

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE HISTÓRIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**MARIANA REZENDE MACHADO**

***A TRILOGIA KAFKA* (1988) DE GERALD THOMAS E O PROJETO DE  
ATUALIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO**

**UBERLÂNDIA – MG**

**2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE HISTÓRIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**MARIANA REZENDE MACHADO**

***A TRILOGIA KAFKA (1988) DE GERALD THOMAS E O PROJETO DE***  
**ATUALIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em História Social, na Linha de Pesquisa Linguagem, Estética e Hermenêutica no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

**Orientador:** Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa

**UBERLÂNDIA – MG**

**2022**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFUcomdados  
informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M149 2022	<p>Machado, Mariana Rezende, 1997- A "Trilogia Kafka" (1988) de Gerald Thomas e o projeto de atualização do teatro brasileiro [recurso eletrônico] / Mariana Rezende Machado. - 2022.</p> <p>Orientador: Rodrigo de Freitas Costa. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em História. Modo de acesso: Internet. Disponível em: <a href="http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.321">http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.321</a> Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. História. I. Costa, Rodrigo de Freitas, 1979-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em História. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 930</p>
--------------	--



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História  
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, 135, PPGHI				
Data:	oito de agosto de dois mil e vinte e dois	Hora de início:	14h00	Hora de encerramento:	17h15
Matrícula do Discente:	12012HIS010				
Nome do Discente:	Mariana Rezende Machado				
Título do Trabalho:	A Trilogia Kafka (1988) de Gerald Thomas e o projeto de atualização do teatro brasileiro				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	Linguagens, Estética e Hermenêutica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O Grupo Galpão de Belo Horizonte (1982 - 2017): a história pelo viés popular e o repertório dramático clássico				

Reuniu-se, por meio de webconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em **História**, assim composta: Professores Doutores: **Rodrigo de Freitas Costa (PPGHI/UFU)**, orientador da candidata; André Luís Bertelli Duarte (INHIS/UFU) e Rosângela Patriota Ramos (Mackenzie).

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. **Rodrigo de Freitas Costa**, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

**Aprovada.**

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de **Mestre**.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Rosangela Patriota Ramos, Usuário Externo**, em 08/08/2022, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Andre Luis Bertelli Duarte, Professor(a) do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico**, em 08/08/2022, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo de Freitas Costa, Usuário Externo**, em 08/08/2022, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3746252** e o código CRC **A13C0F58**.

---

MARIANA REZENDE MACHADO

*A TRILOGIA KAFKA* (1988) DE GERALD THOMAS E O PROJETO DE ATUALIZAÇÃO  
DO TEATRO BRASILEIRO

Banca Examinadora

---

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa – Orientador  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO TRIÂNGULO MINEIRO

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Rosangela Patriota Ramos  
UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

---

Prof. Dr. André Luís Bertelli Duarte  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Uberlândia

2022

## AGRADECIMENTOS

Essa é uma escrita da pandemia. E embora, uma vez no fim do túnel, por um truque da memória a estrada até aqui pareça menos escura do que de fato foi, em algum lugar das primeiras dez páginas dessa dissertação, eu perdi meu avô. “Seu Tônico” cresceu em um mundo bastante diferente do meu; ainda assim, quando penso na cultura familiar em que fui criada, que valoriza o trabalho como a base de todas as coisas, encontro nele um ponto de partida. Por isso, embora eu acredite que o assunto dessa dissertação provavelmente não o interessaria, me conecto com ele – e com toda a história da minha família – quando encontro nesse trabalho não tanto uma ocupação como um refúgio. A Antônio Rezende, então, agradeço por me dar sempre o que pensar quando olho para trás: a vida da nossa família tem cores de Gabriel García Márquez quando penso nela a partir de você.

Simone Cristina, minha mãe: quando muito pequena, eu pensava que quando crescesse, queria saber fazer pão de queijo como você fazia. E também que queria ser professora, como você é. Uma dessas coisas eu já consegui. Com você, entendi como é complexo ser gente e nunca me senti sem chão, porque a partir de você entendo meu lugar no mundo. Meu pai, Antônio Rezende (esse, Júnior): acho que minha casa não estaria de pé se não fosse por você. Talvez eu também não. Obrigada por sempre dizer para eu não me apavorar. Ainda pensando em “pontos de partida”, agradeço também a minha avó, Norma Lúcia. Me sinto eu mesma na sua casa, conversando com você e seu afeto se parece com o meu.

Ana Cristina: por um tempo compartilhamos um mundo similar. Depois, você me mostrou que dava para ser muito maior e que a gente conseguia ser mais corajosa. Eu me transformei muito nos últimos anos, mas só consegui porque você fez isso primeiro. Sem saber, você me dá segurança nos meus passos, por isso eu te agradeço. Mateus, que dia você ficou desse tamanho? Os dias eram melhores quando você ia lá em casa com sua lista de filmes. O trabalho que estou em processo de encerrar impediu que assistíssemos grande parte deles. Mas agora talvez eu aceite o que você sugerir sem tentar te convencer a ver outra coisa. Depende. Paulo, que é parte de toda essa vida que se constrói e mostra coragem: obrigada por compor também o mundo novo que veio.

Bom dia, Helena, como vai? Caso um dia você tenha curiosidade de ler isso aqui, saiba: pausar a escrita da dissertação para brincar de rodinha com você foram os momentos mais divertidos dos últimos meses. Você ainda se lembra como é que a cobra sobe no pezinho de limão? Clarice (ou Cacá): você fez nossa família feliz num momento que isso parecia

quase inaceitável e, com você, entendemos a vida mais uma vez e respiramos. Me emociona ver o tempo acontecer através de vocês.

Victor, não fosse você, os 50 anos que vivemos entre 2020 e 2021 teriam me afetado de uma forma muito definitiva. Por sua causa, deu certo ser feliz em alguns dos dias mais turbulentos. Chegar em casa do trabalho e contar os feitos do 6º e 9º ano 02 para você tem uma graça cotidiana que agora me é imprescindível. Você e a Liloca são meu porquê. Precisamente no que um dia foi a página 97 dessa dissertação, também perdi minha sogra. Acredito que ela me entenderia na dor silenciosa de quem precisa ser suporte e no bom humor que ajuda a sobreviver ao mais caótico dos dias. Então, à Roseli Demori, agradeço pelo que deu tempo de acontecer depois que cheguei na família que existe a partir de você.

João Pedro, Geovan, Luís Otávio, Mateus, Márcio. Mesmo “partindo por outros assuntos (muitos)”, seguimos compartilhando-os entre nós, e isso acalma a angústia de crescer e às vezes se desequilibrar entre um passo e outro. Vocês por perto são um ponto de constância que não abro mão, de instável já basta todo o resto. Kathleen, Débora, Maria Fernanda, Pedro Henrique: vocês me inspiram e me lembram que é permitido escrever com liberdade, explorar outros caminhos, rir, sair, não fazer nada, comer um doce, viajar e lembrar o que é bom. Pedro Marques, Helô, Luísa: sinto falta de ter vocês por perto. Lembrar dos nossos momentos felizes no bloco H me causam uma nostalgia que não sei se tenho caminho percorrido o suficiente para sentir.

Meus sinceros agradecimentos ao Programa de Pós-Graduação em História, onde tive contato com professores fundamentais em minha trajetória na Universidade Federal de Uberlândia. Ao NEHAC, agradeço por me introduzirem a um novo mundo de arte, cultura e história; as discussões realizadas no Núcleo permeiam toda a construção desta pesquisa. Agradeço, ainda, ao professor Dr. André Bertelli e à professora Dra. Rosângela Patriota pela acuidade na leitura do meu trabalho; as sugestões realizadas na banca de qualificação me instigaram e contribuíram para que essa pesquisa crescesse em possibilidades. A Rodrigo de Freitas Costa, agradeço profundamente o interesse e a confiança no trabalho que construímos; as reuniões de orientação me empolgavam e acalmavam e, no ambiente acadêmico, isso é um privilégio. Todos os passos que se seguem daqui tem no trabalho de vocês um referencial.



## RESUMO

O presente trabalho objetiva, sustentando-se nas interlocuções possíveis entre História e Teatro, investigar a narrativa construída por parcela da crítica teatral sobre o encenador Gerald Thomas a partir da recepção do conjunto de espetáculos *Trilogia Kafka – Um Processo, Uma Metamorfose e Praga*, encenados em 1988 na cidade de São Paulo. Compreendendo as interpretações da crítica teatral como basilares para escrita da História do Teatro Brasileiro, encontramos nessa documentação evidências de um anseio por reformulação no teatro frente ao contexto da redemocratização. Verificou-se que as narrativas construídas no panorama do teatro brasileiro durante a década de 1980, transitam entre considerar como superados os temas do teatro político e identificar, nas propostas múltiplas resultantes desse processo, um sinal de crise. Nesse cenário, Gerald Thomas se apresenta como um artista que veio, em tese, atualizar o teatro feito no Brasil, endossado por grupos que buscavam enfatizar a ruptura, em diversos aspectos, com o período da Ditadura Militar.

Palavras-chave: Teatro brasileiro; Crítica teatral; Gerald Thomas.

## **ABSTRACT**

The present work, supported by the possible interlocutions between History and Theater, aims to investigate the narrative built by part of the theater critics about the director Gerald Thomas from the reception of the set of plays Kafka's Trilogy – A Process, A Methamorphosis and Prague, staged in 1988 in São Paulo. By understanding the interpretations of the theater critics as fundamental to the writing of the History of Brazilian Theater, we find in this documentation evidences of a yearning for reformulating in the theater in the context of redemocratization. It has been verified that the narratives constructed in the Brazilian theater scene during the decade of the 1980s, transit between considering as overcome the themes of political theater and identifying, in the multiple proposals resulting from this process, a sign of crisis. In this scenario Gerald Thomas presents himself as an artist who, in theory, updated theater made in Brazil by being endorsed by groups who wanted to emphasize the rupture, in several aspects, with the Miliatry Dictatorship period.

