ideal para fazer experimentações em grande nível e ter impacto cultural. Acontece exatamente como eu suponha¹³⁰.

Novamente, chama atenção para certo pertencimento ao Brasil e, em seguida, fala sobre a precariedade do teatro brasileiro, que lhe daria um lugar privilegiado por suas inovações técnicas e cênicas, o que não aconteceria em uma local com um teatro experimental consolidado, como em Nova York. A partir de sua fala, podemos apreender que Thomas tem consciência de como seria tratado pela crítica brasileira, (ou, pelo menos, incorpora essas críticas a sua retórica posteriormente) o que nos leva a argumentar que sua atitude para com as demais produções brasileiras é, em parte, para lançar uma aura de superioridade ao seu teatro.

Enquanto parte da imprensa e da crítica teatral brasileira trata Gerald Thomas por “colonizador” e o questiona acerca da pertinência em seu trabalho no Brasil, críticos europeus

¹²⁸ Disponível em **Memória Roda Viva: Gerald Thomas** 16/05/1988 <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/228/entrevistados/gerald_thomas_1988.htm>

¹²⁹ Se trata da Companhia de Ópera Seca, que será discutida no terceiro capítulo.

¹³⁰ **Programa da Trilogia Kafka**. Disponível em <<http://todoteatrocarrioca.com.br/espetaculo/7554/trilogia-kafka>>

veem nas características pós-modernas¹³¹ do trabalho de Thomas, um “irracionalismo latino-americano”¹³². A carga estereotipada presente nessas críticas nos mostra a dificuldade em encontrar um lugar referencial para o teatro de Thomas: se no Brasil o taxam de colonizador, no exterior atribuem a ausência de um sentido claro nos seus espetáculos a sua “brasilidade”.

Wladimir Kryszynski, professor de Literatura Comparada na Universidade de Montreal, no Canadá, também busca na fragmentação no trabalho de Thomas aspectos de sua brasilidade. Considerando a maneira como o encenador desmonta o texto em suas peças, o compara a Caetano Veloso e os jogos que esse artista faz com as palavras. Observa, com razão, que Thomas não é indiferente ao trabalho de Caetano Veloso, e o inverso também acontece: Caetano estava na plateia quando estreia a *Trilogia Kafka*¹³³.

É interessante notar que Thomas realiza seus primeiros trabalhos “brasileiros” em sua cidade natal, Rio de Janeiro: *4 Vezes Beckett* (1985), *Quartett* (1986), *Eletra Com Creta* (1986) e *Navio Fantasma* (1987). A *Trilogia Kafka* é a segunda peça que estreia em São Paulo (a primeira foi *Carmem Com Filtro*, 1986). Podemos propor que o encenador começa a levar suas peças também para os palcos paulistas devido ao teatro de São Paulo ser considerado um campo mais fértil para as “inovações” técnicas. Nas palavras da crítica carioca Tânia Brandão,

Em São Paulo, o teatro, “por tradição”, possui um compromisso muito mais explícito, mais preciso, com a técnica de palco, as convenções de cena. Em geral, é hábito considerar o teatro paulista como “bem-acabado”, “técnico”; o carioca, por sua vez, é visto como criativo, lúdico¹³⁴.

4. A centralidade do encenador

Um dos movimentos do teatro brasileiro pós-ditadura foi o de centrar a criação na figura do diretor; no entanto, essa centralidade não é novidade dos anos 1980: segundo Sábado Magaldi, essa questão data de meados dos anos 1950, integrando o debate sobre autonomia

¹³¹ O crítico americano David George situa esse pós-modernismo da seguinte forma: “Os encenadores pós-modernistas tomaram conta da cena teatral nos anos 80. (Theodore) Shank afirma que estes abandonaram os valores engajados e comunais dos anos 60 e colocaram o foco em cima e dentro deles mesmos. Ressuscitaram o individualismo, deixando para trás o grupo; tornaram-se, em suma, autorreferentes. Tais artistas individuais ou criaram seus próprios textos ou desconstruíram textos básicos”. E ainda “O artista pós-modernista “já não cria formas originais mas recicla formas do passado – signos inscritos em sucessivas camadas sedimentadas da história da arte ocidental – misturando-as com o “lixo” da mídia e da *pop art*, num processo de multi-referência”. Sobre essa questão, ver: GEORGE, David. *A pós-modernidade de Gerald Thomas*. In: FERNANDES, Sílvia. GUISENBURG, Jacó (orgs). *Gerald Thomas: Um encenador de si mesmo*. São Paulo: Perspectiva, 1996. Pp. 239 – 244.

¹³² FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. Pp. 38

¹³³ THOMAS, Gerald. Op. Cit. pp. 118.

¹³⁴ BRANDÃO, Tânia. *Visionários ou alienados?* In: **Revista USP**, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992, pp. 30.

criativa e sobre as características de um teatro brasileiro. Em texto intitulado “Onde está o teatro”¹³⁵, Magaldi observa que “*a atual fase de precedência do encenador decorre de uma postura teórica legítima, baseada no reconhecimento da autonomia artística do teatro, que não é mero ramo da literatura*”¹³⁶.

Se pensarmos pela matriz da centralidade do diretor/encenador na produção teatral, há uma série de exemplos brasileiros aos quais podemos recorrer, como Bia Lessa, Ulysses Cruz e Hamilton Vaz Pereira, elencados por Sílvia Fernandes como personagens para pensarmos essa questão no teatro dos anos 1980; os próprios José Celso e Antunes Filho são as figuras de onde irradiam a proposta cênica de suas peças. Sobre isso, Gerald Thomas comenta, em texto publicado em 1995 no jornal *O Estado de S. Paulo*:

O teatro, assim como o artista do século XX, embarcou num excesso de autoexame, numa enfermidade narcisista e perdeu sua inocência. O drama foi substituído por qualquer artifício que retratasse a ‘genialidade’ de seu autor ou criador. Não digo isso pejorativamente, pois essa é, justamente, a essência do meu trabalho. Mas não deixo de ser crítico, mesmo sendo eu um vírus ativo nessa enfermidade¹³⁷.

Ainda em tom de crítica, Thomas observa que Bertolt Brecht, uma das referências para muitos profissionais ou meros apreciadores de teatro, estaria frustrado se visse a maneira como “*o autor se colocou no centro da arena para discutir o seu dilema particular, ao invés de se ocupar do mundo exterior*”¹³⁸. É certo que Thomas faz uma autocrítica, visto que se coloca como um agente dessa “enfermidade”. Porém, o pouco alcance do teatro de Thomas, em termos de público e de questões tangíveis para serem discutidas, não se dá devido ao fato de sua figura ser o centro da criação. A crítica a Gerald Thomas repousa nas características um tanto herméticas de seu teatro, muitas vezes incompreensíveis ao grande público.

Retomemos a fala de Sábato Magaldi, que chama atenção para a autonomia do teatro, “que não é mero ramo da literatura”. Gerald Thomas busca enfatizar essa autonomia do teatro e reforçar seu distanciamento em relação a literatura, provocando o espectador com um texto fragmentado, que frequentemente contradiz o que está em cena, e reúne citações de seu vasto repertório pessoal: Goethe, James Joyce, Kafka, Brecht, Haroldo de Campos, Richard Wagner, Dante Alighieri, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Tadeusz Kantor e Samuel Beckett, todos misturados em um caldeirão de referências. No entanto, o distanciamento da literatura não implica que o teatro não seja multidisciplinar, considerando as demais artes. Ao contrário,

¹³⁵ MAGALDI, Sábato. *Onde está o teatro*. In: **Revista USP**, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 7

¹³⁷ FERNANDES, Sílvia. GUISENBURG, Jacó (orgs), Op. Cit. pp 58

¹³⁸ FERNANDES, Sílvia. GUISENBURG, Jacó (orgs). Op. Cit. Pp. 36.

vemos que o referencial de Thomas passa pela literatura, ópera e artes plásticas. Segundo Yan Michalski, Thomas é

o inquieto artista que se obstina em descobrir o caminho de um teatro que possa, a partir de estímulos estéticos abstratos e não a partir de uma história ou de motivações psicológicas das personagens, transmitir ao espectador emoções comparáveis com as que grandes obras de música ou das artes plásticas tradicionalmente lhe proporcionam.¹³⁹

No que concerne à mobilização desse repertório, percebemos que as escolhas de Thomas, frequentemente, recaem sobre artistas que, em geral, foram inovadores de alguma forma, e buscaram pensar o contexto em que se inseriam, agindo no mundo através de sua arte. Esses artistas são parte de um cânone, sempre debatidos nos setores acadêmicos e referência para muitos estudiosos e outros artistas.

Não se quer dizer que esse cânone seja homogêneo – muitos desses artistas fazem parte de movimentos distintos. Apesar disso, a maioria deles é conhecida por seu caráter vanguardista, colocando em questão o que se considerava arte na época em que estão produzindo. Para citar alguns: Kafka, que inaugura o que fica conhecido por realismo mágico; Tadeusz Kantor e seu tratado sobre o “Teatro da Morte”¹⁴⁰; Andy Warhol e sua pop art, com várias Marilyns e Campbell’s Soup Cans. Podemos propor que esses artistas, referências constantes no palco de Thomas, estão ali também para que o encenador endosse sua atitude questionadora diante da arte, buscando quebrar paradigmas com seu teatro.

A autora Sílvia Fernandes, ao refletir sobre o trabalho de seleção dessas referências por Gerald Thomas, o classifica como um exercício de memória, uma vez que coleta “imagens chave” do contexto em que vive e, a partir delas, cria outras imagens, com seus filtros:

O trabalho do encenador, para Thomas, é o de um arqueólogo que, neste final de século, recicla imagens destacadas de seu tempo histórico para alojá-las no espaço da cena. O procedimento de encenação tem semelhança com o processo de memória. É uma busca de imagens arquivadas que, através de um mecanismo analógico, são recriadas em cena, estabelecendo sentidos paralelos. A inserção cênica de situações visuais é o ponto de confluência de uma torrente de percepções da cultura ocidental, materializadas em momentos emblemáticos.¹⁴¹

No teatro de Thomas, os cenários tem papel conceitual fundamental. Em sua maioria, são criações de Daniela Thomas, que faz, segundo Sílvia Fernandes, um trabalho híbrido,

¹³⁹ FERNANDES, Sílvia. Op. Cit., pp. 14

¹⁴⁰ No capítulo 3, pretende-se voltar ao teatro de Tadeusz Kantor, visto que ele é uma das principais referências estéticas da peça *Um Processo*, segundo Alberto Guzik.

¹⁴¹ FERNANDES, Sílvia. *O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea*. In: Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992. Pp. 72.

colocando em diálogo artes plásticas, cinema e teatro. Para a autora, os trabalhos da cenógrafa “*desviam o cenário da função decorativa para transformá-lo em tessitura espacial, responsável até mesmo pela narrativa cênica*”¹⁴². Exemplo dessa interlocução entre o conceito do cenário e as propostas cênicas de Thomas, está na questão de a quarta parede do palco ser, em alguns espetáculos, fechadas por uma tela de filó. Para além do efeito de distanciamento entre palco e público, suscitado também por esse recurso, Thomas lhe atribui um sentido metafórico, associado ao Muro de Berlim.

Como já dito, essas referências a outras obras de arte, característica fundamental do teatro de Gerald Thomas, frequentemente não tem um sentido aparente, sendo elencadas de acordo com o repertório pessoal do encenador. A crítica de Sábato Magaldi está na fragilidade do texto de Thomas: para ele, um bom teatro não está desarticulado de um bom texto; pelo contrário, é a ele imprescindível. O diretor Antunes Filho também compartilha dessa opinião: “*quem quer trabalhar apenas com luz e imagens, que continue como cenógrafo ou vá para o cinema*”¹⁴³.