**Keywords:** Brazilian Theater; Theater critics; Gerald Thomas

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Cartazes dos espetáculos Eletra Com Creta (1986), All Strange Away (1984), Trilogia Beckett (1985) e Quartett (1986) com ilustrações de Gerald Thomas .....	<b>10</b>
<b>Figura 2:</b> Cena de “Um Processo” .....	<b>71</b>
<b>Figura 3:</b> Cena do julgamento em “Um Processo” .....	<b>73</b>
<b>Figura 4:</b> Josef K. se encontra com sua própria imagem na cena da condenação.....	<b>83</b>
<b>Figura 5:</b> Julgamento de Josef K. em “Um Processo” .....	<b>88</b>
<b>Figura 6:</b> Cena de “Uma Metamorfose” .....	<b>93</b>
<b>Figura 7:</b> Luís Damasceno como Gregor Samsa.....	<b>93</b>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1:</b> .....	<b>8</b>
<b>A HISTORICIDADE DE UMA TRAJETÓRIA</b> .....	<b>8</b>
1. Broadway, Off-Broadway e Off-Off Broadway – semelhanças e rupturas.....	13
1.1 O teatro brasileiro na década de 1980 – Fragmentação ou profusão criativa? .....	24
1.2. Reformulações no âmbito da produção teatral.....	43
1.3. Gerald Thomas no Brasil .....	54
<b>CAPÍTULO 2:</b> .....	<b>64</b>
<b>A CENA COMO TEXTO – TRILOGIA KAFKA NOS PALCOS</b> .....	<b>64</b>
2.1. O projeto cenográfico de Daniela Thomas e a Companhia de Ópera Seca.....	69
2.2. “Um Processo” .....	78
2.4. “Uma Metamorfose” .....	89
2.5. “Praga” .....	100
<b>CAPÍTULO 3:</b> .....	<b>111</b>
<b>GERALD THOMAS E A CRÍTICA TEATRAL NA DÉCADA DE 1980</b> .....	<b>111</b>
3.1. Algumas observações sobre a crítica teatral carioca .....	112
3.2. Gerald Thomas nas páginas da imprensa paulista.....	119
3.3. A busca pela atualização do teatro brasileiro .....	127
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>145</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>154</b>

## INTRODUÇÃO

Pensar a experiência humana através da arte e do tempo exigiu que longos debates epistemológicos fossem travados. Se para a História os seres humanos seriam a medida de todas as coisas, a materialidade de sua maneira de estar no ambiente que os molda e que por eles é moldado, encaminhou-se para que os objetos artísticos fossem um campo plural, rico e privilegiado de análise. Como historiadores, algumas especificidades no olhar e no trato com essas fontes são requeridas, a exemplo da recuperação da historicidade inerente a esses objetos. Isso nos permitirá perceber que, comumente, eles estarão categorizados e envoltos em uma teia conceitual e mnemônica generalizantes, que poderão tornar opacas as complexidades do processo histórico que influenciou sobre eles e por eles foi impactado.

Adestrar as camadas de memória que passam a compor o teatro de Gerald Thomas na cena brasileira da década de 1980 é o objetivo deste trabalho, que começa a ser construído ainda na graduação. Dois projetos de Iniciação Científica, financiados pela FAPEMIG<sup>1</sup>, foram a parte introdutória das discussões aqui realizadas. O primeiro projeto dedicou-se a pensar a obra de Franz Kafka, precisamente o romance “O Processo”, publicado em 1925. A inquietação que motivou essa investigação foi a presença constante de referências a essa obra na imprensa brasileira no contexto do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, em 2016<sup>2</sup>. A reflexão sobre a maneira como a obra de Franz Kafka foi percebida e reinterpretada

<sup>1</sup>O primeiro projeto foi desenvolvido entre 2018 e 2019 (edital N°05/2017), e intitulado “‘Há muita esperança, mas não para nós’ - a culpa e a impotência em ‘O Processo’, de Franz Kafka”, orientado pela professora Dra. Rosângela Patriota. O segundo projeto deslocou seu eixo da análise das relações entre “História e Literatura” para a “História e Teatro”, pensando a maneira como a obra de Kafka era lida e reinterpretada no Brasil. Assim, pensando esses aspectos no âmbito do teatro, desenvolveu-se o projeto, orientado pelo professor Dr. Alcides Freire Ramos, “‘Existir é um absurdo’ - a construção da Trilogia Kafka, por Gerald Thomas, no Brasil de 1988” ao longo de 2019. Vale ressaltar que o segundo projeto obteve subvenção da FAPEMIG, mas devidos a cortes orçamentários nas universidades brasileiras, a bolsa de pesquisa foi suspensa no início desse mesmo ano.

<sup>2</sup> As seguintes matérias apresentam exemplos que comparam o golpe sofrido pela presidente Dilma Rousseff ao protagonista de “O Processo”, Josef K.:

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/>>.

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>.

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/>>.

Vale ressaltar que embora a situação do impeachment tenha sido o ponto de partida para a pesquisa, o projeto desenvolveu-se tendo fio condutor a análise da esfera antiautoritária percebida no romance e em outros documentos relacionados a Franz Kafka.

no contexto brasileiro se desdobra e nos leva ao teatro, campo onde essas releituras eram frequentes e diversas<sup>3</sup>.

Dentre os inúmeros artistas que apresentaram adaptações das obras de Franz Kafka, destacava-se Gerald Thomas. Sua “*Trilogia Kafka – Um Processo, Uma Metamorfose e Praga*”, levada aos palcos paulistas em 1988, figurava como uma das maiores referências entre os espetáculos que objetivaram apresentar uma leitura original dos textos do famoso autor tcheco de língua alemã. Os primeiros procedimentos historiográficos foram iniciados: a atenção para o contexto de produção dos espetáculos, os embates que o permeavam, as ênfases e os distanciamentos em relação aos textos de Kafka, nos atentando para as especificidades da adaptação.

No que tange a esse aspecto, é interessante ponderar que a mobilização da documentação para o trato com a linguagem teatral, no âmbito da História, passa por rigorosa reflexão metodológica: os documentos disponíveis, dada a efemeridade do espetáculo como acontecimento, formam um instigante quebra-cabeças. As peças fundamentais dependerão, muitas vezes, da demanda do próprio objeto; no entanto, em linhas gerais, fotografias, depoimentos de atores e equipe técnica e, principalmente, a crítica teatral, são as mais recorrentes e as que elegemos como documentos basilares para este trabalho. No contato com a fortuna crítica sobre a *Trilogia Kafka*, percebeu-se que as análises da crítica teatral dedicavam-se mais enfaticamente sobre Gerald Thomas, sua técnica e repertório, e principalmente sobre sua contribuição para o teatro brasileiro. Assim, em toda a pesquisa sobre a *Trilogia*, permeando o objetivo inicial de estruturar as análises internas e externas, a dimensão da autoria de Gerald Thomas se sobressaía.

Evidentemente, era crucial que nos atentássemos para esse aspecto e refletíssemos sobre o artista em questão. Existe uma vasta bibliografia sobre Gerald Thomas, grande parte dela nas páginas da imprensa do eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Muitos críticos escreveram sobre o trabalho do encenador, principalmente nas décadas de 1980 até o início dos anos 2000, seu período de maior atividade. Alguns desses críticos são autores de ensaios sobre os métodos e a relevância de Thomas para a cena brasileira, como Alberto Guzik, Gerd Borheim, Dirceu Alves Jr. e o poeta Haroldo de Campos. Temos, ainda, nomes como Edécio Mostaço,

---

<sup>3</sup> Para elencar apenas as produções mais 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 Elzemann Neves encena “Josefina Canta”, adaptação livre do texto de Kafka “*Josefine, a cantora ou o povo dos camundongos*”. Em 2019 estreia no Rio de Janeiro a peça “Um Beijo em Franz Kafka”, escrita pelo dramaturgo Sérgio Roveri. Embora não se trate da adaptação de algum romance do escritor tcheco, a peça aborda sua amizade com Max Brod, responsável pela publicação da maior parte dos textos de Kafka.

Macksen Luíz, Aimar Labaki, Antônio Gonçalves Filho, Ilka Marinho Zanotto, Otávio Frias Filho, Marta Góes, Vivien Lando, René Decol, Luíz Fernando Viana, Jefferson Del Rios, dentre outros – todos se dedicaram, em algum momento, a pensar o trabalho de Gerald Thomas sob perspectivas diversas.

A produção acadêmica sobre o encenador também é bastante expressiva. No âmbito da História, é possível encontrar instigantes discussões sobre Thomas em pesquisas que se debruçam sobre o teatro contemporâneo brasileiro. Dentre eles, “*Memória e Invenção – Gerald Thomas em Cena*”, tese de doutorado escrita pela pesquisadora Silvia Fernandes, em 1996 e “*Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*”, organizado por Jacó Guinsburg e Silvia Fernandes também em 1996, foram leituras basilares para o processo de construção deste trabalho. De caráter mais analítico e conceitual, “*Memória e Invenção*” dedica-se a mapear e compreender os procedimentos cênicos de Gerald Thomas, argumentando que a trajetória do encenador, iniciada no circuito *off-off Broadway* em Nova York, auxilia na introdução de um trato inovador para com a linguagem teatral no Brasil:

Acredito que ele sintetiza uma série de procedimentos criativos do teatro contemporâneo, que chegaram ao Brasil principalmente através de seu trabalho. O acesso a pesquisas internacionais faz de seus espetáculos a súpula de algumas tendências e processos que marcam a cena atual. A justaposição de elementos, a organização por cadeias de leitmotive, a desconstrução de linguagens artísticas, a substituição do drama pela espacialização e o abandono do texto dramático como núcleo estruturador do espetáculo são os principais traços dessa tendência, presente de maneira evidente em todos os espetáculos do encenador. (FERNANDES, 1996, p. XI)

Fernandes aponta em sua análise o impacto que o trabalho de Thomas adquire na imprensa paulista e carioca, que “*repetia as declarações bombásticas do jovem encenador de trinta e três anos, que dizia, para quem quisesse ouvir, que o teatro brasileiro era de mentirinha*” (FERNANDES, 1996, p. IX), questão que buscamos analisar com maior centralidade na pesquisa que aqui se desenvolve.

Em “*Um encenador de si mesmo*”, as discussões sobre esses procedimentos formais e a relação com a imprensa aparecem materializadas em textos do próprio Gerald Thomas, que na década de 1990 passa a assinar uma coluna sobre cultura na Folha de S. Paulo, e em artigos de teóricos e críticos de teatro, como Flora Sussekind, Gerd Bornhein, Alberto Guzik e Sérgio Coelho. Aqui delinea-se já com maior precisão o impacto que o trabalho de Gerald Thomas tem na vida teatral brasileira, apresentando os dois ingredientes que serão a base de

praticamente qualquer comentário sobre o encenador: suas inovações técnicas e seu caráter polêmico.

Considerando os embates teóricos e as reflexões sobre estética, as discussões no Brasil a respeito do conceito de *pós-dramático*, pensada pelo crítico alemão Hans-Thies Lehmann, elegem Thomas como exemplo dessa categoria organizadora e refletem sobre o impacto de seu trabalho no panorama geral do teatro brasileiro, como é possível perceber em “*O Pós-Dramático – Um conceito operativo?*”, organizado também por Jacó Guinsburg e Sílvia Fernandes. Além de conter artigos que se dedicam especificamente a mapear e compreender os procedimentos formais de Gerald Thomas e sua relação com o pós-dramático, apresenta outros textos que consideram esse aspecto como algo já estabelecido, e mobilizam Thomas como um exemplo do pós-dramático no Brasil.

Essa vasta bibliografia, muitas vezes concentrada nos debates formais ou nas “declarações polêmicas” do encenador, deu corpo às inquietações que surgem no contato com a fortuna crítica sobre a *Trilogia Kafka*. Considerando os acervos dos dois maiores jornais de São Paulo, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de São Paulo*, foram encontradas nove críticas especificamente sobre a *Trilogia*, para além de entrevistas e matérias de divulgação. Embora não nos debrucemos exclusivamente sobre a imprensa paulista, a análise recai, predominantemente, sobre ela. A projeção de Gerald Thomas como um grande nome para o teatro brasileiro<sup>4</sup> se amplia quando seu trabalho em palcos paulistas se intensifica; em São Paulo, Thomas obtém um público maior e um ambiente artístico mais consonante com suas ideias.

No contato com a crítica teatral, percebemos que a *Trilogia Kafka* apresentava-se como a consolidação de Thomas como um renovador da linguagem no Brasil. Em 1988, Thomas já não era desconhecido da crítica e do público: trabalhos expressivos, como *Eletra Com Creta* e *Carmem Com Filtro*, ambos de 1986, já haviam dado ao encenador projeção e rascunhado os adjetivos que o acompanhariam a partir de então. No entanto, a *Trilogia Kafka* apresenta uma articulação de procedimentos que passam a ser lidos como símbolos da atualização do teatro brasileiro, que parcela da crítica considerava “atrasado” diante do

---

<sup>4</sup>Embora o eixo Rio-São Paulo seja abordado de maneira mais enfática ao longo desse trabalho, optamos por utilizar o termo “teatro brasileiro” justamente por seu caráter abrangente. Durante a década de 1980, essas cidades constituíam-se como importantes polos culturais, onde artistas de diversas localidades se fixavam para realizar seus trabalhos. Segundo a historiadora Rosangela Patriota, “o impacto do eixo Rio de Janeiro-São Paulo em divulgar artistas e seus trabalhos, além da força de seus veículos de comunicação, faz com que muitos profissionais e/ou companhias de teatro deixem seus lugares de origem e fixem suas sedes nessas cidades. Isso, sem dúvida, faz com que a efervescência teatral, no Brasil, possua localizações bem definidas, embora as universidades, nesses espaços, cumpram importante papel na disseminação das artes e de repertório formativo”. (PATRIOTA, 2018, p. 385).



impacto dos anos de Ditadura Militar sobre a cultura. Além disso, a *Trilogia* resguardava a inventividade e ousadia pelas quais Thomas se fez conhecido na primeira metade da década de 1980, mas fazia concessões à crítica e ao público ao conservar alguma linearidade na narrativa.

No que concerne ao trabalho com as críticas, uma das tarefas do historiador é perceber a teia de conceitos e valores que as envolvem, pois uma análise que desconsidere seu contexto de origem, impossibilita que sejam identificadas e questionadas as interpretações cristalizadas em torno do objeto artístico em questão. Nesse sentido, no contato com a fortuna crítica sobre a *Trilogia Kafka*, perceberemos a existência de um projeto em construção para a cultura do país, projeto este associado à ideia de superação de um tempo de autoritarismo e a indicação de um momento de abertura, que seria percebido nos palcos através a “superação” do teatro engajado e da introdução de novas pesquisas de linguagem.

O embate entre Gerald Thomas e a crítica extrapola o período de encenação da *Trilogia Kafka*. Esse conjunto de espetáculos se configura, nesse trabalho, como o ponto de partida de onde acessaremos os procedimentos estilísticos celebrados ou rechaçados pela crítica, e identificaremos os referenciais adotados para pensar a ideia de “atualização” do teatro brasileiro. Nos movimentaremos, portanto, através da crítica teatral no decorrer da década de 1980, no sentido de ampliar nosso escopo de análise e perceber embates característicos do processo de estabelecimento novos pressupostos analíticos.

Vale ressaltar que assim como o teatro, também a crítica realizava um movimento de reflexão sobre seu próprio ofício: se o objeto dessa crítica está inserido num contexto de reformulações internas, também a crítica deve acompanhá-lo na reavaliação de seus pressupostos<sup>5</sup>. A contribuição dos teóricos do teatro, a exemplo de Hans Thies-Lehmann com a formulação do conceito de pós-dramático, são tentativas de responder a uma demanda dada pelas manifestações teatrais do fim do século XX, buscando construir uma dimensão analítica que organizasse conceitualmente a pluralidade.

Esta dissertação, portanto, tem os embates entre Gerald Thomas e a crítica teatral na década de 1980 como foco privilegiado de análise. Diante da infinidade de ramificações possíveis no trato com essa problemática, optamos para a construção desse trabalho, pensar a historicidade da formação de Gerald Thomas em Nova York e sua recepção no teatro

---

<sup>5</sup>Nas palavras dos pesquisadores da Universidade Federal de Ouro Preto, Clóvis Domingos dos Santos e Paulo Marcos Cardoso Maciel, autores de um projeto que pensa a função da crítica contemporânea, a questão que se coloca não é uma perda qualitativa na crítica teatral, mas “sua redefinição em torno das mudanças provocadas pela ampliação da produção e pela diversidade de sua circulação, além da dificuldade em delimitar os diferentes perfis do espectador teatral contemporâneo”. (SANTOS E MACIEL, 2019, p. 58)

brasileiro no primeiro capítulo. Para tanto, nos dedicamos a compreender as estruturas e conceitos que envolveram a formação do teatro *off-off Broadway*, onde Thomas inicia sua carreira. Isso se faz necessário uma vez que identifica-se, em grande parte das críticas, uma ênfase nessa formação, adotando-a como critério para pensar a qualidade plástica dos trabalhos do encenador.

Para compreender o lugar de Gerald Thomas no teatro brasileiro e os meandros de seu deslocamento de Nova York para o eixo Rio-São Paulo na década de 1980, realizamos um panorama crítico sobre os principais embates a atravessar o teatro naquele período. Identificamos uma urgência por renovação na cena pós-Ditadura Militar, renovação essa que assumia facetas diferentes a depender de que grupo a reivindicava. Havia aqueles que pensavam estar nos procedimentos formais a chave para colocar o teatro brasileiro em sintonia com o teatro europeu e estadunidense, o que se configuraria como um símbolo de abertura do país. Outros, chamavam atenção para a necessidade de construir uma dramaturgia brasileira mais densa e concentrar-se em aspectos estilísticos alinhados com novas pesquisas de linguagem, mas que ressaltassem sua brasilidade.

O sentimento de que o teatro brasileiro havia se estagnado e arrefecido em qualidade era exaltado, ainda, pelas produções que foram taxadas de *besteirol*, reacendendo de maneira intensa o debate que opunha “teatro comercial” ao “teatro de vanguarda”. Perceberemos que essas categorias extrapolam a dimensão da geração de lucro, estando calcadas numa perspectiva que considera o “popular” como entretenimento de baixa qualidade artística, visão que negligencia o impacto cultural dessas manifestações.

O segundo capítulo apresenta a Companhia de Ópera Seca e o trabalho de Daniela Thomas, estruturais para que sejam materializados os procedimentos cênicos pelos quais Gerald Thomas se torna conhecido. Pensamos essa materialização nos três espetáculos da *Trilogia Kafka*, identificando os recursos formais e narrativos mobilizados por Gerald, Daniela e a Companhia de Ópera Seca. Identificar e analisar esses procedimentos articulados na *Trilogia Kafka*, é crucial para a compreensão dos critérios mobilizados pela parcela da crítica que considera Thomas como um dos principais responsáveis por colocar o teatro brasileiro em sintonia com novas pesquisas de linguagem, resgatando-o de sua suposta queda qualitativa.

O terceiro capítulo dedica-se à relação entre Gerald Thomas e a crítica teatral. Perceberemos que o endosso - ou a ausência dele - ao trabalho do encenador constitui-se como parte de um projeto mais amplo para a cultura brasileira. Esse projeto busca desvincular-se do período da Ditadura Militar ao incentivar, nesse caso, na esfera do teatro,

uma ideia de superação das discussões daquele período. Esses aspectos são mais evidentes na imprensa paulista, que empenhava-se em construir a imagem de um Brasil moderno, cujo passado autoritário estaria superado. No caso específico da *Folha de S. Paulo*, essa dimensão se apresentava, por exemplo, na reformulação da própria equipe do jornal, que buscava desconstruir a imagem de apoiadores da Ditadura.

Adotando um método interpretativo, costurando essas críticas a um panorama mais amplo, percebemos que embora Gerald Thomas não possuísse um projeto de teatro para o Brasil, ao contrário de outros artistas durante a década de 1980, ele é incorporado a um que está sendo construindo naquele momento por atores diversos do jogo político e social. Diante de um cenário que buscava se mostrar aberto e renovado, Gerald Thomas, que verbalizava considerar o teatro brasileiro como “*música de elevador*”, é eleito ponto de ruptura com o “passado” e representante das novas possibilidades para o teatro.

## CAPÍTULO 1:

### A HISTORICIDADE DE UMA TRAJETÓRIA

Construir uma reflexão que tenha como cenário principal o teatro brasileiro na década de 1980 é um desafio tão grande quanto a amplitude do tema. Isso se deve, em parte, à diversidade de propostas artísticas nos palcos e, ainda, como veremos, à preocupação em definir as bases de um novo projeto para o teatro naquele período. O recorte selecionado como ponto inicial para o desenrolar do fio desse novo, é o trabalho do encenador brasileiro Gerald Thomas, 66 anos, que atualmente vive na cidade de Nova York. O período de maior atividade teatral de Thomas foi durante as décadas de 1980 e 1990, embora ele nunca tenha deixado de produzir<sup>6</sup>.

O contato com o trabalho desse artista desde a década de 1980 até os dias atuais, permite a percepção concreta de como o teatro – e nesse caso em específico, o teatro de Gerald Thomas – estabelece interlocuções com as demandas de seu contexto. Na década de 1980, Thomas, então com aproximadamente 30 anos de idade, volta de Nova York para o Rio de Janeiro e ali inicia o projeto que lhe daria fama até os dias atuais. Encenando textos de Beckett e intencionando inaugurar uma nova estética no teatro brasileiro, Thomas passa a ser lido por parcela da crítica como um dos responsáveis por *atualizar* o teatro feito no país – enquanto uma outra parcela considerava que o teatro naqueles tempos estava fragmentado e carecia de uma “bandeira”. Pretendemos, nesse sentido, refletir sobre as múltiplas camadas da trajetória desse artista e compreender a construção de Gerald Thomas como o símbolo de um novo e mais “moderno” teatro brasileiro.

Pensar a biografia de Gerald Thomas coloca-nos em contato com a ideia de uma trajetória artística multifacetada. Aqueles que se dedicam a comentar o trabalho de Thomas, enfatizam, quase sempre, dois aspectos principais: suas referenciais intelectuais e artísticos e a beleza plástica e formal de seus espetáculos. Os que se propõem a mapear o vasto repertório de Thomas, quase sempre o articulam à sua formação como artista no exterior, enfatizando seu caráter cosmopolita. Nascido no Rio de Janeiro em 1º de julho de 1954, muda-se, durante

---

<sup>6</sup> No decorrer da escrita desse trabalho, Gerald Thomas colaborou com a organização de um livro com os textos de suas peças, intitulado *Um Circo de Rins e Fígados – o teatro de Gerald Thomas*; além disso, durante a pandemia de Covid19, dirigiu uma versão de seu espetáculo *Terra em Trânsito*, um monólogo da atriz Fabiana Gugli, para o projeto da SescTV, que disponibilizou de forma gratuita teatros, shows e documentários. *Terra em Trânsito* foi lançado em formato de filme nas plataformas digitais em abril de 2021. Nesse mesmo ano, estreia o espetáculo G.A.L.A, outro monólogo com a mesma atriz, em formato digital e disponibilizado na plataforma YouTube. Com o arrefecimento da pandemia, em 2022, Thomas é convidado a abrir o Festival de Teatro de Curitiba com esse novo trabalho.

a adolescência, para Londres e, posteriormente, para Nova York. Oficialmente, seu trabalho com o teatro começa em 1982 encenando textos do irlandês Samuel Beckett – uma de suas principais referências - no La MaMa Experimental Club Theatre, fundado por Ellen Stewart na década de 1960.

Thomas não inicia sua carreira artística como encenador, mas como ilustrador do *The New York Times*. Seu contato com o campo das artes visuais se dá enquanto ainda é um adolescente vivendo no Rio de Janeiro, quando se torna aluno do pintor brasileiro Ivan Serpa, cujas obras transitam entre o abstracionismo geométrico e o concretismo. Do contato com Serpa, Thomas conhece outros expoentes das artes visuais brasileira, como o pintor e performer Hélio Oiticica, que acabaria por se tornar uma de suas grandes referências artísticas.