A fragmentação presente no teatro de Thomas não é, como se pode supor, uma opção estética desarticulada do momento histórico. Para o encenador, as características de seu teatro encontram correspondência nos acontecimentos do século XX:

As conexões existem na minha cabeça, todas calcadas em historicidade. A plateia não precisa e não deveria saber disso. Acho que reciclo momentos mortos da história, seja ela qual for. Ela já existe no banco de memórias coletivo em algum lugar. Não é informação verbal, racional. Mas já virou alguma coisa de que já se ouviu falar.¹⁴⁴

A partir do comentário de Thomas, acerca da centralidade do criador de teatro, é possível perceber que esse teatro não busca levar o espectador a se “educar politicamente”, ou ainda mobilizá-lo para alguma atuação social. Ora, não busca se estabelecer um diálogo com o público, mas objetiva-se estimular seus sentidos, provocando reações não a uma proposta pré-estabelecida, mas a subjetividades particulares, conforme despertadas pela cena. Cada espectador propõe a sua interpretação, que não é dada pelo encenador na construção da peça, e essa interpretação depende do repertório que cada espectador mobiliza. Nas palavras de Sílvia Fernandes, “*a teatralidade de Thomas precisa do olhar do espectador para interrogar seu*

¹⁴² FERNANDES, Sílvia, *Daniela Thomas e a dramaturgia do espaço*. Revista Olhares, Nº 2, 2010.

¹⁴³ LABAKI, Aimar. *Os diretores e a direção do teatro*. In: Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992

¹⁴⁴ MANTOVANI, Bráulio. *Gerald Thomas explica por que Kafka*. Folha de S. Paulo, São Paulo 04/05/1988. p 39. Disponível em

<<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10223&keyword=explica%2CThomas%2CGerald&anchor=4115388&origem=busca&pd=41ff8149cfb7d71ea9e4549df00ab240>>. Acesso em 04 de setembro de 2019.

sentido”¹⁴⁵. O encenador enfatiza esses aspectos, dizendo: “*se um espetáculo meu significar uma única coisa, eu me retiro de cena ou me suicido*”¹⁴⁶.

Se “*representar alguma coisa é começar a enfrenta-la*”,¹⁴⁷ o ato de representar as grandes questões ocidentais, como Thomas se propõe a fazer, pode ser considerado uma espécie de resistência, no sentido de trazer o caos que permeia o século XX para o centro do palco. Pode-se argumentar que as referências descontextualizadas no teatro de Thomas são a-históricas, por estarem deslocadas de seu contexto original. No entanto, elas são reapropriadas pelo encenador, que propõe uma nova leitura, porque, de alguma forma, essas referências estabelecem uma interlocução com a sociedade daquele momento.

O capítulo seguinte se debruça sobre *Um Processo*, o primeiro dos espetáculos que compõe a Trilogia. A análise proposta caminha pelo seu processo de construção, como a formação do grupo de atores que o leva para os palcos, o conceito do cenário criado por Daniela Thomas, bem como os figurinos, iluminação e referências artísticas de Thomas. Além disso, no contato com o texto da peça buscaremos colocar esses elementos em perspectiva, uma vez que, no projeto de Thomas, o texto não é o elemento central – e muitas vezes contradiz o que está em cena. Dessa forma, com o auxílio de fotografias, intenciona-se compreender como se dá essa contradição, e, de que forma, a partir das imagens, podemos complementar o argumento que está posto no roteiro.

¹⁴⁵ FERNANDES, Sílvia. *O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea*. In: Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992, pp. 73

¹⁴⁶FERNANDES, Sílvia. GUISENBURG, Jacó (orgs). Op. Cit., pp. 33

¹⁴⁷ LIMA, Mariângela Alves de. *Tendências atuais do teatro*. In: Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992. Pp. 21

Capítulo III: Os filtros de Gerald Thomas e a construção de *Um Processo*

1. Qual o Kafka de Gerald Thomas?

“*Um estrangeiro, um judeu errante, um homem de muitos países e de nenhum país, de muitas línguas e nenhuma língua. Um inovador, que provoca reações extremadas como todos os inovadores*”¹⁴⁸. Correntemente, adjetivos como estes são usados para caracterizar Franz Kafka – tanto aspectos de sua personalidade, quanto sua obra. Porém, esse trecho está contido no programa da Trilogia Kafka¹⁴⁹, e refere-se a Gerald Thomas – talvez numa tentativa de localizar as aproximações entre os dois artistas, uma vez que o programa dedica muitas de suas páginas a Franz Kafka.

Não raro, o teatro de Thomas - assim como a literatura de Kafka - recebe a pecha de incompreensível, hermético e angustiantes; devido à sua complexidade, a obra desses artistas é tida como algo de alto nível intelectual. Parte constituinte disso é uma crítica que monumentaliza essa produção, como se o adjetivo “incompreensível” carregasse consigo, de maneira intrínseca, o da “genialidade”. Franz Kafka, que teve quase todos os principais romances (incluindo *O Processo*), publicados após sua morte, não pôde oferecer um contraponto - ou algum tipo de confirmação - acerca das leituras que sua obra recebeu. A isso, soma-se que os acontecimentos seguintes a sua morte (ascensão do nazifascismo, Segunda Guerra Mundial, Holocausto) dialogam, profundamente, com a “atmosfera” de seus romances – claustrofóbica, angustiante e sombria.

Na outra ponta do século XX, Gerald Thomas, que integra uma corrente artística pós-moderna, assume uma identidade artística que se pretende inovadora, e se propõe a representar grandes questões – em parte, existenciais, como já dito, mas de maneiras não convencionais. O encenador, em certa medida, abraça uma aura de genialidade que lhe é atribuída¹⁵⁰ e coloca-se como o artista não-compreendido, o *outsider* que busca novas formas de pensar o teatro, mas não recebe todo o reconhecimento que deveria: “*sou incompreendido ou simplesmente odiado*”.¹⁵¹

¹⁴⁸ Programa da Trilogia Kafka. Disponível em <<http://todoteatrocarrioca.com.br/espetaculo/7554/trilogia-kafka>> p. 12.

¹⁴⁹ O programa foi produzido pela empresa Artecultura, criada pelo empresário Yakoff Sarcovas.

¹⁵⁰ Podemos citar como exemplo o documentário produzido pela TV Cultura em 1994, chamado *Gerald Thomas: Eis a questão*. O colunista Nelson de Sá escreve, na Folha de S. Paulo, crítica intitulada “Programa de TV mistifica Gerald Thomas”, onde discorre sobre como diversas mídias contribuíram para enfatizar o ar polêmico do encenador, e, ainda, apresentar o público de Gerald Thomas como pessoas incapazes de entender seu teatro. Ver: SÁ, Nelson de. *Programa de TV mistifica Gerald Thomas*. Folha de S. Paulo, 24/05/1994. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/27/ilustrada/28.html>>. Acesso em 15 de setembro de 2019.

¹⁵¹ THOMAS, Gerald. **Entre Duas Fileiras**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016, pp. 230.

Thomas e Kafka compartilham experiências em comum: ambos são judeus, ambos sentiram o peso da marginalização. Kafka não viu a família morta em campos de concentração, mas Thomas faz parte da geração que é filha dessas experiências, e se propõe a representá-las artisticamente. Kafka assistiu, em Praga, o início de algo que varre todo o breve século XX, como cunhou o historiador Eric Hobsbawm; Thomas pôde olhar em retrospecto e ver no que resulta aquilo que Kafka começou a delinear em seus escritos.

No que tange à questão da marginalização, ou do *não-pertencimento*, como tratamos no primeiro capítulo, percebemos, em Thomas, uma maneira nova – característica de um mundo altamente globalizado – de lidar com essa questão. Se em Kafka o *não-pertencimento* traduz-se em angústia e isolamento, em Thomas isso se transforma na exaltação de um cosmopolitismo. Podemos interpretar essa questão como uma resistência ao nacionalismo, que mostra sua face mais dura nos totalitarismos; nesse sentido, Thomas enfatiza uma postura que se opõe, radicalmente, a qualquer “sintoma” de nacionalismo – mesmo que isso signifique, apenas, dizer em que país nasceu.

Considerando essas questões, objetiva-se, agora, compreender de que maneiras Gerald Thomas interpreta Kafka. O método de Thomas para montar suas peças, parte das interpretações particulares que ele faz de seu repertório – não que isso seja especificidade do encenador, uma vez que todo artista tem seus filtros. No entanto, faz-se necessário compreender em que matriz interpretativa se situa o Kafka de Gerald Thomas para que, assim, possamos propor algumas reflexões sobre a leitura de Kafka que o encenador coloca nos palcos – e que diálogos ela estabelece com seu tempo e espaço de produção.

Segundo a autobiografia de Thomas, seu primeiro contato com a obra de Kafka acontece aos 12 anos de idade, e isso tem grande impacto tanto em sua personalidade como em sua formação enquanto artista. Franz Kafka e sua obra – principalmente *O Processo*, *A metamorfose*, *O Castelo* e *Na Colônia Penal* – perpassam toda a autobiografia do encenador, tanto como metáfora, quanto como adjetivos ou referências diretas à relevância que elas têm, tanto em sua vida quanto na cultura ocidental.

O capítulo em que podemos apreender de maneira mais clara a concepção do encenador sobre Kafka e sua obra, se intitula “*Culpem Kafka*”¹⁵². O texto de Thomas não trata, especificamente, sobre Franz Kafka, mas, em se tratando de uma autobiografia, discorre sobre a experiência do encenador em contato com a obra do escritor nascido em Praga. Thomas escreve que a sentença “*Culpem Kafka*”, era sua justificativa por não conseguir ser uma criança

¹⁵² THOMAS, Gerald. *Entre Duas Fileiras*. Op. Cit. p. 231

sociável, por exemplo. Nesse sentido, podemos observar que o encenador atribui à obra de Kafka uma carga de angústia e lucidez que o impediu de ver o mundo de maneira inocente. Nas palavras do encenador:

Eu percebi, muito simplesmente, que poderia acordar como um inseto na manhã seguinte. Ou pior. Poderia ser preso sem razão, ser julgado sem ter cometido um crime. Eu poderia ter os portões do Castelo fechados na minha cara, os portões proibidos, feitos apenas para mim, fechados em meus olhos fechados. Fechados bem quando eu estava prestes a entrar com minha testa franzida. Pior! Eu poderia ser torturado por uma máquina, na Colônia Penal. Um aparelho de tortura que inscreveria em minha pele (com a ajuda de um intrincado mecanismo de agulhas) cada mau comportamento, cada vez que trapaceei ou cada estacionamento proibido, todas as vezes em que saí correndo com uma fatia de pizza não paga nas mãos, não, não, É DEMAIS!!! Demais.¹⁵³

A partir da fala de Gerald Thomas, percebemos que ele traz à tona a questão da culpa e de uma condição humana fatalista – interpretações estas que não são novidades ao analisar a fortuna crítica acerca da obra de Franz Kafka. A interpretação de Thomas dialoga diretamente com sua geração pós-Segunda Guerra Mundial, que vivencia, também, um mundo polarizado com a Guerra Fria, e é filha da crise das utopias.

No entanto, uma única perspectiva interpretativa não consome todas as possibilidades abertas pelos textos de Kafka. Grande parte dos estudiosos faz uma escolha por determinada linha interpretativa, a justificando de acordo com os objetivos de sua análise e sua área de pesquisa (a exemplo de Michael Lowy e Modesto Carone). Gerald Thomas, liberado das formalidades de ordem teórica, além de não justificar (academicamente) suas interpretações, engloba outras correntes, por vezes contraditórias, em sua concepção.