As ilustrações de Thomas são difíceis de definir, embora alguns traços expressionistas e surrealistas sejam identificáveis – o que é coerente diante do apreço de Thomas pelas vanguardas artísticas do início do século XX. Ainda assim, não temos elementos o suficiente para fixá-lo em uma corrente artística determinada; uma forma de compreendermos seu trabalho, tanto como ilustrador quanto como encenador, está no mapeamento de seus referenciais artísticos. Entre os principais, no campo das artes plásticas, estão Marcel Duchamp, Andy Warhol e o próprio Hélio Oiticica. Muitas das ilustrações de Thomas estão presentes nos cartazes de seus espetáculos; além disso, dentre essas ilustrações, estão esboços de cenário e ideias de iluminação para os espetáculos, reforçando a permanência de um forte apelo da visualidade no seu trabalho como encenador.



**FIGURA 1:** CARTAZES DOS ESPETÁCULOS ELETRA COM CRETA (1986), ALL STRANGE AWAY (1984), TRILOGIA BECKETT (1985) E QUARTETT (1986) COM ILUSTRAÇÕES DE GERALD THOMAS  
 . Fonte: DIEGUES, Isabel (org.). *Arranhando a superfície*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. P. 137.

Nos palcos, as referências mais citadas por Thomas (para além dos artistas já elencados) são Robert Wilson, Tadeusz Kantor, William Shakespeare, Richard Wagner, Richard Foreman, James Joyce, Haroldo de Campos, Bertolt Brecht, Franz Kafka, entre diversos outros. Ao leitor poderá parecer que essas referências estão pouco “recortadas” – e é assim que Thomas busca apresenta-las nos palcos, sempre as misturando em citações, paródias, imagens ou na apropriação dos métodos desses artistas. No entanto, ao analisar mais atentamente as referências mobilizadas, podemos propor que Thomas reúne artistas que, em

sua maioria, realizam leituras sobre questões candentes a contemporaneidade, discutindo a modernidade, o fim das utopias, propostas de mudança de perspectiva nas artes – tudo isso contido nesse “caldeirão” de referências.

Os estadunidenses Andy Warhol e Bob Wilson são exemplos, cada qual a seu modo, de uma nova proposta de trabalho com as imagens: Warhol com sua *pop art* e Wilson levando para os palcos uma arquitetura não-hierárquica dos elementos cênicos, onde as imagens construídas no palco, principalmente através da luz, são estruturantes de todo o espetáculo; o francês Marcel Duchamp, criador dos *ready-made*, propõe, com isso, uma visão dessacralizadora da arte; James Joyce e Haroldo de Campos mostram as possibilidades criativas numa nova organização do texto, na escrita que rompe com o tradicional e chama para a concretude das palavras. Enfim, essas referências vistas em conjunto, nos permitem encontrar um perfil dentre as escolhas de Thomas: em geral, são artistas que repensam os paradigmas artísticos, principalmente no decorrer do século XX.

Em sua autobiografia, é possível notar o esforço de Thomas por apresentar-se como um “cidadão do mundo” – se opondo ao nacionalismo exacerbado dos anos das duas Grandes Guerras Mundiais – ao mesmo tempo em que conta ao seu leitor/espectador de que formas os grandes acontecimentos do século XX estão relacionados a importantes momentos de sua trajetória pessoal e artística: “*Nasci com a Kristallnacht na cabeça, sendo alimentado com aquelas imagens dia e noite, o tempo todo: ufa! Tendo perdido familiares em Auschwitz e Buchenwald, posso brincar com a morte, embora também sinta o derradeiro medo de morrer*”. (THOMAS, 2016, p. 46)

Há, portanto, um esforço em apresentar-se como um leitor/catalisador dos grandes acontecimentos do século passado. O Holocausto, a Guerra Fria, o Onze de Setembro e, em menor grau, a Ditadura Militar no Brasil, aparecem como as experiências históricas definidoras da identidade de Gerald Thomas. Ele encontra elos entre esses eventos e sua trajetória pessoal, e os materializa em manifestações artísticas tanto como ilustrador quanto como encenador. Pertencente a uma família de judeus alemães, perde, de fato, alguns familiares no Holocausto; habitante dos Estados Unidos e entusiasta da cultura estadunidense<sup>7</sup>, acompanha com apreensão a Guerra Fria; segundo seus próprios relatos, assistiu ao “Onze de Setembro” da janela de seu apartamento<sup>8</sup>; e, embora ainda não vivesse

---

<sup>7</sup> “Estou brutalmente apaixonado por esse país – estes Estados Unidos experimentais –, por mais breves que esses “unidos” possam ser e quaisquer que sejam esses estados”. THOMAS, 2016, p. 235.

<sup>8</sup> “Dia 11/09, Gerald Thomas estava lá”. Arquivo Correio do Brasil. Disponível em <<http://arquivo.correiodobrasil.com.br/dia-11-gerald-thomas-estava-la/>>. Acesso em 22 de março de 2021.

no Brasil durante o período da Ditadura Militar, trabalha na Anistia Internacional, em Londres, especificamente com os exilados brasileiros.

Evidentemente, qualquer pessoa contemporânea a esses acontecimentos pode, de alguma forma, relacionar sua própria vida a eles. A especificidade de Gerald Thomas no trato com esses acontecimentos, e que nos interessa nesse trabalho, é a maneira como isso será materializado nos palcos, e essa materialização ocorre não necessariamente no conteúdo dos espetáculos, mas na sua forma. Em sua autobiografia, Thomas comenta que, quando um artista se propõe a tratar sobre esses temas, “*o resultado pode ser asfixiante, paralisante e mortificante*” (THOMAS, 2016, p. 166) – adjetivos que, não raro, são utilizados para definir seu teatro, como veremos ao longo deste trabalho.

O início da carreira de Gerald Thomas no La MaMa é fundamental para que compreendamos sua formação enquanto encenador. Conhecido como o mais famoso teatro Off-Off Broadway de Nova York, o La MaMa forja-se como símbolo da luta por um teatro democrático, recebendo uma grande diversidade de artistas e, por isso, também grande diversidade de propostas estéticas. A narrativa em torno do La MaMa o consolida como um local que se destaca pela sua abertura ao novo, ao abrigar projetos que não eram bem recebidos em outros teatros, incentivando, assim, a exploração da linguagem teatral,

Faz-se necessário que nos detenhamos, ainda que brevemente, na discussão acerca do termo “Off-Off Broadway”, uma vez que esse debate nos permite a compreensão da historicidade do teatro surgido nesse circuito. O próprio termo já nos encaminha para sua definição: o “off-off Broadway” se refere a espetáculos e casas de espetáculos que estão distantes da Broadway. No entanto, essa distância, apesar de ser também geográfica, se solidifica quando lida em relação ao conteúdo e à forma dos espetáculos encenados nesses locais - vale ressaltar que *Esperando Godot*, um dos mais conhecidos textos de Samuel Beckett, fora um fiasco de bilheteria na Broadway, mas fora desse circuito, torna-se um grande sucesso.

Esse capítulo divide-se, portanto, em dois momentos: o primeiro dedicado a compreender a trajetória não apenas de Gerald Thomas, mas do tipo de teatro por ele defendido. Nesse sentido, realizaremos uma breve incursão pelo circuito *off-off Broadway*, onde Thomas faz sua estreia como encenador, pensando a historicidade de seu surgimento e de suas propostas artísticas. Em sequência, apresentaremos um panorama crítico sobre o teatro brasileiro na década de 1980, de forma a compreender como Thomas inseria-se nesse contexto.



## 1. Broadway, Off-Broadway e Off-Off Broadway – semelhanças e rupturas.

Com forte presença na construção de uma identidade cultural estadunidense, a Broadway é um lugar concreto: uma avenida que atravessa a cidade de Manhattan, em Nova York, e conta com dezenas de casas de espetáculos com mais de 500 assentos. Nesses locais, vão aos palcos luxuosas produções que, apesar de bastante diversas entre si, tem destaque os musicais. Diante disso, a Broadway passa a ser lida como sinônimo de grandes – e dispendiosas – produções, e pensadas por alguns críticos como um entretenimento sem compromisso com uma visão artística legítima. Um dos porta-vozes dessa perspectiva é o crítico Eric Bentley, estadunidense de origem britânica, que pensa a ideia de “entretenimento” como um sinal de massificação – e, em sua leitura, empobrecimento – da cultura.

O crítico, cuja grande parte da produção se deu nos ambientes da Universidade Columbia, em Nova York, acreditava que as grandes obras do drama moderno estavam sendo escritas por europeus, remontando a Richard Wagner, Henrik Ibsen e Strindberg, e culminando em Bertolt Brecht – de quem era amigo pessoal – e Jean-Paul Sartre, criticando o “comercialismo” em que se enredavam as produções estadunidenses. Bentley considerava fundamental para o teatro a sua “qualidade” dramaturgica, tomando o texto como base e premissa para um teatro “legítimo”<sup>9</sup> – perspectiva, que como veremos, será amplamente questionada e revista na segunda metade do século XX. Além disso, considerava o teatro épico de Brecht algo a ser almejado pelos dramaturgos, no sentido de provocar a reflexão no espectador e não apenas falar a seus sentidos.

Nesse sentido, para Bentley, a Broadway representaria esse movimento de fenecimento da arte, onde a produção de espetáculos que obtivessem grande aceitação entre o público, seria, para os artistas, sinônimo de degradação<sup>10</sup>. Na ocasião da morte de Bentley, em 2020 aos 103 anos, o jornal The New York Times recupera a trajetória do crítico, em matéria

---

<sup>9</sup> No prefácio de seu mais famoso trabalho, “*O Dramaturgo como Pensador*”, publicado originalmente em 1946, Bentley argumenta: “Sei que existem pessoas acreditando que as peças, assim como partituras musicais, não servem para leitura silenciosa. Diferentemente da música, no entanto, a dramaturgia é concebida e gravada em palavras. Como cada leitor de peças é um diretor automeado, com todo um teatro na cabeça, parto da premissa de que o leitor bem equipado seja capaz de experimentar e avaliar uma peça em seus estudos e, ainda, que uma peça que não seja boa para ser lida, não deva ser uma boa peça. Boa literatura pode ser má dramaturgia. Isto é óbvio. Mas o contrário será verdadeiro? Será que um bom drama pode ser má literatura?” BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. P. 24.

<sup>10</sup> Sobre essa discussão, ver: DUARTE, André Luís Bertelli. *A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz: Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros*. 2011. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, especialmente o tópico “Teatro Comercial, Broadway, ou seja lá isso o que queira dizer”, contidos no segundo capítulo de sua dissertação.

intitulada “*Eric Bentley, crítico que preferia Brecht a Broadway, morre aos 103*”<sup>11</sup> (tradução livre). A matéria em questão enfatiza a posição de Bentley em relação ao teatro estadunidense, e recupera a fala de críticos e leitores que se opunham à sua perspectiva:

Quanto a Broadway comercializada, ele a considerou um anátema para o teatro artístico, uma visão que muitos leitores consideravam equivalente à um ataque para a cultura americana [...] O crítico de drama Walter Kerr, escrevendo para o *The New York Herald Tribune Book Review*, disse que “Sr. Bentley não acredita em um teatro popular” e sente que “a audiência é incapaz de um julgamento válido em questões estéticas” (Tradução livre)<sup>12</sup>

A ideia de que o “teatro comercial”, ou seja, produções que atraíam o grande público e obtinham bom retorno de bilheteria, fosse, de alguma maneira, de menor relevância artísticas que os espetáculos menores, mostra-se como um dos pontos basilares das críticas aos espetáculos da Broadway. Há de se considerar, entretanto, que essa perspectiva generalizante negligencia a pluralidade e a relevância dos espetáculos da Broadway, para além da contradição presente no fato de que muitos artistas considerados vanguarda, a exemplo do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, tiveram espetáculos encenados lá. Posicionamentos como os do crítico Eric Bentley são fundamentais para que compreendamos os movimentos que surgem como uma espécie de oposição a esse formato<sup>13</sup>. Dito isso, a ideia do teatro comercial como um tipo de deterioração do “verdadeiro teatro” está dentre as principais justificativas – ao lado das questões econômicas - quando se reflete sobre o surgimento do “Off-Broadway”.

Para pensar os espetáculos “Off-Broadway”, precisamos retornar ao movimento dos “Little Theaters”, que surge em Nova York na década de 1920, como uma alternativa aos espetáculos da Broadway, que se tornavam cada vez mais caros – e por isso, excludentes. Inicialmente sem fins lucrativos, esse movimento dialoga diretamente com a busca pela criação do Teatro Moderno Americano, que tem como expoentes o realismo de Eugene O’Neill e o teatro paisagem de Gertrude Stein. Para além disso, buscavam construir um teatro com características propriamente estadunidenses, forjando a ruptura com a Broadway não

<sup>11</sup>THE New York Times. *Eric Bentley, Critic Who Preferred Brecht to Broadway, Dies at 103*. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2020/08/05/theater/eric-bentley-dead.html>> Acesso em 11 de abril de 2022.

<sup>12</sup>Trecho originalmente publicado no *The New York Times*: “As for commercialized Broadway, he judged it to be anathema to artistic theater, a view many readers regarded as tantamount to an attack on American culture. ‘Condescending and misanthropic’, *Cue* magazine said. The drama critic Walter Kerr, writing in *The New York Herald Tribune Book Review*, said that “Mr. Bentley does not believe in a popular theater” and feels that “the audience is incapable of valid judgment in aesthetic matters” *Idem*.

<sup>13</sup>Vale ressaltar que, em seus anos mais maduros, Eric Bentley reviu muitos de seus posicionamentos anteriores. A supracitada matéria do *The New York Times* apresenta trechos de uma entrevista onde o crítico pondera: “A essa altura, sua consideração por O’Neill e outros dramaturgos americanos havia aumentado. Seus critérios anteriores para o mérito artístico, ele admitiu, tinham sido “puritanos” e até mesmo “brechtianos”. Seu célebre livro ‘*The Playwright as Thinker*’, ele admitiu, ‘reflete mais meu lado acadêmico – um certo grau de autoridade excessiva, até arrogância, você poderia dizer’”. *THE New York Times*, *idem*.

apenas pelo viés comercial dos espetáculos, mas também na esfera dramaturgica, que até então priorizava, em sua maioria, a encenação de clássicos europeus. A base para a justificativa da existência do “Off-Broadway” é bastante semelhante à do movimento Little Theater e às opiniões de Eric Bentley: a dupla problemática envolvendo as condições de produção – englobando aqui a ideia de teatro comercial – e a necessidade de criação de um teatro que se configurasse como uma vanguarda artística nacional.

É possível pensar os teatros Off-Broadway, que surgem em Nova York na década de 1950, em sua acepção prática, ou seja, como teatros fora do circuito da Broadway, contando com casas de espetáculos de 100 a 400 assentos. No entanto, interessa-nos principalmente compreender o Off-Broadway como um *movimento* que busca se construir na contracorrente da indústria do entretenimento e do teatro comercial – embora compreendamos que esses conceitos desconsideram produções de grande relevância social e artística, bem como negligencia as características de sua recepção.

Esse movimento distancia-se, inicialmente, dos Little Theater e do Teatro Moderno Americano ao começar sua trajetória produzindo espetáculos da vanguarda europeia, tendo o francês Antonin Artaud e o polonês Jerzy Grotowski como grandes influências. No entanto, conforme começa a se solidificar, essas produções abrem espaço para que artistas de diversas localidades e camadas sociais dos EUA iniciem suas carreiras. Vale ressaltar o espaço que dramaturgos negros, como Amiri Baraka e Adrienne Kennedy, conquistam no circuito Off-Broadway, discutindo questões sobre racismo, identidade e pertencimento afro-americano, no caso de Kennedy, articulando esse conteúdo a uma forma surrealista pouco usual aos palcos da Broadway com a peça *Funnyhouse of a Negro* (1964).

Esse movimento também não escapa à complexidade, uma vez que os espectros da “vanguarda” e do “anti-comercial” abrangem propostas muito plurais. Alguns grupos famosos, como o “Joe Papp’s New York Shakespeare Festival and Public Theater”, que buscava democratizar o acesso a peças de Shakespeare e outros clássicos; ou como o provocador “Living Theater”, formado por Julian Beck e Judith Malina; e ainda o “Jose Quintero’s Circle in the Square” – que encenava muitos espetáculos de Tennessee Williams e Eugene O’Neill - são exemplos de grupos que se expandem para além do Off-Broadway: o Circle in the Square, ironicamente, muda-se posteriormente para a Broadway e o Living Theater, se exila, durante um tempo, na França. Essa expansão, em alguns casos, era percebida em termos de ampliação de público, o que através da compra e venda de ingressos, elevava o orçamento para as produções: Sobre isso, o crítico de teatro estadunidense Mel Gussow aponta:

Embora Off-Broadway seja comumente considerada como uma arena para o teatro sem fins lucrativos, essa é apenas uma parte do todo. Como na Broadway, algumas casas de espetáculo (como a Promenade, na parte alta da Broadway) se tornaram propriedades imobiliárias luxuosas, e os lucros eram obtidos através de espetáculos de longas temporadas. Um musical poderia ser pequeno, e ainda assim atrair um grande público. (Tradução livre).<sup>14</sup> (GUSSOW, 2000, p. 203)

A observação de Gussow nos permite observar a complexidade da ideia de “teatro comercial”, a qual o circuito Off-Broadway teoricamente faria frente. Ainda que trouxessem propostas que buscassem novos caminhos para o teatro, os espetáculos Off-Broadway também precisavam de recursos financeiros para se manter – o que se tornava viável, já que algumas produções atraíam bastante público. Esse processo, do qual a companhia de Jose Quintero é símbolo, demonstra que a linha a separar o comercial da vanguarda podia ser bastante tênue – principalmente se o sucesso de público for considerado como critério definidor desses conceitos. Diante disso, parte da crítica e dos artistas preocupados em agir na contracorrente do “comercialismo”, consideravam que, em certa medida, a Off-Broadway estava encaminhando-se para tornar-se “*uma versão menor da Broadway*” (GUSSOW, 2000, p. 205). A autora Sally Banes, que dedica-se a compreender a efervescência cultural em Nova York durante a década de 1960, comenta sobre esse aspecto:

O Off-Broadway surgiu como uma alternativa ao teatro comercial [...] mas acabou açoitado por problemas artísticos e financeiros semelhantes aos do teatro da corrente dominante. No fim da década de 1950, estava claro que a maior parte dos teatros estava simplesmente produzindo drama tradicional ainda mais burguês - peças dos europeus e de uma geração anterior de escritores americanos, como O’Neill, Williams, Miller. Não era este, em outras palavras, um escoadouro para os jovens novos dramaturgos americanos, com exceção, talvez, de Edward Albee. Também já não era um escoadouro para novos métodos de atuação. (BANES, 1999, p. 60)

Nesse contexto, o surgimento da Off-Off Broadway é lido como um acontecimento cultural e político na década de 1960, diante do aumento dos custos de produção dos espetáculos Off-Broadway e da suposta necessidade de resgatar a raiz *underground* do movimento. A distinção entre o conteúdo dos espetáculos de ambos os circuitos é difícil de ser mapeada, já que a intenção de levar aos palcos espetáculos experimentais continuava como mote dos artistas inseridos nesse cenário. Gussow propõe uma leitura que busca

<sup>14</sup>Na publicação original: “Although Off-Broadway is commonly regarded as an arena for nonprofit theatre, that is only a part of the whole. As on Broadway, some theatre buildings (like the Promenade on upper Broadway) became prime real estate properties, and profits are made from long-running shows. A musical could be small yet attract a large audience”. (GUSSOW, 2000, p. 203)

encontrar o fio condutor entre os temas e formas da Off e Off-Off Broadway, bem como enfatizar o caráter *groundbreaking* dos espetáculos que levavam aos palcos:

A palavra “alternativo”, com frequência aplicada ao Off e Off-Off Broadway, deve ser tomada em seu sentido literal: na melhor das hipóteses, o Off e Off-Off Broadway são “alternativos”; eles não são, ou preferem não ser condutores ao comercialismo, apesar de acidentalmente algumas aventuras acabarem por se provarem lucrativas. A experimentação nessa área teve suas influências internacionais óbvias: Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, Vladimir Mayakovsky, e mais recentemente, Peter Brook e Jerzy Grotowski. É onde a vanguarda vem praticar sua arte. (Tradução livre)<sup>15</sup> (GUSSOW, 2000, p, 198)

A partir dos comentários de Gussow, podemos, mais uma vez, perceber a forma como a oposição ao “comercialismo” é uma espécie de “argumento central” sobre o qual os circuitos de fora da Broadway se sustentam. No entanto, fica nítida a fluidez dessa fronteira, uma vez que um dos critérios que pautam sua definição tem que ver com o público: grandes audiências poderiam ser interpretadas como sinônimo de apoio a um “teatro comercial”, e alguns espetáculos Off-Broadway atraíam, de fato, um grande público. O surgimento do Off-Off Broadway deve ser considerado dentro desse contexto, que buscava forjar um lugar onde o teatro pudesse se repensar e se distanciar de padrões pré-determinados – ainda que esses “padrões” tivessem o Off-Broadway como paradigma.

As propostas políticas e estéticas dos artistas Off-Off Broadway, no que tange às suas escolhas estéticas e ao fator político e social de suas manifestações, respaldam-se fortemente no grupo Living Theater, formado pelos atores Julian Beck e Judith Malina no final da década de 1940. Beck e Malina tinham como um dos pressupostos do Living Theater o trabalho do grupo, encaminhando seu método de atuação a uma direção oposta a autoridade do diretor e estimulando o potencial criador dos atores.