Em razão do aniversário de cem anos de publicação de *A Metamorfose*, Thomas escreve, para a Folha de S. Paulo, texto intitulado “*Verme, logo na primeira página*”¹⁵⁴, quase 30 anos após a estreia da *Trilogia Kafka*. Suas reflexões sobre o personagem Gregor Samsa se aproximam do argumento de Michael Lowy que localiza uma discussão sobre liberdade e subversão na obra de Kafka. Para Thomas, Samsa, ao se metamorfosear em um “monstruoso inseto”, dá um grito de liberdade:

Kafka escreveu *A Metamorfose* porque não aguentava mais o emprego como corretor de seguros e o horrendo ritual de ter que temer o chefe, o Chefe dos Chefes, os Chefes

¹⁵³ Idem. Pp. 231

¹⁵⁴ THOMAS, Gerald. *Verme, logo na primeira página*. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 10 de outubro de 2015. Disponível em <<http://temas.folha.uol.com.br/metamorfose/gerald-thomas/verme-logo-na-primeira-pagina.shtml>>. Acesso em 16 de abril de 2019. Vale ressaltar que Gerald Thomas manteve uma coluna nesse jornal durante toda a década de 1990.

invisíveis e os absurdos horários estipulados por essas entidades. O céu eternamente cinza, as roupas cinzas, as peles mais que cinzas, tudo sempre frio e antipático e antissemita e a Europa naquele estado de que ninguém aguenta mais. Kafka deu um BASTA! "CHEGA! Não aguento mais a vida de humano, porra!" Pronto. Foi isso. Ao contrário de "Cotidiano", de Chico Buarque ("Todo dia ela faz tudo sempre igual/ me sacode às seis horas da manhã/Me sorri um sorriso pontual/E me beija com a boca de hortelã"), o personagem de "A Metamorfose" teve uma über crise, mandou o mundo dos humanos à merda e transformou-se num repugnante verme¹⁵⁵.

Podemos perceber, a partir do texto de Thomas, que para o encenador, Kafka e Gregor Samsa se confundem; é também interessante observar que a arte do programa da Trilogia Kafka, criada por Thomas, consiste em uma barata que tem como cabeça a ponta de uma caneta – ou seja, a barata é quem escreve. A partir desse aspecto, podemos propor que a maneira como Thomas pensava Kafka em 1988, guarda semelhanças fundamentais com a forma como concebe o autor tcheco na década de 2010.

Aproximar Franz Kafka e Gregor Samsa é uma interpretação usual sobre a novela *A Metamorfose*, uma vez que elementos biográficos são identificáveis na obra: o principal é a relação com o pai; a adaptação de Thomas, *Uma Metamorfose*, traz, inclusive, uma voz em off que lê trechos da *Carta ao Pai*, enfatizando o argumento do conflito familiar e geracional. Mas, se Thomas inicia seu texto, para a Folha de S. Paulo, argumentando sobre a rebeldia de Kafka na pele de Samsa, ele o finaliza já apontando para o dito pessimismo conformista:

A escrita de Kafka nos faz ranger os dentes, mesmo que se leia esse livro pela vigésima vez e no quinto idioma. E é também, além de tudo, o maior tratado de que nascemos e estamos aqui, mas não sabemos por quê. E a única forma de provarmos que estamos vivos é carimbando diariamente um livro que reza que a única forma de existência é através da desistência, é através da constatação de que os portões se fecham para nós, que nossas luzes se apagam e que aquela imensa dor que sentimos, essa puta dor, só tenderá a piorar a cada dia, pior e pior, e cada vez pior até que consigamos atingir a transformação final, ou seja, a *Metamorfose*¹⁵⁶.

Ao mesmo tempo em que o tom pessimista de uma “condição humana” ganha espaço, a metamorfose de Gregor é entendida não só como rebeldia, mas como libertação dessa condição. Essas múltiplas interpretações, tão comuns a Kafka, ganham os palcos de Thomas, que, apesar de em *Uma Metamorfose* e *Um Processo* seguirem o fio condutor dos romances, são, segundo Thomas, apenas “frouxamente baseadas em Kafka”¹⁵⁷. Thomas se propõe,

¹⁵⁵Idem. Interessante notar que “Chefe dos Chefes” é um dos personagens de *Uma Metamorfose*, que compõe a Trilogia Kafka de Gerald Thomas.

¹⁵⁶Ibidem.

¹⁵⁷THOMAS, Gerald. Op. Cit. Pp. 111.

partindo dos romances, a traduzir em imagens o universo kafkiano, incorporando questões novas a ele.

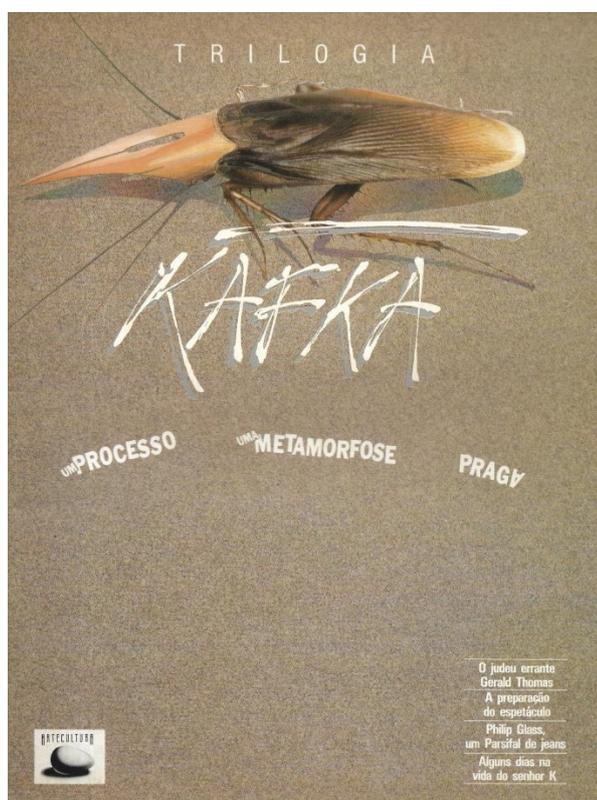


Figura 5: Capa do programa da Trilogia Kafka, publicado em forma de revista pela empresa Artecultura em 1988.

O olhar do leitor é imediatamente capturado pela figura da barata, cuja a cabeça é a ponta de uma caneta: a barata é quem escreve. Fonte: < https://issuu.com/todoteatrocarrioca/docs/trilogia_kafka_-_1997_-_programa >

Acesso em 11 de setembro de 2019.

2. Apontamentos sobre a adaptação.

A peça *Um Processo* já no título carrega aproximações e distanciamentos do texto de Kafka. Se por um lado imediatamente nos remete ao romance *O Processo*, notamos que o artigo, que em Kafka é definido, em Thomas não o é. Para além de podermos interpretar essa questão como uma metáfora relativa ao estilo dos artistas – uma vez que Kafka é assertivo e lacônico, e Thomas, ao contrário, desmonta palavras para traduzi-las em imagens – percebemos que o título expressa que o “Processo” que estará no palco não é necessariamente o de Kafka, mas *uma* possível leitura do romance.

Se a abertura do romance, em Kafka, é categórica e já anuncia o conflito, Gerald Thomas estende a ação inicial e constrói nela ares de pesadelo. Segundo consta no roteiro da peça, Josef K. acorda com guardas invadindo seu quarto, ao som de “Parabéns para você” (uma vez que, no romance de Kafka, K. é “preso” no dia de seu aniversário), misturado a Sinfonia em D

menor, de Cesar Frank – e essa cena se repete pelo menos quatro vezes. É possível encontrar humor na ação dos guardas em *O Processo*; no entanto, Thomas é cauteloso para que seus atores não tornem a cena cômica:

Enquanto K. está sentado na cama, as três figuras entram quarto adentro, andar simétrico mas não por isso cômico, chegam downstage e um deles – réplica exata de K, cabelos e roupas de K, joga uma toalha em K. Essa figura com toda calma acende um cigarro, Marlowestyle, e baixinho diz ‘vamos, se levanta, você está preso’. K. não acredita. Cena congela¹⁵⁸.

A partir dessa rubrica, apreendemos algo sobre o argumento que Thomas busca construir em sua adaptação, argumento este que se aproxima das interpretações propostas, no primeiro capítulo, sobre *O Processo*. Ao colocar em cena alguém, responsável pela detenção, caracterizado exatamente como Josef K., Thomas provoca, imagetivamente, a impressão de que K. está condenando a si mesmo.

Autores como Michael Lowy e Modesto Carone apontam essa possibilidade quando pensam o Josef K. de Kafka. Para esses autores, a sentença de K. é dada por ele mesmo quando este torna-se submisso. Nesse sentido Thomas, encara o paradoxo provocado por essa “condenação de si mesmo”, buscando suas “causas” nas atitudes do próprio Josef K. A leitura que Thomas propõe, observa que a culpabilidade de K. não reside apenas em sua submissão, mas em sua conivência com o sistema que o está oprimindo. Podemos perceber, então, que tanto no romance de Kafka, quanto na leitura de Thomas, a razão da condenação está no próprio Josef K., uma vez que ele faz parte do poder que o oprime e, mais do que isso, cede a ele:

K está sendo preso por um sistema ao qual, aparentemente, ele não havia contradito de forma alguma. Ele se rebela contra o sistema, inicialmente, mas só para aperfeiçoá-lo. O fato de que tudo ali é um absurdo não está em questão. Ele quer dar uma rasteira em tudo para provar ao sistema como ele ainda é falível. A plateia vai ter que absorver esses fatores aos poucos e com um movimento mecânico sutil. O que vai incriminar K, no final, é exatamente o fato de ele ser um “crente moralista”, só que quando a derrota finalmente acontece, já temos pena dele, pois suas recuas morais são notadas por nós e nunca pelo sistema¹⁵⁹.

Para além da colagem de referências característica do teatro de Thomas, o encenador mantém em sua adaptação algumas situações que são cruciais no romance: a detenção, as conversas com advogados e outros funcionários, as idas ao tribunal. O trato com a justiça, na peça, acontece de maneira bastante próxima ao que fora colocado por Kafka, como podemos observar nas seguintes passagens do texto da peça, quase semelhantes às determinadas falas do

¹⁵⁸ Gerald Thomas, roteiro de *Um Processo*, 1988, pp. 5.

¹⁵⁹ Idem, pp. 7

romance: “K: Um único carrasco substituiria mais facilmente todo o sistema jurídico. Seria mais prático e eficiente assim”; e enfatizando o despreparo dos guardas: “Figura 2: Somos apenas humildes subalternos e mal conseguimos distinguir a legalidade de um documento e não temos nada a ver com o seu caso”.¹⁶⁰

Esses exemplos nos auxiliam a compreender que Thomas conserva o argumento de que as grandes instituições, sustentadas na burocracia¹⁶¹, são arbitrárias. Isso se evidencia na conversa com o personagem do pintor Titarel (Titorelli, em Kafka), onde o encenador adapta a cena em que a deusa da Justiça está sendo pintada de maneira semelhante à deusa da Vitória. É interessante observar que, em *O Processo*, a deusa da Justiça se assemelha à deusa da Caça. Já a questão da burocracia aparece de maneira irônica na fala de Titarel:

O senhor vê, senhor K. Não há nada que não dependa da Justiça; para se montar essa ópera, a produção precisou de quase 200 permissões. Se o senhor quer provar alguma coisa à Justiça não o faça num tribunal. Faça-o aqui ou em algum corredor escondido. Não seja tolo novamente¹⁶².

No texto da peça ao qual tivemos acesso para a realização da pesquisa, não consta a cena da execução, que sabemos existir através da análise de outros materiais, como vídeos e fotografias. Também não há registro textual da parábola *Diante da Lei*, que é estruturante do argumento do romance *O Processo*. No entanto, se a parábola, no romance, nos ajuda a estruturar a reflexão sobre a culpa de Josef K., em Gerald Thomas isso se dá através da construção das cenas, produzindo imagens que “atestariam” que a condenação de Josef K. é causada por ele mesmo.

Além do que já fora apontado acima, acerca da cena da detenção, é possível observar no registro em vídeo do espetáculo que, em algum momento durante seu julgamento, Josef K. abre uma porta, no fundo do palco, como se fosse sair de cena. No entanto, quando, com uma aparência desolada, K. tenta sair da opressiva biblioteca, (cenário metafórico construído pela cenógrafa Daniela Thomas), ele abre uma porta e se depara com um espelho. Nesse sentido, a ausência de escapatória de K. é evidenciada, uma vez que ele é perseguido por sua própria imagem, representando a impossibilidade de fuga diante da sua culpabilidade.