Além da não-hierarquização do processo criativo, o grupo produzia espetáculos inovadores, adotando uma estética não-naturalista e buscando diminuir as fronteiras entre o público e os artistas. A adoção de um estilo de vida comunitário, bem como a ênfase num discurso libertário e antiautoritário contribuíam para que o Living Theater fosse

---

<sup>15</sup> Como publicado originalmente: “The word alternative, often applied to Off- and Off-Off Broadway, should be taken literally: at their best, Off- and Off-Off are for themselves; they are not, or rather should not be, conduits to commercialism, though accidentally some ventures there have proven to be profitable. The experimentation in this area had its obvious international influences: Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, Vladimir Mayakovsky, and, in more recent times, Peter Brook and Jerzy Grotowski. It is where the avant-garde comes to practice its art”. (GUSSOW, 2000, p. 198)

constantemente perseguido pela polícia e tivessem, com frequência, suas sedes fechadas<sup>16</sup>. Nesse sentido, a radicalização política e estética do Living Theater e a criação de uma comunidade através de seu teatro, são preceitos norteadores para grupos que surgiram nos anos seguintes:

Trabalhando desde o final da década de 1940 para formar o seu Living Theater em várias encarnações, eles [Julian Beck e Judith Malina] eram artistas que tinham alcançado novas estéticas diversas vezes e em diversas décadas. Eles tanto pertencem à década de 1950 como à de 1960 - não porque transpuseram a transição, mas porque sua obra mudou. Nesse sentido, eles são sua própria prole. Mas muito do movimento do Off-Off Broadway, desde o Judson Poets' Theater até o Open Theater remonta sua linhagem ao exemplo e, frequentemente, até o pessoal do Living Theater (BANES, 1999, p. 40).

Julian Beck e o Living Theater são parte do mapeamento da gênese não apenas do Off-Off Broadway, mas da construção de Gerald Thomas como artista. Algumas das influências mais enfatizadas por Thomas quando questionado sobre seus processos criativos ou suas afinidades artísticas, são nomes como Andy Warhol, Marcel Duchamp e grupos como o Living Theater. O que há de comum entre esses artistas é que, embora nascidos em outras cidades ou países, escolhem o bairro Greenwich Village, em Nova York, como local para darem vazão a uma arte que estivesse intrinsecamente ligada a um modo de vida, fazendo da criação artística um processo perene, vivo, numa efervescência constante que marcaria as narrativas sobre o Village na década de 1960.

Gerald Thomas escolhe Nova York como lar na década de 1980, e, entre idas e vindas, vive lá até os dias de hoje. Mas quando chega ao Village, a vivacidade e atmosfera permissiva da década de 1960 já havia se assentado, dando lugar a um ambiente um tanto mais “pessimista”, embora ainda estimulante<sup>17</sup>. Thomas, nesse contexto, busca vincular-se a esse

<sup>16</sup>Na década de 1970, durante o governo Médici na Ditadura Militar, o Living Theater é convidado por José Celso Martinez Correa a desenvolver um trabalho com o Grupo Oficina. O projeto não se concretiza, mas os integrantes do grupo permanecem no Brasil, na cidade de Ouro Preto em Minas Gerais, a fim de produzir uma apresentação para o tradicional Festival de Inverno do local. No entanto, funcionários do DOPS realizam prisões arbitrárias e infundadas dos membros do Living Theater, acusando-os de portar entorpecentes e perturbar a ordem pública. Julian Beck e Judith Malina também são presos e levados a Belo Horizonte, junto com outros integrantes do grupo. Essa situação se estende por semanas, até que, por pressão externa (um manifesto assinado por artistas como Yoko Ono, Marlon Brando, John Lennon, Tennessee Williams e até o prefeito de Nova York), Médici ordena que o Living Theater seja expulso do país.

Para informações mais detalhadas acerca dessa questão, ver: KAMINSKI, Leon. *O Living Theater em Ouro Preto, prisão e exílio: entrevista com Ilion Troya*. *Ephemera Journal*, vol. 4, nº 8, 2021.

<sup>17</sup>Sobre a influência da década de 1960 sobre as décadas posteriores, Sally Banes comenta: “O início da década de 1960 ligou um estilo de arte exuberante, carnavalesco, de limites incertos, a uma atitude para com a cultura irônica e serena. Adormecida durante o período formalista de arte e crítica da década de 1970, essa mistura retornou vigorosamente na década de 1980. Mas também retornou com uma diferença - dessa vez, numa

ambiente, associando seu trabalho e seus referenciais aos personagens “míticos” do Village. Dessa forma, embora constantemente enfatize seu cosmopolitismo, o encenador demarca esse bairro como o lugar social, artístico e cultural em relação ao qual constrói sua identidade e pertencimento artístico.

Um dos pontos principais para essa construção é o trabalho que Thomas realiza com Julian Beck, dirigindo-o nos espetáculos *All Strange Away* e *That Time*, adaptações de textos de Samuel Beckett que estreiam no La MaMa em 1984. Beck, bastante debilitado em consequência de um câncer que o mataria menos de um ano depois, já não tinha forças para falar seu texto de maneira contínua; diante disso, Thomas e Beck gravam as falas (segundo Thomas, palavra por palavra) e utilizam, no palco, essa gravação. O resultado fora bastante elogiado, comovendo o público e agradando a crítica do especializada, que considerou a iniciativa de Thomas uma bela homenagem para Julian Beck<sup>18</sup>.

O trabalho com Beck, na década de 1980 já com o status de uma figura lendária para a cena do teatro experimental do Ocidente, é retomado por Thomas com frequência – talvez uma forma de legitimar seu *status* de um encenador cujo apuro técnico seria uma das marcas de sua inovação, talvez para consolidar sua vinculação aos grandes nomes da vanguarda nova-iorquina. Inclusive a decisão por trazer seu trabalho para o Brasil, Thomas atribui a conselhos de Julian Beck, que teria lhe orientado a obter projeção fora de Nova York e retornasse como um nome consolidado no contexto do teatro experimental. (THOMAS, 2016, p. 222; e p. 328). Segundo o encenador, Julian Beck, já familiar com os meandros do teatro feito no Brasil, havia lhe alertado para a possibilidade de realizar no país um trabalho cujas limitações financeiras do Off-Off Broadway não permitiam.

De fato, as locações dos teatros Off-Off Broadway em nada se pareciam com casas de espetáculos luxuosas; por vezes, nem se pareciam com casas de espetáculo propriamente ditas. Os grupos Judson Poets Theater e Theater Genesis, por exemplo, iniciam suas atividades em prédios de igrejas; é, aliás, no Theater Genesis, que surgiria Richard Foreman, um dos principais artistas do Off-Off Broadway – e constantemente citado como uma das referências de Gerald Thomas. Foreman funda, em 1968, o “Ontological-Hysteric Theater”,

---

atmosfera de cinismo nacional, não esperança, e definida por uma percepção de recursos que mais se encolhem do que se expandem”. (BANES, 1999, p. 23)

<sup>18</sup>Esse episódio é bastante comentado por Gerald Thomas em sua autobiografia. Sobre a importância atribuída a Julian Beck na carreira do encenador, ver: THOMAS, Gerald. *Entre Duas Fileiras*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

onde dá vazão a sua leitura filosófica e ritual do que seria o teatro; e pode ser pensado, assim como Robert Wilson, como um dos principais solidificadores do Teatro de Imagens<sup>19</sup>.

A definição de Richard Foreman sobre o que ele consideraria como a função social da arte, pode ser esclarecedora para compreendermos o sentido geral das propostas Off-Off Broadway: *“Arte é tentar resgatar, a aprender como dançar com os aspectos problemáticos do mundo. É muito fácil imaginar um mundo bonito, e celebrá-lo, mas eu prefiro aprender como celebrar o mundo em pedaços em que vivemos. (New York Times, 17 de janeiro de 1994)”*<sup>20</sup>(GUSSOW, 2000. p. 209). Refletir, então, sobre a fragilidade do mundo na segunda metade do século XX, figura entre os temas centrais para a redefinição do papel da arte naquele momento.

Com a reflexão acerca da função social da arte, queremos enfatizar o potencial transformador das linguagens artísticas quando exploradas suas possibilidades de aproximação com o público, bem como e a busca de novos métodos para *envolver* esse público tanto no processo criativo quanto na provocação de uma recepção mais ativa. Não raro, os espetáculos do Off-Off Broadway envolviam a plateia nas cenas, realizando uma justaposição de *happening* e teatro. A ideia de não-hierarquização perpassa as múltiplas facetas do entendimento do “off-off Broadway” como um conceito: diz respeito à produção dos espetáculos e ao relacionamento entre artistas e público, que frequentemente se misturavam.

Essas características se relacionam à própria gênese do circuito Off-Off Broadway considerando a transição entre as décadas de 1950 e 1960. A autora Sally Banes aponta que no início da década de 1960, havia a premência da criação de uma comunidade alternativa. Elegendo o bairro Greenwich Village, em Nova York como ponto privilegiado de análise diante da vida artística em ebulição nesse local durante o ano de 1963, Banes localiza a ideia da formação de uma “comunidade alternativa” como um ponto de ancoragem para grande parte dos artistas do Off-Off Broadway: *“a vanguarda também forneceu imagens de comunidades alternativas, que mudaram as relações de poder, criando intimidade fora da família e valorizando a igualdade entre os integrantes”* (BANES, 1999, p. 53).

<sup>19</sup> Segundo definição de Patrice Pavis, o teatro de imagens é o “tipo de encenação que visa produzir imagens cênicas, geralmente de uma grande beleza formal, em vez de dar a ouvir um texto ou de apresentar ações físicas “em relevo”. A imagem é vista de longe, em duas dimensões, achatada pela distância e pela técnica de sua composição”. (PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. P. 383)

<sup>20</sup> Na publicação original *“Art is trying to redeem, to learn how to dance with the problematic aspects of the world. It’s easy enough to imagine a beautiful world, and to celebrate it, but I would rather learn how to celebrate the fallen world we live in. (New York Times, 17 January 1994”*. (Tradução Livre). (GUSSOW, 2000, p. 209)



Considerando esses aspectos, o Caffè Cino, criado pelo produtor de teatro ítalo-americano Joseph Cino, em 1959, é um exemplo de subversão da ideia burguesa de “família” ao transformar seu Caffè num ambiente acolhedor para artistas LGBTQIA+. O Caffè Cino, configurava-se antes como um “lugar social” do que apenas como um espaço onde artistas se reuniam para apresentar sua arte. A ideia da criação de uma comunidade – e mesmo de uma família – para os artistas daquele circuito perpassava toda a construção daquele ambiente. O Caffè Cino, inicialmente, era um local onde esses jovens artistas reuniam-se para a realização de leituras poesia. O fato de algumas dessas leituras serem dramatizadas leva Joseph Cino a organizar um pequeno palco e, assim, essas dramatizações passam a ser corriqueiras no Caffè.

O próprio espaço físico inspirava a integração entre artistas e o diverso público frequentador do Caffè Cino. Para estimular o espírito colaborativo e democrático naquele ambiente, não havia compra e venda de ingressos e, segundo Sally Banes, *“até o fato de que a ‘sala’, como dizia Cino, não era um verdadeiro teatro, mas um espaço novamente feito à mão para cada produção e sem qualquer orçamento, se acrescentava à sensação de liberdade imaginativa e calor doméstico, de cooperação”* (BANES, 1999, p. 71).

Nesse sentido, percebemos que as iniciativas Off-Off Broadway não buscavam fazer de suas criações artísticas um “trampolim” para a Broadway. Ao contrário, buscavam um espaço de acolhimento para suas propostas pouco usuais e, através do espírito colaborativo, basilar para a construção da dita “comunidade alternativa”, encontravam formas de materialização de suas ideias. Realizavam, nesse sentido, *“um manifesto interpretado, não escrito”* (BANES, 1999, p. 29), onde a ideia de “família” possuía uma dimensão política, uma vez que se formava a partir de grupos muitas vezes marginalizados por suas próprias famílias de origem e por uma classe artística recusava suas propostas.