Essa metáfora dialoga com a ideia central da parábola *Diante da Lei* - portanto, de *O Processo* – de que a culpa residiria tão somente no homem do campo, ou em Josef K., uma vez

¹⁶⁰ Idem. pp. Z1

¹⁶¹ O conceito de burocracia aqui trabalhado baseia-se nas proposições do sociólogo alemão Max Weber, para o qual a burocracia dizia respeito a um aparato técnico e administrativo, onde havia funcionários especializados para exercer as diversas funções necessárias. Weber considerava a burocracia como o “sistema mais racional de gestão” e “expressão suprema da racionalidade no exercício do poder”. Ver LOWY, Michael. Op. Cit., pp. 207.

¹⁶² Gerald Thomas, roteiro de *Um Processo*, 1988. Pp. XX8

que ambos cederam às estruturas de poder opressoras, sem ousar transgredi-las: ou seja, eles são, de alguma forma, a causa de sua própria condenação. A autora Sílvia Fernandes comenta acerca dessa questão: “*A condenação final funcionava como um encontro da personagem com sua própria culpa, à qual não podia escapar*”.¹⁶³ O paradoxo do romance de Kafka, reside no fato de que Josef K. era tanto vítima quanto parte integrante desse poder, transitando entre as duas esferas. A leitura de Gerald Thomas é bastante interessante uma vez que capta esse paradoxo e o leva para o palco, construindo imagens e metáforas como a citada acima.



Figura 6: a atriz Bete Coelho, caracterizada como Josef K. se encontra com a sua própria imagem na cena da condenação.

Fonte: The Dry Opera Co. “1988/89 Plays from Kafka Trilogy (A Process, Metamorphosis and Praga)”.
Minuto 3’21 < <https://vimeo.com/11671603> > Acesso em 11 de setembro de 2019.

2.1.A construção de *Um Processo*

As peças que compõem a Trilogia são, na ordem das estreias: *Um Processo*, *Uma Metamorfose* (ambas em abril de 1988) e *Praga* (maio de 1988). As duas primeiras seguem a ideia central dos textos de Kafka ao qual elas se referem. Gerald Thomas mantém o fio condutor dos romances como estrutura dos espetáculos, embora os “incestue”, como costuma dizer, com outras referências. *Praga* tem texto criado por Thomas, buscando traduzir nos palcos o que habitualmente é adjetivado como *kafkiano*, além de incorporar elementos tipicamente

¹⁶³FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996, pp. 23

atribuídos a Kafka: a melancolia, o cenário de guerra e a discussão sobre o judaísmo, por exemplo.

A peça “Um Processo” estreia em abril de 1988, no Teatro Cândido Mendes, em Campinas. No decorrer daquele ano, a *Trilogia* percorre outras cidades, como São Paulo, no teatro Ruth Escobar e Nova York, no teatro La Mama. Em 1989, volta ao Brasil para uma temporada no Teatro Nelson Rodrigues, no Rio de Janeiro, e segue para Viena, em circuito internacional. A *Trilogia Kafka* alavanca a carreira de Gerald Thomas, consolidando-o como encenador no cenário nova-iorquino e europeu e rendendo-lhe novos contratos¹⁶⁴.

É válido ressaltar alguns elementos que se mostraram constituintes do processo de construção da *Trilogia Kafka*. O primeiro deles diz respeito a uma referência imediata, evidenciada pelo próprio Gerald Thomas: as adaptações que o ator e diretor faz de *O Processo*, *A metamorfose*, e *Na Colônia Penal*, entre 1968 e 1970¹⁶⁵. Em sua autobiografia, Thomas comenta sobre a influência de Ronald Hayman, biógrafo de Brecht e de Kafka, em sua formação; é Hayman quem lhe recomenda as adaptações de Berkoff:

Eu precisava de endosso acadêmico de alguém em posição elevada na cadeia intelectual de comando. Pedi que minha tia Erika me ajudasse, e ela me encaminhou a Ronald Hayman, biógrafo de Brecht, de Kafka e de muitos outros (entre os quais Beckett, como descobri depois), que não apenas escreveu uma carta de recomendação, como também me deu dicas importantes sobre quais peças assistir, de *A Metamorfose* e *O processo*, de Kafka – por Steven Berkoff, no Collegiate Theater – até Calderón de la Barca, e assim por diante. Nem é preciso dizer que, posteriormente, eu me encontraria com Berkoff, em Londres, na Patisserie Valerie ou em seu loft na área das docas, e, mais tarde, no Rio, para confessar que minha *Trilogia Kafka* fora inspirada por ele.¹⁶⁶

Para além da influência de Berkoff, outro fator interessante para a construção da *Trilogia*, precisamente de *Um Processo*, é a questão de Thomas, no período em que era tutelado por Hayman, ter percebido a teatralidade presente nos julgamentos. Segundo o encenador, ele fora orientado por seu tutor a conhecer as galerias de um tribunal, a fim de que aprendesse a se organizar melhor; ainda que contrariado, Thomas vai aos tribunais da Strand/Fleet Street e pede para assistir a um julgamento: “*Meu mundo mudou. Minha audição mudou. Minha visão mudou. Fiquei fascinado. Puro teatro! Quero dizer, teatro em sua forma mais pura. Quase*

¹⁶⁴ Thomas já havia levado o espetáculo *Beckett Trilogy* de Nova York para Frankfurt.

¹⁶⁵ As adaptações de Berkoff, principalmente *A Metamorfose*, tiveram muito reconhecimento e ganharam o circuito internacional, passando por teatros franceses, japoneses, e chegando a Broadway. Artistas de renome, para além do próprio Steven Berkoff, interpretaram Gregor Samsa, como o diretor Roman Polanski e o bailarino russo Mikhail Baryshnikov.

¹⁶⁶ THOMAS, Gerald. *Entre Duas Fileiras*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016

Platão”.¹⁶⁷ Esse aspecto dialoga com a construção de *Um Processo* uma vez que, segundo Thomas, o julgamento e, por consequência, a culpa, são eixos centrais de sua adaptação – recorte interpretativo frequente para pensar Kafka. Em depoimento ao roteirista Bráulio Mantovani, Thomas observa:

O som mais aprimorado da civilização ocidental até hoje, a síntese da humanidade, seria o som dos tribunais. Um acusador, um defensor, um neutro, um acusado, um júri e uma plateia assistindo. É teatro e é toda sociedade se reciclando lá dentro como síntese. Como no Old Bailey (fórum criminal de Londres), onde eu ia sempre, e ficava o dia inteiro vendo os julgamentos. Passava o dia vendo o ritual¹⁶⁸.

No texto da peça, é possível localizar, na fala do personagem “Advogado”, a maneira como a teatralidade dos julgamentos é discutida em cena, de maneira irônica: “*O primeiro requerimento de um processo acaba ficando numa gaveta qualquer onde o perdem. Um advogado sabe disso. O segundo é submetido a um teste. Usam atores para tanto. Procuram ver se ele daria uma encenação divertida no tribunal*”¹⁶⁹.

Podemos apreender não só a questão da teatralidade dos julgamentos, mas a concepção que Thomas tem sobre o que seria a “sociedade ocidental”. Pode-se supor que essa sociedade sintetizada em um tribunal – símbolo de julgamento e condenação - se estruturaria no autoritarismo, na perseguição, e na culpa. É possível estabelecer um diálogo entre essa concepção de sociedade – já posta em Kafka - e o processo autoritário que, em teoria, estava encerrado no Brasil de 1988. As prisões arbitrárias, perseguições ideológicas e os assassinatos, característicos da ditadura militar, sustentavam-se na fachada de legalidade que a burocracia ajudava a construir. Ou seja, havia um sistema autoritário que permitia que pessoas fossem condenadas e executadas sem que existisse alguma acusação.

A arbitrariedade engendrada pelas grandes instituições, central no texto de Kafka, é também incorporada por Gerald Thomas em sua adaptação. Na cena em que Josef K., interpretado pela atriz Bete Coelho, vai ao tribunal a fim de se defender, seu personagem diz:

K: Não há dúvidas, senhores, que por trás do meu processo encontra-se uma grande organização em atividade. Uma organização que não só emprega corruptos e imbecis, mas também tem ao seu dispor uma hierarquia judiciária de nível elevado, quem sabe, todo um estado paralelo? Prender inocentes e mover-lhe processos sem razão? É por

¹⁶⁷ Idem. Pp. 82

¹⁶⁸ MANTOVANI, Bráulio. *Gerald Thomas explica por que Kafka*. Folha de S. Paulo, São Paulo 04/05/1988. p 39. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10223&keyword=explica%2CThomas%2CGerald&anchor=4115388&origem=busca&pd=41ff8149cfb7d71ea9e4549df00ab240>>. Acesso em 04 de setembro de 2019.

¹⁶⁹ Gerald Thomas, roteiro de *Um Processo*, 1988. Pp. XX4

isso que homens e mulheres são humilhados diante de plateias diariamente, porque realmente acreditam nessa farsa.

Esse aspecto propicia uma interlocução com a sociedade brasileira daquele momento, visto que essas questões encontravam correspondentes com situações muito recentes, causadas pelos desmandos do governo militar.



Figura 7: cena da adaptação de *A Metamorfose*, levada aos palcos por Steven Berkoff.

No centro, o bailarino Mikhail Baryshnikov. Fonte: <https://globaltravelauthors.com/our-archives/> Acesso em 04 de setembro de 2019.



Figura 8: cena da adaptação de Steven Berkoff para *O Processo*.

Fonte: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2011/09/15/screening-kafka/> Acesso em 04 de setembro de 2019

Considerando as referências que aparecem de maneira explícita (ou quase) na composição de *Um Processo* (considerando encenação, texto e argumento da peça) podemos elencar, principalmente: a ópera *Parsifal* (1882), do compositor, diretor e ensaísta alemão Richard Wagner; a peça *A Tempestade* (1611), do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare; e uma espécie de homenagem ao artista polonês Tadeusz Kantor.

Em *Um Processo*, Titorelli, o pintor que aparece em *O Processo* para aconselhar Josef K., passa a ser Titorell, guardião do Santo Graal na ópera de Wagner. Podemos interpretar essa referência considerando o papel que o pintor Titorelli assume na história de Kafka: Josef K. vai até ele em busca de alguma orientação para que conseguisse vencer seu processo. Acaba-se por descobrir que Titorelli é funcionário do tribunal e, por isso, possui informações privilegiadas. Titorell, como guardião do Santo Graal, aparece em Titorelli, que em *O Processo*, guarda valiosas informações que permitiriam que K., se não vencesse seu processo, ao menos conhecesse melhor o funcionamento do obscuro tribunal. Para além desses aspectos em específico, Gerald Thomas aponta a ligação entre *Um Processo* e a ópera de Wagner na questão da busca incessante por algo – o Santo Graal, a liberdade - e os empecilhos que impedem ou dificultam o êxito.

“*A Tempestade*” aparece como metáfora para o estado de isolamento que uma ilha pode representar, bem como para a ideia do naufrágio de Josef K, que o leva a essa espécie de “estado de sítio”. Sílvia Fernandes observa que essa “*ideia de naufrágio da personagem de Joseph K. é o elo de associação com o Próspero, da Tempestade de Shakespeare, onde Thomas vê a questão da tirania, culpa e redenção*”¹⁷⁰. Outra referência a Shakespeare está nos trajes de um juiz, interpretado pelo ator Oswaldo Barreto, como podemos ver em uma rubrica no texto da peça: “*Ao fundo, pela porta, entra Barreto num traje Shakespereano*”¹⁷¹.

A referência ao artista polonês, encenador, cenógrafo e pintor Tadeusz Kantor, é constante no teatro de Thomas se considerarmos seus métodos e escolhas estéticas. A “*contundência plástica e a complexidade filosófica*” do teatro de Kantor é inspiração e presença constante na construção da arte de Thomas: “*foi ele quem começou toda essa coisa do teatro usar metáfora atrás de metáfora*”¹⁷². Para além disso, Kantor é um dos principais nomes quando se trata da transgressão em relação ao teatro tradicional. Sílvia Fernandes situa da seguinte maneira o trabalho de Kantor:

Com um universo cênico marcado pelas cicatrizes da guerra e da infância entre judeus e católicos na pequena cidade polonesa de Wielopole, Kantor envolve seus experimentos em uma derrisão que explicita o difícil contexto de produção da arte que atravessa a segunda metade do século XX, estendendo-se, em seu caso, das décadas de 1940 à de 1990. Como outros criadores nascidos no entreguerras, testemunhou o genocídio de Auschwitz, a sovietação da Polônia e morreu no ano da queda do Muro

¹⁷⁰ FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção*. Op. Cit. Pp 21

¹⁷¹ Gerald Thomas, roteiro de *Um Processo*, 1988. H4

¹⁷² THOMAS, Gerald. *Diretor espremeu o impressionismo até os ossos*. Folha de S. Paulo, 10/12/1990. Apud FERNANDES, Sílvia. GUISENBURG, Jacó (orgs). *Gerald Thomas: Um encenador de si mesmo*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 42

de Berlim. Sua obra sinaliza uma situação de opressão e de conflito, na qual ainda se entrelaçavam tanto as tendências de vanguarda quanto suas precursoras — como o simbolismo —, ao mesmo tempo em que germinavam as práticas artísticas que atingiram seu ápice com o minimalismo, a instalação, a body art, a performance, as ambiências site-specific e os processos de anexação do real à experiência estética¹⁷³.

Para além das aproximações relativas aos temas e às formas de representa-los, em *Um Processo*, Gerald Thomas reproduz uma ação característica de Tadeusz Kantor: a de entrar em cena, durante a exibição do espetáculo, e de fazer ajustes de direção em seus atores, tal qual um maestro. Thomas comenta: “*Tadeusz Kantor foi para mim a maior influência. [...] O público aprendia a ver o espetáculo através dos olhos dele, Kantor, porque sua presença era, fisicamente, indiscutível*”¹⁷⁴. Dessa forma, Thomas faz sua homenagem a Kantor de forma mais explícita, como observa o crítico Aimar Labaki, que comenta, inclusive, que o encenador tem “*uma presença cênica interessante*”¹⁷⁵.

1. A Companhia de Ópera Seca

Para compreender o processo de criação de Thomas, bem como a montagem da peça, precisamos, nos debruçar sobre a Companhia de Ópera Seca, grupo de atores formado pelo encenador, que coloca seu Kafka nos palcos. Antes de nos determos na formação da Companhia de Ópera Seca, é necessário ressaltar que, para Gerald Thomas, a ópera seca é, também, uma espécie de método.

Para o encenador, a linguagem nos palcos ainda estava muito associada à literatura, no sentido de apenas reproduzirem os textos, sem que houvesse atividade criadora; então, em sua intenção de subverter a linguagem teatral, Thomas propõe que não faz teatro, mas sim ópera seca. Os elementos operísticos no teatro de Thomas são facilmente identificáveis: basta observar a trilha musical escolhida pelo encenador, a escolha rigorosa dos atores – como no caso de Oswaldo Barreto, que canta uma ária em seu teste para *Carmen com Filtro*, bem como a incorporação de suas referências nas peças: há elementos da ópera *Parsifal*, de Richard Wagner, em *Um Processo*, por exemplo. No entanto, a ópera seca não trabalha apenas com os ditos elementos operísticos. Sua principal característica é a convergência, nos palcos, de

¹⁷³ FERNANDES, Sílvia. *Kantor, no limiar do teatro*. Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 7 n. 2, jul/dez 2016, p.111 a 122

¹⁷⁴ THOMAS, Gerald. Op cit. Pp. 43.

¹⁷⁵ LABAKI, Aimar. “O Processo” de Kafka encerra um processo de Thomas. Folha de S. Paulo. São Paulo, 15/05/1988. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10234&keyword=LABAKI%2CAIMAR&anchor=4122845&origem=busca&pd=248e1bd0d1ec05a7b23c4737bbee771e>> Acesso em 10 de setembro de 2019.

diversos códigos e referências, como discutido no capítulo anterior. Nas palavras de Gerald Thomas,

Ópera Seca é o título propício para que vocês esqueçam do ‘estado de sítio’ do qual estão chegando: dos ônibus, dos salários, da televisão... É também o aval de autorização para a junção de vários códigos entre teatro ocidental, oriental e ópera. Uma fusão não tão distante da qual sofremos quando fazemos uma viagem, uma reciclagem da nossa percepção [...] o meu interesse no momento é a fusão de vários códigos, como o melodrama com a imobilidade oriental, por exemplo. Ou o expressionismo com o realismo. Talvez assim esse teatro possa servir como um funil de todas as mitologias, criando uma outra mais arqueológica, mais agressiva, mais relevante¹⁷⁶.

O grupo de atores e técnicos que constitui a Companhia de Ópera Seca começa a se formar no ano de 1986, na montagem do espetáculo *Eletra Com Creta*. Já nesse espetáculo, Thomas contava com atores que seriam parte de sua equipe até 1990, como Bete Coelho, Luís Damasceno e Magali Biff. A *Trilogia Kafka*, em 1988, é o segundo trabalho da Companhia e incorpora em seu elenco outros atores, como Malu Pessin, Zacharias Goulart e Edilson Botelho, que já haviam trabalhado com a atriz Bete Coelho no Grupo de Teatro Macunaíma.

Com o grupo, Thomas buscava realizar criações que exigiriam um grupo relativamente fixo de artistas, para que dessa forma, fosse possível dar continuidade aos trabalhos que o encenador encabeçava. Nesse sentido, o fato de existir uma formação de grupo não contradiz a já discutida concentração do processo criativo na figura do diretor, uma vez que é Thomas que coordena todo o grupo em torno de um projeto estético proposto por ele.

1.1. Sobre o trabalho de ator

Na *Trilogia Kafka*, a Companhia de Ópera Seca contava com nove atores: Bete Coelho, Zacharias Goulart, Edilson Botelho e Malu Pessin, que, como já dito, vinham de trabalhos anteriores com Antunes Filho; Oswaldo Barreto, que já havia trabalhado com Thomas na montagem de *Carmem Com Filtro* (1986) e participara da montagem de *Life and Time of Joseph Stalin*, de Robert Wilson, na cidade de São Paulo em 1974¹⁷⁷; Magali Biff, que já havia participado de experiências experimentalistas com os diretores Cacá Rosset e José Celso Martinez Correa; Marcos Barreto, que também vinha da montagem de *Carmem com Filtro*; e Luís Damasceno, que, de formação stanislavskiana, para se adequar às exigências de Thomas,

¹⁷⁶ THOMAS, Gerald. *A respeito da Ópera Seca*. Programa da peça *Quartett*. Apud FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção*. Op. Cit. pp 310.

¹⁷⁷ Para evitar problemas com a censura brasileira naquele período, Wilson altera o nome da peça para *The Life and Times of Dave Clark*.

passa por um “processo de desconstrução”, como dito pelo encenador, uma vez que sua técnica exigia um “resultado formal puro e simples”¹⁷⁸.

É interessante que nos atentemos para a questão de que método de atuação proposto por Constantin Stanislavski, em linhas gerais, consista em uma série de técnicas para que o ator possa sentir emoções realistas, podendo basear-se em suas próprias experiências. Percebemos, então, que a emoção assume papel preponderante na preparação do ator e na encenação – e esse aspecto está diametralmente oposto ao tipo de trabalho que Gerald Thomas se propõe a fazer. Além de Luís Damasceno, a atriz Malu Pessin comenta acerca das técnicas de atuação de Thomas, que rompem com o tradicional sistema de Stanislavski:

Resolvi buscar outros caminhos, esse teatro experimental é o que me interessa. E Gerald faz um tipo de trabalho completamente diferente. Estou aqui enfrentando um desafio, tenho mesmo uma tendência forte para procurar os diretores mais difíceis. É uma outra linguagem, uma outra estética. Gerald exige que o ator se preocupe com seus recursos, que se discipline e desenvolva sua técnica. Não tem essa de esperar o santo baixar, de achar que na hora a emoção vai fazer tudo sozinha.¹⁷⁹

A partir da fala de Malu Pessin, percebemos que, embora Thomas esteja caracterizado como um “diretor difícil”, a atriz considera o método de trabalho proposto por ele enriquecedor, visto que Thomas “*usa o ator da forma mais exaustiva possível*”¹⁸⁰ no sentido de ser rigoroso na exigência de que o ator desenvolva técnicas específicas para a atuação. Para melhor elucidar essa questão, nos atentemos para o trecho da resposta de Thomas o diretor teatral Mário Masetti, no programa Roda Viva:

Então, não adianta o ator querer levar o trabalho dele para esse lado, quer dizer, o lado do emotivo. São milhões de coreografias no meu espetáculo, é de vital importância onde a cabeça está em relação à corcunda que ele está, eu chamo aquilo de postura de pós-milênio. A sobrançelha, em dado momento, tem que levantar em contraste com uma determinada palavra. Muitos atores acham isso profundamente difícil. Eu acho um desafio fascinante para o ator. E se você conversar com grande parte dos atores com quem eu trabalhei, eles, no final, pelo menos, a não ser que eles mintam para mim profundamente, se sentem profundamente fascinados¹⁸¹.

¹⁷⁸ FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção*, pp. 17

¹⁷⁹ Programa da *Trilogia Kafka*, Op. Cit. pp. 9

¹⁸⁰ *Memória Roda Viva*, Op. Cit.

¹⁸¹ *Memória Roda Viva*, Op. Cit. No mesmo programa, a jornalista Vivien Lando aponta que uma das principais críticas ao teatro de Gerald Thomas é a ausência de emoção – o que pode deixar de cativar um espectador não familiarizado com os conceitos levados ao palco. Para enfatizar a maneira como o aspecto emocional, para o encenador, é prescindível, ele ironiza em sua resposta: “Se você quiser ter emoção, mate um membro da sua família. É a melhor maneira de você ter emoção. Ou atrolepe um desconhecido qualquer. Quando você saltar do carro, a tua perna vai estar tremendo de emoção. Ou, então, vai ver *Rambo*, é emocionante, isso é inegável”.

Considerando esses aspectos, é possível compreender como Bete Coelho, atriz nascida em Belo Horizonte, acaba por tornar-se o “rosto” da Companhia de Ópera Seca. A atriz, formada em canto lírico e dança, já havia atuado em óperas, no início de sua carreira; também compartilha com Thomas a admiração por Pina Bausch, uma das referências que lhe acompanharão por sua carreira. Com o Grupo Macunaíma, de Antunes Filho, Bete Coelho passa uma temporada em excursão europeia, onde tem contato com as novas técnicas e estéticas teatrais que ganhavam os palcos europeus naquele momento. Sobre o contato com Gerald Thomas, Bete Coelho comenta: *“Um processo de identificação fulminante. O que Gerald fazia estava dentro do que eu vira na Europa e do que eu já intuía antes, um teatro anti-Stanislavski, anti-realista. Mas ninguém ainda havia me mostrado suas possibilidades até as últimas consequências”*.