Também o La MaMa Experimental Theater Club, fundado por Ellen Stewart em 1961, inicia suas atividades apenas como “Caffè La Mama” no Greenwich Village<sup>21</sup>. Ellen Stewart, nascida em Chicago em 1919, fora não só a fundadora do La MaMa, mas uma das principais personagens produzidas pelo Off-Off Broadway; “La MaMa”, aliás, foi o nome escolhido pensando na personalidade de Stewart, conhecida por acolher maternalmente diversos artistas que procuravam um meio para lançarem-se na cena cultural nova-iorquina. Dessa forma, percebemos Stewart como uma das principais representantes desse movimento, cuja ideia de construção de uma comunidade se estrutura como fio condutor. O “maternalismo” de Stewart,

---

<sup>21</sup>A casa de espetáculos passa por diversos locais no Greenwich Village, incluindo um poço em seu início, até estabelecer-se definitivamente como o principal local do teatro experimental estadunidense. Atualmente, conta com espaços anexos, galerias, e filiais em países fora dos Estados Unidos, além de continuar sendo um centro de formação para novos artistas.

constantemente enfatizado na bibliografia sobre ela, extrapola a dimensão da “família” ou da “mãe” tradicional. Ao contrário, carrega simbolicamente a subversão desses conceitos ao buscar construir um ambiente livre e democrático:

O La MaMa era uma visão excêntrica de um negócio de família, tocado por uma anti-família. Nesse repertório de teatro de pai e mãe sem um papai, a exótica mamãe, vestida com uma bandana, franjas, cachecóis e paisleys coloridos, apresentava cada espetáculo, depois se sentava nos degraus, durante a peça, para evitar interrupções. Nesse lugar ela mantinha ‘horas de serviço’ não-convencional, respondendo à correspondência, recebendo atores e dramaturgos. Se os novos dramaturgos eram os filhos desamparados do teatro americano, La Mama lhes deu um lar (BANES, 1999, p. 74)

O La MaMa é, nesse sentido, um dos espaços que se constroem como um lugar de acolhimento e formação para artistas que forjavam suas carreiras fora do circuito comercial tradicional. Havia, entretanto, uma diferença fundamental, em comparação ao Caffè Cino, no que concerne a um espaço não-hierarquizado de produção teatral: para Stewart, o processo criativo deveria ser centralizado nas propostas do dramaturgo. Uma das características do trabalho de Ellen Stewart é receber o artista antes de conhecer seu espetáculo, e oferecer a ele espaço e recursos para que possa levar a cabo suas ideias. Como apontado por Sally Banes, *“embora todo participante, no processo teatral, fosse importante para Stewart, ‘o dramaturgo é a inspiração, o começo, o germe. Todas as coisas devem servi-lo, em seus diferentes aspectos’, insistia ela”*. (BANES, 1999, p. 73)

Passaram pelo La MaMa artistas que se tornariam conhecidos do público através da indústria cinematográfica, como Robert De Niro e Al Pacino; o La MaMa ainda acolheu Robert Wilson, Phillip Glass e Tadeusz Kantor – grandes referências para Gerald Thomas, que também é acolhido por Stewart durante a década de 1980, quando o La MaMa já tinha se consolidado como o “berço” do teatro experimental estadunidense – título que, como pudemos ver ao longo dessa discussão, deixa de lado alguns outros importantes nomes da cena Off-Off Broadway. No entanto, a narrativa se consolida legando ao La MaMa esse lugar na história do teatro estadunidense, narrativa essa que Gerald Thomas enfatiza em seus depoimentos sobre Ellen Stewart. Em sua autobiografia, Thomas ressalta o ambiente afetivo e familiar criado por Stewart, além de apontar para um suposto “pioneirismo” do La MaMa, destacando-o do ambiente fervilhante que o gestou:

Foram quase trinta anos de indescritíveis amor e encorajamento. Foi essa mulher que cunhou o termo “teatro experimental” e trouxe à vida pessoas como Grotowski, que ela literalmente sequestrou da Polônia de Jaruzelksi, e Andrei Serban, cuja família estava à beira do extermínio pelo regime de

Ceausescu. Fomos todos adotados por ela, seus filhos, que ela espalhou pelo mundo para “fazer teatro”. De Niro, Pacino, Bob Wilson, Swados, Phillip Glass e Chaeles Ludlam (ou mesmo Harvey Fierstein, que disse que 80% do teatro americano vem do La MaMa), fomos todos adotados por ela. (THOMAS, 2016, p. 72).

O comentário de Thomas sobre Ellen Stewart traz uma forte carga afetiva que acaba por idealizar muitos aspectos de sua atuação, uma vez que Stewart faz parte de um movimento mais amplo e carregado de nuances. Apesar de sua enorme contribuição, pudemos observar que o circuito Off-Off Broadway contou com outros importantes nomes, cuja relevância não pode ser negligenciada. Seja como for, o La MaMa se consolidou como um espaço de intensa produção e divulgação do teatro experimental, expandindo-se para além do circuito Off-Off Broadway de Nova York<sup>22</sup>.

É necessário ressaltar que o período que Thomas passa no La MaMa possui características já diversas daquelas observadas na década de 1960. Em meados da década de 1980, quando da estadia de Thomas, o La MaMa já contava com uma posição consolidada, e, talvez por isso, Gerald Thomas se distancie dos debates que permeiam a própria construção do circuito Off-Off Broadway. A ideia da “comunidade” não se restringia apenas a reunião de um grupo de artistas; ao contrário, tinha como premissa a produção de uma arte para as *peessoas* e não para o *mercado*, o que supunha o trabalho ativo de aproximação com o público. Um duplo desafio estava posto naquele momento: a criação de uma nova estética e a quebra de hierarquias, tanto na produção quanto na recepção.

A produção de Thomas, centralizada no seu trabalho como encenador, encontra um precedente na sua própria formação, uma vez que o método de Ellen Stewart incentivava, de fato, que o “dramaturgo” fosse o ponto de partida. No entanto, Thomas faz parte de uma outra geração de artistas do Off-Off Broadway, subtraindo o fator social, outrora fundamental para os grupos desse circuito, e iluminando apenas o debate estético e as inovações da forma. O trabalho de Thomas no Brasil dilui ainda mais as fronteiras entre o comercial e a vanguarda, uma vez que segue realizando trabalhos extremamente provocativos e pouco palatáveis ao grande público, mas recebe grandes investimentos para produzi-lo, ao contrário do que ocorria no Off-Off Broadway em Nova York.

Se nesse ambiente Thomas era apenas um membro de um grande movimento artístico, cujas raízes remontavam a década de 1960, no Brasil, Gerald Thomas se destacava pelo seu pioneirismo em algumas discussões acerca da linguagem teatral, cujas pesquisas eram

<sup>22</sup>Ellen Stewart falecera em 2011; no entanto, o La MaMa segue ativo até os dias de hoje, ainda fiel aos seus propósitos iniciais: o de ser o fomentador de propostas inventivas e revigorantes para o teatro.

materializadas no palco. Quando retorna ao Brasil, em 1984, o encenador encontra um ambiente bastante propício para que suas criações obtivessem destaque. Faz-se necessário, nesse sentido, compreender os principais debates que circundavam o teatro brasileiro naquele período, nos atentando, então, a forma como Thomas se apropria deles.

### 1.1 O teatro brasileiro na década de 1980 – Fragmentação ou profusão criativa?

*“Eu venho de uma geração que já recebeu com cinismo e reclamação os aspectos de mudança que haviam sido a luta da geração anterior. [...] Venho de uma geração de un-Glaubers”.*<sup>23</sup>

*(Gerald Thomas)*

A década de 1980 no teatro brasileiro não pode ser pensada de forma isolada, uma vez que suas propostas temáticas e formais estabelecem um diálogo direto com as décadas anteriores. Nas décadas de 1960 e 1970, ainda era possível encontrar uma articulação entre o teatro engajado, como tema compartilhado entre muitos artistas, e novas formas do fazer teatral, construídas como uma alternativa à estética realista. Diversos artistas pensaram seu teatro como uma forma de estabelecer um diálogo político e social com setores diversos, não circunscrevendo seu trabalho ao instante da encenação e ao contato palco/plateia, mas buscando ser parte de um projeto maior. Se tratam de períodos extremamente movimentados em termos de atividade teatral e embates teóricos e estéticos, permeados por especificidades que demandam por discussões aprofundadas. Considerando esses aspectos, apresentaremos aqui um breve panorama sobre as principais discussões que permeiam o teatro feito nesse período, nos debruçando sobre elas na medida em que nos auxiliem a apreender a cena teatral da década de 1980 em sua multiplicidade.

A perspectiva de um teatro voltado para a dimensão do nacional e do político não era uma novidade dos tempos da Ditadura-Militar. A perspectiva política e social no teatro já se mostrava pungente na década de 1950, com a busca por levar para os palcos temas que ecoavam no contexto social do país e contribuíssem para a construção de um teatro brasileiro com características próprias. Nesse sentido, essa dimensão combativa e crítica não se

<sup>23</sup>Trecho da entrevista concedida ao jornalista Luís Antônio Girón sobre o espetáculo *Unglauber*, que estreou em 1994. GIRON, Luís Antônio. *Thomas 2 quer ser pop e trair o Thomas 1*”. Ilustrada. Folha de S. Paulo; Edição de 07 e janeiro de 1994. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=12296&keyword=Thome&anchor=4854388&origem=busca&originURL=&pd=53b211f2f6e5beea0ce622ca4bdf111a>

circunscrevia ao momento do Golpe Militar no Brasil; influenciados por acontecimentos como a Revolução Cubana e as teorias marxistas, por exemplo, o teatro engajado fazia parte de um conjunto de manifestações consonantes a um contexto mais amplo.

A reflexão sobre as principais discussões presentes na atividade teatral na década de 1960, permitem a identificação de premissas interpretativas norteadoras que passarão a orientar análises e consolidar marcos temporizadores na organização de uma narrativa sobre o teatro brasileiro. Os autores Jacó Guinsburg, crítico teatral e intelectual brasileiro, e Rosangela Patriota, historiadora especialista em teatro brasileiro, propõem que essas premissas *“transmutaram-se em forças polarizadoras, isto é, foram capazes de sintetizar dinâmicas e processos que invariavelmente, são constituídos por perspectivas plurais que, em seu próprio desenvolvimento, acolhem ideias diferenciadas”* (GUINSBURG E PATRIOTA. 2012, p. 23).

Essas “forças polarizadoras”, chamadas pelos autores de “ideia-força”, serão frequentemente construídas e mobilizadas pela crítica teatral na produção de suas análises, embora Guinsburg e Patriota apontem que essas premissas norteadoras tendem a homogeneizar a pluralidade do processo histórico, de modo a favorecer a cristalização de uma narrativa sobre o teatro brasileiro. Feitas essas considerações, os autores argumentam que as análises das manifestações artísticas da década de 1960 são orientadas pela ideia do “nacionalismo crítico”. Essa ideia-força é caracterizada, de forma geral, pela preocupação com as características de um teatro brasileiro popular e com o potencial de intervenção social do teatro. Após o Golpe de 1964, o nacionalismo crítico adquire novos contornos e volta-se para o tema da luta pela liberdade democrática. Segundo Guinsburg e Patriota,

A perspectiva do nacionalismo crítico orientou, de forma significativa, debates e realizações dramáticas/cênicas na década de 1960. Se, no período anterior a 1964, ele fora identificado através da presença de temas e personagens que representavam condições de vida e formas de luta de operários e camponeses, após o golpe civil-militar, essa ideia adquiriu novas abrangências, propiciou a retomada crítica de momentos da história política do Brasil, assim como estabeleceu o tema liberdade como obrigatório para a agenda cultural. (GUINSBURG E PATRIOTA. 2012, p. 176).