O Joseph K. de Gerald Thomas é interpretado por Bete Coelho. Sua composição do personagem se aproxima do expressionismo, dos exageros de expressão até as deformações vocais. O ar de constante pânico do K. construído pela atriz, contradiz a arrogância do Josef K. construído por Kafka, e mantida no texto de Gerald Thomas. A atriz participa ativamente do processo de criação do personagem, incorporando um elemento que funcionaria como uma espécie de “marca registrada”: uma passagem trêmula de mãos pelos cabelos, que, segundo Sílvia Fernandes, se repete por todo o espetáculo. Sobre o processo de criação de Josef K., Bete Coelho comenta: *“Um trunfo do ator é poder imaginar o que quiser para sua personagem. Para mim, Um Processo é o encontro dos mortos, como se todos estivessem revivendo em mim. Me torno cúmplice de Kafka e partes minhas vão se revelando aos poucos”*.¹⁸²

O comentário de Bete Coelho permite-nos melhor apreender a construção do argumento de Gerald Thomas. Seu Josef K. não representa apenas um indivíduo soterrado pela culpa de não reagir à opressão que sofre e de, paradoxalmente, de ser ele mesmo agente de opressão, como na interpretação proposta ao K. de Franz Kafka. Em *Um Processo*, Thomas enfatiza o aspecto de Josef K. ser a causa de sua condenação, uma vez que é agente ativo no sistema que o persegue; no entanto, esse K. não fala do indivíduo, mas de uma sociedade que cultiva em si as causas de seu próprio colapso. Quando Bete Coelho traz à tona a questão dos mortos que nela se reúnem, sua fala implica que a construção de sua personagem passa pelo resgate daquilo que se perdeu no decorrer do século XX, representando não apenas um indivíduo, mas o caos e a tragédia de uma época.

¹⁸² Programa da *Trilogia Kafka*. Op. Cit. pp. 7

A construção do Josef K. de Bete Coelho é perfeitamente afinada com as propostas estéticas de Gerald Thomas. Como observado no capítulo anterior, o encenador busca romper com a tradição da “palavra”, ou seja, do texto como elemento central, a partir de onde se estruturaria o restante do espetáculo. Dessa forma, leva para os palcos textos fragmentados que, por vezes, contradizem o que está em cena. Se partirmos do texto da peça, perceberemos traços de arrogância no personagem Josef K., que Thomas busca enfatizar nas rubricas da cena da detenção.: “*K. se desvencilha dele com gestos aristocráticos e seguros*”; ou “*K: (explosão contida) DO QUE SE TRATA ESSA IDIOTICE?*”¹⁸³. No entanto, a figura que Bete Coelho coloca em cena, contradiz qualquer fala segura ou combativa, atendendo às expectativas de Thomas no que concerne ao trabalho de seus atores:

Bete Coelho, durante os ensaios, me emocionou como nenhum ator até hoje, com quem eu tenha trabalhado ou não. A “figura” de Joseph K. está perfeitamente disassociada da personalidade de Joseph K. e a criatura tem manifestações interpretativas que podem e devem ser totalmente creditadas à genialidade dela. Essa desconstrutividade, muitas vezes muito difícil de um ator entender pois está muito ativo dentro dele próprio e perde a perspectiva do teatro que faz, essa desconstrutividade compõe o elemento cênico que rege Bete Coelho e que, principalmente no dueto que ela tem com Oswaldo Barreto, me fez abrir o bué, pois sintetizou tudo o que eu sempre sonhei expressar em teatro.

A questão da emoção, apontada por Gerald Thomas, é também um dos pontos centrais observados pelo crítico Aimar Labaki, que localiza a “chave da peça” na interpretação de Bete Coelho, e não nas colagens cênicas de Thomas. Para ele, a atriz, para além de endossar o argumento de Thomas, sustenta o diálogo com a plateia, questão essa apontada como uma das maiores fragilidades do teatro do encenador.

Bete Coelho, musa e instrumento de Thomas, é a chave da peça. Pela primeira vez Thomas se permite emocionar. O início e o final da peça, ainda que recheados de informações concomitantes, não se furtam a emocionar pura e simplesmente. Junto com o conflito, cai outro tabu de Thomas (decorrente do primeiro): a empatia com a plateia. Isso só é possível graças à capacidade de Bete de resolver simultaneamente a difícil técnica de interpretação requerida pelo diretor – basicamente fragmentação e arritmia respiratória – e as possibilidades emocionais das cenas¹⁸⁴.

¹⁸³ Gerald Thomas, roteiro de *Um Processo*, 1988. pp. 5 e 9.

¹⁸⁴ LABAKI, Aimar. *O Processo de Kafka encerra Um Processo de Thomas*. Op. Cit.



Figura 9: Bete Coelho, caracterizada como Josef K. e Gerald Thomas nos ensaios de *Um Processo*.

É interessante notar que a fotografia nos dá a impressão de Thomas rege Bete Coelho tal qual um maestro; para além disso, é possível notar semelhanças de expressão e figurino se compararmos com as imagens da adaptação de Berkoff. Fonte: < <https://oglobo.globo.com/cultura/artigo-ruth-escobar-foi-mae-do-moderno-teatro-brasileiro-diz-gerald-thomas-21913971> > Acesso em 29 de agosto de 2019.

2. Os cenários de Daniela Thomas

O ator, diretor e jornalista cultural João Cândido Galvão, localiza o referencial da cenografia brasileira até a década de 80 centrado nas criações de duas figuras principais: Flávio Império, cenógrafo, arquiteto e artista plástico, e Hélio Eichbauer, também cenógrafo. Percebe “*todos os cenógrafos brasileiros em atividade, com uma exceção*”¹⁸⁵, como devedores dos trabalhos dos dois cenógrafos. A exceção é Daniela Thomas.

Artista plástica, cenógrafa, iluminadora, cineasta e diretora, Daniela Thomas nasce no Rio de Janeiro. Filha do cartunista Ziraldo, esteve sempre em contato com o universo artístico. Inicia uma formação em História, mas não a conclui. Realiza um intercâmbio em Londres, onde tem contato com artistas que figurariam como suas principais referências, a exemplo de Marcel Duchamp – artista caro tanto a ela quanto a Gerald Thomas, com quem se casaria¹⁸⁶.

Segundo Sílvia Fernandes, podemos localizar o referencial de Daniela Thomas nas construções urbanas, no expressionismo abstrato, no cinema e no cotidiano. Podemos citar, como exemplo, o cubo que a cenógrafa cria para *All Strange Away*, primeiro trabalho de Gerald

¹⁸⁵ GALVÃO, João Cândido. Cenografia Brasileira nos anos 80. In: Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992. pp. 59.

¹⁸⁶ Mesmo após o fim do casamento, Daniela permanece com “Thomas” em seu nome artístico; por isso, neste trabalho, não o modificamos. Vale ressaltar, no entanto, que Daniela e Gerald Thomas realizam trabalhos independentes, no momento. Em seu último trabalho, em 2019, Daniela dirigiu *Mãe Coragem*, de Bertolt Brecht, tendo Bete Coelho no papel principal.

Thomas no teatro, em 1984. De acordo com Daniela, a “inspiração” para a criação do cubo, que era o único elemento de cenário, estava nos prédios da “descaracterizada Londres de Margaret Thatcher”¹⁸⁷. No que tange a outros artistas que possam servir de referencial, Daniela Thomas elenca nomes como Tadeusz Kantor, Bob Wilson e Pina Bausch. Além disso, a linguagem cinematográfica era muito cara a Daniela Thomas, que busca incorporá-la ao teatro – o que também figura entre as preocupações de Gerald Thomas e seu rigor técnico no que tange à iluminação, por exemplo. Daniela observa:

No teatro, há uma limitação atávica: ao terminar uma cena, o ator tem de sair do palco. Pode-se apagar a luz, deixar tudo preto, mas isso limita o ritmo, o ator pode demorar a sair para coxia. O uso dos filós permitiu montar uma cena atrás deles, outra na frente. Podia-se cortar de uma cena para outra instantaneamente. Isso foi importante para o Gerald, fazia parte de um processo em que ele estava trabalhando, a descontinuidade do ritmo, algo próprio do cinema que estávamos fazendo no teatro¹⁸⁸.

Se até o momento tratamos, por praticidade, do “teatro de Thomas”, é crucial observarmos que grande parte desse teatro se estrutura como tal devido a parceria com Daniela Thomas¹⁸⁹. Sua participação não se dá meramente na confecção de um cenário onde se desenrola a ação dramática; ao contrário, o cenário de Daniela Thomas participa do conceito das peças em que ela trabalha. Sílvia Fernandes propõe uma definição para o trabalho da cenógrafa: dramaturgia do espaço, destacando seu caráter híbrido, que engloba teatro, cinema e artes plásticas. Nesse sentido, o teórico de cinema Jean-Claude Bernadet comenta que os trabalhos de Daniela Thomas potencializam o trabalho de quem compartilha com ela o processo de criação: “*Os melhores trabalhos de Gerald Thomas são com ela*”, pondera¹⁹⁰.

Se Daniela Thomas só sabe trabalhar com conceitos¹⁹¹, com a *Trilogia Kafka* não foi diferente. A preocupação da premiada cenógrafa consistia em criar um cenário que enfatizasse o desespero das personagens. Nesse sentido, ela propõe: “*Imagine então um discurso dirigido a uma parede de livros, livros antigos, milhares deles. Metáfora que é quase um arquétipo da obsolescência*”¹⁹². Da elaboração desse conceito, surge a gigante biblioteca da *Trilogia*, estruturada sob sete metros de material que imitava concreto armado, inspirada, em parte, nos

¹⁸⁷ FERNANDES, Sílvia. Daniela Thomas e a dramaturgia do espaço. Revista Olhares, Nº 2, 2010.

¹⁸⁸ Idem. Pp. 171

¹⁸⁹ Quando perguntado, no programa Roda Viva, se seu teatro seria o mesmo sem Daniela, Gerald Thomas responde: “Não, não. O trabalho da Daniela é único nesse sentido, é bastante particular. Como, por exemplo, o trabalho da Bete Coelho, inegável. Quer dizer, será que eu conseguiria fazer *Um processo* sem a Bete Coelho? Talvez até... sairia alguma coisa, mas nada parecido com o que está. Será que eu conseguiria fazer o *Navio fantasma* sem o Wagner. É óbvio que não. Quer dizer, o que é histórico já existe. Se um dia eu fizer uma peça sem a Daniela, aí vamos ver como é que faz, não é? Não sei, eu acho que não é possível no momento”.

¹⁹⁰ FERNANDES, Sílvia. Daniela Thomas e a dramaturgia do espaço. Op. Cit. Pp. 174

¹⁹¹ Nas palavras de Daniela Thomas: “Eu vivo de conceitos, só sei trabalhar com conceitos”. Idem. Pp. 174.

¹⁹² Programa da *Trilogia Kafka*. Op. Cit. Pp. 22

trabalhos do artista americano Joseph Cornell e na arquitetura neoclássica dos prédios de Praga. A intenção da cenógrafa era a de criar um ambiente sólido e pesado, que representasse “o tûmulo do pensamento ocidental, o tûmulo da razão, aquela que tão racionalmente se perde em Kafka”.¹⁹³ Gerald Thomas chama atenção para o sentido de subversão contido no conceito da biblioteca como “tûmulo do pensamento ocidental”. Em depoimento a Bráulio Mantovani, para a Folha de S. Paulo, o encenador observa:

Essa subversão me interessa na medida que uma biblioteca é a maior subversão de todas. Ela diz respeito à ordem. Ela te ordena por ordem alfabética, que é um total, completo, idiota absurdo. Você tem Descartes ao lado de um D qualquer, como de “dados”. A biblioteca é o pólo número um do conhecimento ocidental. A subversão desse pólo: a própria biblioteca.¹⁹⁴

Segundo Sílvia Fernandes, outros elementos que compunham os cenários, para além dos livros, eram fotografias de aspecto envelhecido (de Kafka, inclusive), um rádio antigo e alguns desenhos que o público dificilmente poderia perceber. Os figurinos das peças também são criações de Daniela Thomas, que localiza suas referências nos *film noir* dos anos 1940, bem como na “*boêmia berlinense dos anos 30*”.¹⁹⁵ Para a cenógrafa, os figurinos deveriam enfatizar o ar de exaustão e certo tédio dos personagens, e ainda, “*a impressão de que estes personagens preambulam há séculos nesses mesmos trajés*”.

A iluminação também assume papel preponderante na construção cênica. Gerald Thomas e o iluminador Wagner Pinto, que já havia trabalhado com o encenador em outros espetáculos, controlavam, segundo Sílvia Fernandes, 187 holofotes e o espetáculo tinha 186 efeitos de luz¹⁹⁶. Um foco permanecia sobre Josef K. durante todo o espetáculo, esquadrinhando seus movimentos e aniquilando qualquer possibilidade de fuga. Aliado a isso, os *blackouts* produziam imagens intermitentes que, segundo Fernandes, lembravam os filmes do princípio do século XX¹⁹⁷.

O crítico Antônio Gonçalves Filho endossa a questão da iluminação como parte constituinte do argumento proposto para o espetáculo, apontando que em *Um Processo*, os atores “*são perseguidos por uma iluminação típica de campos de concentração que os impede de ver um palmo adiante do nariz*”¹⁹⁸. A autora Sílvia Fernandes observa que esses efeitos

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ MANTOVANI, Bráulio. Gerald Thomas explica por que Kafka. Op. Cit.

¹⁹⁵ Programa da *Trilogia Kafka*. Op. Cit., pp. 23

¹⁹⁶ FERNANDES, Sílvia. Memória e Invenção. Op. Cit. pp. 24

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ FILHO, Antônio Gonçalves. *Começa hoje o pesadelo de Josef K.* Folha de S. Paulo. São Paulo, 4 de maio de 1988. Disponível em

criados pela iluminação, são fundamentais para que a ideia do julgamento se realize cenicamente:

Mas era especialmente através da iluminação vinda do alto, e também das laterais, potente, quase cegando os atores com sua clareza, que Thomas indicava visualmente o julgamento atuado de cima, no qual Joseph K. não tinha possibilidade de defesa. O foco repressor permanecia, durante todo o tempo, desconhecido¹⁹⁹.

Assim, percebemos que o encenador busca criar uma atmosfera tensa e opressiva, valendo-se dos recursos de cenografia e iluminação para construir imagens que cumpram esse papel. Podemos propor, partindo das questões levantadas até aqui, que Thomas intenciona levar para os palcos uma reflexão sobre a decadência da civilização ocidental na segunda metade do século XX – escolha artística que não é especificidade apenas de Gerald e Daniela Thomas, mas de um grupo de artistas que tem o intuito de questionar as bases nas quais se estruturavam a sociedade até então. Vale ressaltar que esses artistas são, com frequência, incorporados de alguma forma no teatro de Thomas.

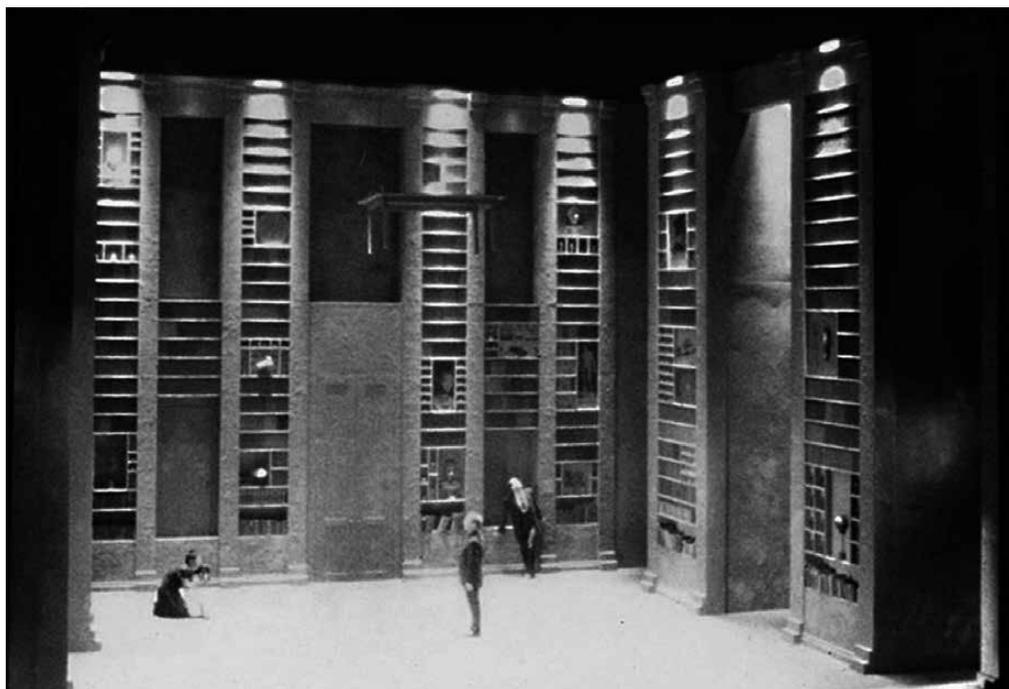


Figura 10: Cena da peça Um Processo.

A partir dessa imagem, temos em perspectiva a dimensão da biblioteca comparada com os atores. Além disso, é possível observar os focos de luz, que vem de cima para baixo. Fonte: FERNANDES, Sílvia. Daniela Thomas e a dramaturgia do espaço. Revista Olhares, Nº 2, 2010. Pp. 13

<<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10223&keyword=explica%2CThomas%2CGerald&anchor=4115388&origem=busca&pd=41ff8149cfb7d71ea9e4549df00ab240>> Acesso em 10 de setembro de 2019.

¹⁹⁹ FERNANDES, Sílvia. Memória e Invenção. Op. Cit. pp. 24



Figura 11: Cena do julgamento de Josef K., em *Um Processo*

Na imagem podemos perceber o foco de luz sob a atriz Bete Coelho, bem como os figurinos que remetem aos *film noir*. Se retornarmos à figura 8, é possível observar as semelhanças em relação ao figurino escolhido na adaptação de Berkoff – um reforço à questão da sobriedade e da burocratização exacerbadas nas histórias de

Kafka. Fonte: < <http://www.geraldthomas.com/photos/kafka.htm> >

O conceito do cenário, ou seja, uma biblioteca que representa o “túmulo do pensamento ocidental” nos oferece uma chave de diálogo para pensar o argumento de Gerald Thomas em sua leitura de Kafka. Daniela Thomas observa, como já dito, que a biblioteca é o “*túmulo da razão, aquela que tão racionalmente se perde em Kafka*”. Podemos refletir, nesse sentido, que o encenador e a cenógrafa percebem, tanto em sua leitura de Kafka quanto na maneira como percebem a “sociedade ocidental”, que a racionalidade exacerbada se perde. Mas, não somente se perde, como é um dos germes de seu colapso.

Os filósofos/sociólogos Theodor Adorno e Max Horkheimer, em sua *dialética do esclarecimento* (ou, em algumas traduções, *dialética da razão*) buscaram fazer uma espécie de diagnóstico da sociedade pós-segunda guerra mundial, concluindo que o projeto iluminista, ou seja, a primazia da razão e do conhecimento, havia falhado. Isso se dá uma vez que o racionalismo, o avanço das tecnologias e a expansão do conhecimento não caminharam para a solução dos conflitos da humanidade, mas resultou na sua exacerbação.

Nesse sentido, a enorme biblioteca de Daniela Thomas é uma excelente metáfora, visto que fornece, imageticamente, uma forma de pensar que o racionalismo exacerbado está intrinsecamente relacionado aos catastróficos acontecimentos dos quais o século XX é o palco. Para além disso, constitui-se em mais uma articulação entre os dois *Processos*, o de Kafka e o

de Thomas, uma vez que a questão do “racionalismo que leva ao caos” também está presente em Kafka, quando consideramos a claustrofobia gerada pelas instâncias burocráticas em *O Processo*.

Considerações Finais

Há, em Kafka e em Thomas, aproximações possíveis quando consideramos que os dois artistas buscam, através de seus trabalhos, estabelecer alguma interlocução com o momento em que vivem. Faz-se necessário observar que as preocupações de Kafka, expressas em seus escritos, permearam todo o século XX – o que podemos perceber nas escolhas artísticas de Thomas, que mostram que, na segunda metade do século XX, Kafka ainda era contemporâneo. Em *O Processo*, a ambiguidade, o paradoxo, a indefinição, são elas mesmas históricas, se considerarmos, ao olhar em retrospecto, que Franz Kafka viveu em uma conjuntura hostil e de profundas transformações, que com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, marcava o fim de uma era e o início de outra.

No que concerne a Gerald Thomas, uma vez que localizamos suas referências artísticas e intelectuais, e nos atentamos para os conceitos que o encenador busca traduzir em imagens, conseguimos perceber um fio condutor em seu teatro, muitas vezes classificado como hermético. Em se tratando especificamente da Trilogia Kafka, percebemos uma forte preocupação do encenador em trazer para as histórias de Kafka toda a bagagem caótica engendrada pelo século XX, buscando enfatizar, com sua releitura dessas obras, os desdobramentos das questões nascentes no início do século XX. Essas questões, abordadas por Kafka, têm desdobramentos os quais o autor tcheco, considerando o período em que viveu, não pôde testemunhar.

O impacto de obra de Franz Kafka faz-se sentir até hoje. Suas obras seguem sendo publicadas e readaptadas para diferentes linguagens; mas, para além disso, percebemos que o termo *kafkiano* se entranhou em nosso vocabulário para que caracterizemos situações específicas – e nada agradáveis. Cada época tem em si o que lhe atribuem como “kafkiano”: os totalitarismos e as ditaduras podem caracterizar como kafkianos o autoritarismo exacerbado, a perseguição e a ausência de chance de defesa; já as democracias, costumam atribuir à burocracia o que lhe é kafkiano, como observa Michael Löwy:

a força do adjetivo “kafkiano” é tal que ele contaminou irremediavelmente o próprio conceito de burocracia aos olhos do comum dos mortais. É o que constata, com pesar, um “Dicionário de Organização” publicado na Alemanha em 1969: “A palavra burocracia provoca na maioria das pessoas um ligeiro mal-estar. O conceito arrasta

consigo demasiadas associações kafkianas de opacidade e de inquietadora estranheza”²⁰⁰

A afirmação acima, ainda que aborde um contexto europeu, encontra correspondência com a sociedade e a política brasileiras, considerando não apenas a questão da burocracia, mas também das dimensões autoritárias. É interessante recordarmos que o primeiro “boom” de traduções da obra de Franz Kafka, no Brasil, se deu no início da década de 1960, coincidindo com a ascensão dos militares; o segundo, com as traduções de Modesto Carone, em 1983, quando a abertura política já estava em processo.

A questão de a burocracia ser algo que aliena as pessoas e protege as grandes instâncias está presente em Kafka. Thomas retoma esta questão e localiza para o público uma das chaves de leitura da obra de Kafka, apontando um possível diálogo, ainda que busque sustentar a postura de que o diálogo com o público não é uma de suas preocupações. Podemos perceber que o encenador acrescenta, no texto da peça, comentários sobre a dificuldade do trâmite burocrático para a realização de atividades culturais, bem como comentários sobre “corrupção” – questão presente, evidentemente, em Kafka, mas elucidada com diferentes termos.

Vale ressaltar que a *Trilogia Kafka* foi produzida no governo de José Sarney, primeiro presidente pós-ditadura civil militar, notabilizado por crises políticas e econômicas. Os escândalos de corrupção eram frequentes e a inflação, extremamente alta. Nesse cenário, os incentivos à cultura eram precários, sendo a *Trilogia Kafka* patrocinada pela empresa Articultura, propriedade de Yacoff Sarkovas – que, segundo consta no programa da *Trilogia*, era amigo pessoal de Gerald Thomas²⁰¹.

Para além desses aspectos, há também a questão da subversão, do antiautoritarismo e da busca pela liberdade, aspectos muitas vezes negligenciados nas análises dos romances de Kafka. O diretor Roman Polanski, que atuou na adaptação de *A Metamorfose*, de Steven Berkoff, pondera que os leitores ocidentais não conseguem identificar humor em Kafka. Pode-se propor que, devido às experiências históricas do Ocidente, principalmente a ascensão do nazifascismo, faça-se uma leitura teleológica da obra de Kafka, atribuindo-lhe certo ar de “profecia”. Nesse sentido, este trabalho buscou localizar as referências de Kafka, os círculos sociais aos quais ele pertencia e, com a ajuda do aparato teórico mobilizado, enfrentar as contradições e paradoxos de maneira a não retirá-las de sua historicidade.

Colocando o autor Franz Kafka em diálogo com seu tempo, fora possível perceber interlocuções com a cena política de Praga, com importantes teóricos anarquistas, sua aversão

²⁰⁰LOWY, Michael. *Sonhador Insubmisso*. Op. Cit. Pp. 207

²⁰¹ Programa da *Trilogia Kafka*. Op Cit. pp. 41

à autoritarismos e à guerra, seu olhar mordas às grandes instituições – como a judiciária, da qual fazia parte, uma vez que se formou advogado. Portanto, a ambiguidade em Kafka também se relaciona com a questão de o autor pertencer a esferas às quais era bastante crítico: para além do fato de ser advogado, era filho de um comerciante um tanto tirano, se considerarmos as observações do próprio Kafka.

Thomas mantém muito do que há em Kafka: o julgamento, a culpabilidade, a ambiguidade e o paradoxo de ser, ao mesmo tempo, vítima e algoz. O distanciamento entre as duas obras se dá no sentido de que, em Thomas, a vítima e algoz não dizem apenas de um indivíduo, mas de um tempo e de uma sociedade, como tentamos elucidar neste capítulo. No entanto, estética experimental, as referências localizáveis apenas se o público tiver um específico repertório cultural, aliadas a um texto fragmentado, com citações descontextualizadas e desconexas, rendem a Thomas severas críticas.

No entanto, as críticas não se referem somente aos espetáculos, mas também a postura do encenador frente ao teatro brasileiro. Esse aspecto, por vezes, tornou dificultoso que se encontrasse críticas e comentários que se referissem, especificamente, a *Um Processo*. A *persona* criada pelo encenador dilui-se em seu trabalho, e por vezes sobrepõe-se a ele. Isso pôde ser percebido no decorrer da pesquisa, uma vez que grande parte da bibliografia levantada, debruça-se mais sobre as escolhas estéticas do encenador e suas referências, do que sobre o que suas criações.

Há, ainda, a dificuldade em compreender o fio condutor ou os argumentos centrais das peças de Thomas, uma vez que as referências desarticuladas e um o texto fragmentado e repleto de colagens. (principalmente quando de sua autoria), dificultam o diálogo com o público. Assim, é possível compreender o caminho pelo qual a crítica especializada opta: analisar as peças de Thomas “desmontando-as”, localizando as referências artísticas do encenador e analisando o que é bem consolidado em seu teatro: o apuro técnico.

Podemos destacar algumas dessas críticas. incorporadas ao programa da *Trilogia Kafka*, como a da crítica paulista Ilka Marinho Zanotto: “[...] o texto de Gerald é confuso e frágil, espantosamente verborrágico para um autor que declara guerra à retórica oca [...]. Melhor seria taparmos os ouvidos e deixarmos-nos envolver pelo encantamento plástico formal”.²⁰² Percebemos a questão da dita fragilidade do texto, em contrapartida ao apuro estético e técnico do encenador, que parece ser um ponto de consenso entre os críticos. Já o ator Raul Cortez, que vinha de um teatro engajado, tendo trabalhado, por exemplo, com Vianinha, argumenta que

²⁰² ZANOTTO, Ilka Marinho. *Não ouça. Mas veja*. O Estado de S. Paulo, 13/05/1985. Apud programa da *Trilogia Kafka*, Op. Cit. pp. 41.

Gerald Thomas é “colonizado” (se referindo ao fato de Thomas ter vindo de Nova York), e aponta que, na época da ditadura militar, isso não seria bem visto pela resistência:

Interessante como pessoa, mas profundamente ridículo no que fala. É um cara que viveu lá, colonizado à beça. O que ele pode falar sobre o teatro brasileiro? Às vezes ele pode até ter razão, mas eu não aceito a crítica dele. A visão dele não me interessa. [...] Quer impor uma visão americanóide. Isso, em outros tempos, se chamava colaboracionismo.²⁰³

Esses aspectos foram discutidos no segundo capítulo deste trabalho. No entanto, intenciona-se chamar atenção para o fato de que Thomas a publique, ele mesmo, as críticas negativas no programa de seus espetáculos. Nesse gesto que se pretende “honesto”, no sentido de aceitar as críticas ou de não se importar com elas, está implícita a construção da imagem e da narrativa que Thomas quer criar sobre si mesmo. A postura do encenador, seja ela por estratégia de marketing ou não, buscou enfatizar os aspectos inovadores de seu teatro, acentuando, sempre que possível, o contraste de seu trabalho frente ao de outros artistas brasileiros. Nesse sentido, ao evidenciar as críticas negativas, ele, nas entrelinhas, dá corpo ao argumento de que sua arte não é compreendida, ou que o teatro brasileiro não está preparado para ele.

A questão de o teatro de Thomas ser ou não tão inovador como ele pretende, pode ser melhor debatida nas possibilidades de continuidade deste trabalho. Por ora, buscamos, primeiramente compreender as possíveis leituras de *O Processo*, de Franz Kafka e, em sequência, perceber como sua obra se atualizava na interpretação de Gerald Thomas. Um universo riquíssimo, e por isso complexo, se abre quando pensamos as questões colocadas em *Um Processo*, que articula os temas que busca debater aos recursos estéticos e formais. Considerando esses aspectos, buscamos apontar que *Um Processo* estabelece interlocuções conscientes com o momento histórico em que o espetáculo foi construído.

A sociedade brasileira do final da década de 1980, trazia à tona demandas sociais represadas durante 21 anos de governo militar – questão que se vê nos debates para a elaboração da Constituição de 1988. A ditadura ainda era algo presente, apenas 3 anos após seu fim “oficial”. Assim, colocar no palco cenas de perseguição, onde alguém é preso e executado sem motivos aparentes, pode despertar no imaginário – ou na memória – de quem assiste à peça, cenas que remetem às prisões, torturas e assassinatos da ditadura.

O autor Andreas Huyssen, em texto que se propõe a refletir sobre a arte pós-moderna na América Latina, aponta, sobre um dos artistas aos quais se debruça, uma questão que pode

²⁰³ CORTEZ, Raul. Idem.

se referir também ao teatro de Gerald Thomas: “*não se trata de ‘arte política’ no sentido tradicional, mas de um trabalho que traduz em linguagem plástica, de modo convincente, a lembrança de um momento histórico*”.²⁰⁴ Sílvia Fernandes já apontara que o trabalho de Thomas, principalmente com suas referências, se assemelha a uma operação da memória. Nesse sentido, é possível compreender que, por mais que Thomas tente “descontextualizar” sua arte, ela realça, de maneira muito pertinente, o contexto em que ele está produzindo.

²⁰⁴ HUYSEN, Andreas. *Guillermo Kuitca: pintor do espaço*. In: *Culturas do passado-presente: modernismos artes-visuais, práticas da memória*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2014. P. 48

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: Prismas: Crítica Cultural e Sociedade. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ANDERS, Gunther. Kafka: pró e contra – os autos do processo. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- ANHEIM, Étienne e LILTI, Antoine. Savoirs de la Littérature – Introduction. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales . (65e année), pages 253 a 260. 2010/2
- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e História da Cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CARONE, Modesto. Lição de Kafka. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Arte e Estado: Música e Poder na Alemanha dos anos 30. Revista Brasileira de História, v. 8, nº 15. pp. 107 – 122. Set.87/Fev.88
- COSTA, Flávio Moreira da. Kafka: o profeta do espanto. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- EAGLETON, Terry. Teoria da Literatura: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERNANDES, Sílvia. GUISNBURG, Jacó (orgs). *Gerald Thomas: Um encenador de si mesmo*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- HUYSSSEN, Andreas. *Guillermo Kuitca: pintor do espaço*. In: Culturas do passado-presente: modernismos artes-visuais, práticas da memória. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2014
- LEITE, Lígia Chiapinni Moraes. O Foco Narrativo ou A Polêmica em Torno da Ilusão. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- LÖWY, Michael. Escritas de Luz – Der Prozess – The Trial. Terceira Margem – ano xvii n. 28 /jul.-dez. 2013
- _____. Franz Kafka: Sonhador insubmisso. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- KAFKA, Franz. Aforismos Reunidos (Introdução e tradução de Modesto Carone). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- _____. Carta ao pai (tradução de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras. 1997.
- _____. O Processo. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997
- _____. Um médico rural. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

MARGARIDO, Alfredo (org.) Franz Kafka – Antologia de páginas íntimas. Lisboa: Guimarães Editores Lda. 2003.

Memória Roda Viva: Gerald Thomas – 16/05/1988
<http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/228/entrevistados/gerald_thomas_1988.htm>

PATRIOTA, Rosângela. *O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica*. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (orgs). *A História invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008. Pp. 26 – 59.

_____. *Vianinha, nosso contemporâneo?* In: *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo, Perspectiva, 2007. Pp. 205 – 224.

_____. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

THOMAS, Gerald. *Entre Duas Fileiras*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. In: *História da Educação*. ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, nº 14. P. 31 – 45, set. 2003..

Programa da Trilogia Kafka. Disponível em <
<http://todoteatrocarrioca.com.br/espetaculo/7554/trilogia-kafka>>

SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São? – Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

THOMAS, Gerald. *Entre Duas Fileiras*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016.

Trilogia Kafka: Um Processo, Uma Metamorfose e Praga (1988)

ARTIGOS DE REVISTA

BRANDÃO, Tânia. *Visionários ou alienados?* In: *Revista USP*, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992

FERNANDES, Sílvia. *Kantor, no limiar do teatro*. *Revista Moringa - Artes do Espetáculo*, João Pessoa, UFPB, v. 7 n. 2, jul/dez 2016, p.111 a 122

_____. *O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea*. In: *Revista USP*, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992

_____. *Experiências de performatividade na cena brasileira contemporânea*. *ARJ | Brasil | Vol. 1/1 | p. 121-132 | Jan./Jun. 2014*

_____. *Daniela Thomas e a dramaturgia do espaço*. *Revista Olhares*, Nº 2, 2010.

GUZIK, Alberto. *Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80*. *Revista USP*, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992

LABAKI, Aimar. *Os diretores e a direção do teatro*. In: *Revista USP*, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992

LIMA, Mariângela Alves de. *Tendências atuais do teatro*. In: *Revista USP*, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992

MAGALDI, Sábato. *Onde está o teatro*. In: Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992

PATRIOTA, Rosângela. *Textos e Imagens do teatro no Brasil*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Abril/Maio/Junho de 2008 Vol. 5 Ano V nº 2 ISSN: 1807-6971. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>

SUSSEKIND, Flora. *A imaginação monológica*. In: Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992

CRÍTICAS DE JORNAIS

FILHO, Antônio Gonçalves. *Começa hoje o pesadelo de Josef K*. Folha de S. Paulo. São Paulo, 04/05/1988

LABAKI, Aimar. *“O Processo” de Kafka encerra um processo de Thomas*. Folha de S. Paulo. São Paulo, 15/05/1988

MANTOVANI, Bráulio. *Gerald Thomas explica por que Kafka*. Folha de S. Paulo, São Paulo 04/05/1988

SÁ, Nelson de. *Programa de TV mistifica Gerald Thomas*. Folha de S. Paulo, 24/05/1994

PROGRAMAS DE TELEVISÃO

Memória Roda Viva: Gerald Thomas – 16/05/1988
<http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/228/entrevistados/gerald_thomas_1988.htm>

TV Cultura, *Gerald Thomas, Eis a Questão*, documentário, 1994.