Devemos nos atentar para a complexidade do processo histórico que gesta essas manifestações culturais, uma vez que passagem da década de 1960 para a década de 1970 nos aponta para um contexto social e cultural diverso, e o “nacionalismo crítico” torna-se insuficiente como categoria interpretativa. Os anos finais da década de 1960 são um marco da intensificação da repressão e da suspensão das liberdades democráticas, com o Ato

Institucional nº 5. É também em 1968 que ocorrem o conjunto de manifestações que fica conhecido como “Maio de 1968”, apontando simbolicamente para uma renovação de valores reivindicada pela juventude que não mais se satisfazia com os paradigmas explicativos calcados nas dimensões econômicas e políticas, principalmente.

Os anos finais da década de 1960 já assistem, então, o surgimento de novas propostas no âmbito da cultura, considerando a percepção de uma complexificação do real. É comum que as narrativas sobre o teatro brasileiro na década de 1960 lhe atribuam uma interpretação que, diante da premência de um teatro engajado, eclipse a dimensão das inovações formais influenciadas por esse contexto. No entanto, a diversificação da cena brasileira pode ser percebida, pensando a transição entre as décadas de 1960 e 1970, na encenação de textos de dramaturgos como Samuel Beckett, Fernando Arrabal e Jean Genet <sup>24</sup>, que apontam para novas perspectivas formais e temáticas transitando, por exemplo, entre o existencialismo e o absurdo, buscando romper com as estruturas do realismo.

Em se tratando da década de 1970, é possível verificar a solidificação de algumas transformações no âmbito formal e temático, pois ainda que as discussões acerca da luta pela democracia permaneçam no norte da mobilização artísticas, estas começam a adquirir novos contornos. A geração de artistas que agora protagoniza a década de 1970 se forja em um contexto diverso daqueles da geração anterior. Os artistas da década de 1970 possuíam diferentes motivações e perspectivas de teatro, concentrando, por vezes, suas questões numa dimensão mais individualizada, embora continuem refletindo sobre o impacto dos anos de Ditadura na construção de uma nova juventude<sup>25</sup>.

<sup>24</sup>Entre 1968 e 1969, produzidas por Ruth Escobar e dirigidas por Victor Garcia, os palcos paulistas assistem a montagens de *Cemitério de Automóveis*, de Fernando Arrabal, e *O Balcão*, de Jean Genet. A título de curiosidade, há uma passagem na autobiografia de Gerald Thomas onde ele narra seu envolvimento nos bastidores da produção de *O Balcão*, o que se torna possível devido ao seu envolvimento com Hélio Oiticica enquanto ainda adolescente: “Victor foi sem dúvida, sem sombra de dúvida, o maior diretor de palco que jamais encontrei. Sua versão de *O Balcão*, de Genet, em pareceria com Ruth Escobar, mudou o cenário teatral de todo o mundo. As pessoas paravam em Londres, Paris, Nova York e, obviamente, em todo o Brasil. Ruth destruiu seus quatro teatros e os transformou em um cilindro de oito andares. A produção acontecia em elevadores de acrílico em movimento, com os atores pendurados em cordas, enquanto a plateia se sentava em uma gaiola de ferro em espiral, contornando a ação. Não há palavras para descrever isso. Mesmo agora, 44 anos depois, não encontrei nada nas artes tão audacioso, inventivo ou criativo. E Jean Genet compareceu. E odiou cada minuto. Por quê? Fácil. Porque já não era apenas Genet. Era o Genet de Victor e Ruth [...]. Entrei em contato com a produção porque Hélio Oiticica me dissera que algo maravilhoso estava prestes a acontecer em São Paulo. Fui. Fiquei. Servia café, lavava os pés de Genet, fazia praticamente tudo. Incluindo “traduzir” para os atores aquilo que Victor queria. Que arrogância da minha parte. Quinze anos de idade e eu achava que poderia me tornar o minúsculo assistente de Victor”. THOMAS, Gerald. *Entre Duas Fileiras*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016. Pp. 101 – 102.

<sup>25</sup> “Os que haviam sobrevivido ao golpe, ao AI-5, estavam assistindo as mudanças significativas na sociedade, desde a redefinição do próprio mercado de trabalho até o redimensionamento dos meios de comunicação, incluindo aí o projeto de integração nacional, via Embratel, que impulsionou a televisão como o meio de comunicação mais eficaz para transmitir ideias, informações e construir uma concepção de arte e de cultura. Já aqueles que ingressavam, naquele momento, na profissão, fizeram-no por diferentes motivações: fosse pelas

No plano formal, o teatro brasileiro não passa incólume pelas reflexões sobre a prática teatral que fervilham em âmbito internacional. É perceptível na cena brasileira o impacto dos trabalhos do polonês Jerzy Grotowski e do estadunidense Robert Wilson, um dos principais nomes do La MaMa e, à época, uma das referências máximas sobre o potencial narrativo da iluminação no palco. Vale ressaltar que em 1974, Bob Wilson vem ao “Festival Internacional de São Paulo”, coordenado então por Ruth Escobar<sup>26</sup>, para a apresentação de “*The Life and Times of Joseph Stalin*”, que no Brasil, diante da pressão exercida pelo governo ditatorial, é chamada “*The Life and Times of Dave Clark*”.

Nesse sentido, percebemos no decorrer da década de 1970 uma ampliação no campo de discussões acerca do teatro, materializada na diversificação de manifestações artísticas. No Brasil, parcela da crítica teatral e da classe artística empenham-se em enfatizar a importância de um teatro cujas características de oposição não somente à ditadura, mas a todo um conjunto de práticas e valores sociais e culturais ancoradas no capitalismo, sejam seu mote. Essa perspectiva, que vincula as análises interpretativas sobre a década de 1970 à década de 1960, é crucial na construção de uma narrativa que torna o Teatro de Arena, com Augusto Boal, e o Teatro Oficina, com José Celso Martinez Correa, como os parâmetros de um teatro de oposição, uma vez que valoriza, de maneira enfática, as iniciativas transformadoras desses diretores.

Além disso, dessa perspectiva decorre o estabelecimento de algumas dicotomias a fim de sustentar a narrativa a ser construída sobre o teatro na década de 1970. A crítica paulista Mariângela Alves de Lima identifica algumas chaves interpretativas no âmbito da produção teatral. Considerando a dimensão da divisão do trabalho, Alves de Lima pensa o *grupo teatral* como representante de um teatro que se preocupa com se colocar contra a ordem vigente, política e culturalmente. Em oposição aos *grupos*, identifica as *empresas*, segundo a autora responsáveis pela produção de espetáculos de pouca profundidade e visando unicamente o lucro. Esse debate acaba por pautar uma argumentação que passa a ser recorrente na crítica teatral brasileira, opondo o *teatro de vanguarda* ao *teatro comercial*, como discutiremos mais

---

escolas de teatro, pelas perspectivas profissionais e culturais de atuação, fosse pela busca de espaços de sociabilidade, entre outras tantas. Com isso, os palcos passaram a acolher temas e questões que diziam respeito aos mais jovens, ou seja, às suas vivências e expectativas, diante do arbítrio político, adquiriram dimensões artísticas”. GUINSBURG, Jacó. PATRIOTA, Rosangela. Op. Cit. p. 180.

<sup>26</sup> A atividade de Ruth Escobar, atriz e empresária, como produtora é bastante intensa ao longo da segunda metade do século XX. Com o Teatro Ruth Escobar, sua casa de espetáculos inaugurada em 1963, é a responsável por trazer para o Brasil peças fundamentais para o repertório ocidental, como “Cemitério de Automóveis”, de Fernando Arrabal em 1968, e “O Balcão” de Jean Genet, em 1969, ambas dirigidas por Victor García. Além disso, ao longo das décadas de 1980 e 1990, Ruth Escobar promove inúmeros festivais internacionais e nacionais, que movimentam a vida artística e cultural no país, colocando-se como uma das fomentadoras e representantes da vanguarda artística brasileira.

adiante <sup>27</sup>. Vale ressaltar, entretanto, que essas interpretações dicotômicas, em prol de legitimar sua argumentação, acabam por desconsiderar o impacto de espetáculos produzido por empresas, ou negligenciam a pluralidade e complexidade das manifestações teatrais desse tempo.

Além disso, é em fins da década de 1970 que crítica especializada observava a guinada em direção ao “teatro de diretor”, elegendo como um dos principais marcos a encenação de *Macunaíma*, a conhecida rapsódia de Mário de Andrade, construída por Antunes Filho, em 1978 na cidade de São Paulo. Com esse espetáculo, o diretor busca um “abrasileiramento”<sup>28</sup> das inovações estéticas e teóricas que circulavam naquele momento, propondo uma nova relação do ator com a narrativa, intenso trabalho corporal e vocal, denso estudo de teoria, para além da intencionalidade narrativa e estética na composição do cenário, no uso da iluminação e na forma de trabalhar com o texto teatral<sup>29</sup>.

A pluralidade de direções que o teatro apresenta na década de 1970 é potencializada e enfatizada na década de 1980, estabelecendo uma interlocução com o momento político no Brasil daquela década. A reabertura política, que vinha se delineando desde a Lei de Anistia em 1979, começa a se concretizar. Não só no teatro o “fio condutor” se esfacelara: com o arrefecimento do arbítrio e o fim do bipartidarismo, vários projetos de país começaram a ser evidenciados como, por exemplo, na atuação política do Partido dos Trabalhadores em oposição ao poder político fortemente neoliberal e autoritário que mantinha sua força.

Sem a necessidade premente de se colocar contra uma causa pública comum à maioria da classe artística, o teatro dialoga com seu contexto: assim como os projetos de país e as

<sup>27</sup> “Pode-se afirmar que as reflexões acerca das experiências teatrais da década de 1970 estiveram orientadas por dois princípios básicos que em síntese, tornaram-se um, isto é, em termos teóricos e artísticos, houve um esforço em valorizar as iniciativas tidas como radicais e/ou transformadoras, com a intenção de explicitar o caráter específico nelas contido, bem como discutir elementos que ajudam a compreender as derrotas sofridas por elas no processo. Com esse questionamento do sentido único e com a perspectiva de evidenciar as múltiplas formas, começaram a se desvelar os diferentes moldes do fazer teatral e os espaços de veiculação dos mesmos. Por esse entendimento, mais que pela fruição e pela realização cênica propriamente dita, a singularidade foi alocada nas oposições grupo teatral x companhias teatrais e teatro alternativo/arte x teatro (teatro comercial)”. GUINSBURG, Jacó. PATRIOTA, Rosângela. Op. Cit. p. 205.

<sup>28</sup> Trecho do livro *Folha Explica – Macunaíma*: “Para seu trabalho, Antunes Filho trouxe índios (sic) aos ensaios, elaborou pesquisas com os atores junto aos irmãos Villas-Boas e abrasileirou o estilo cenográfico de Robert Wilson, famoso diretor americano, acrescentando elementos de nosso “subconsciente coletivo”, tão explorado no romance do herói sem nenhum caráter. A montagem, depois de ter conquistado todo o país - num momento crítico, dez anos após o decreto do AI-5 -, viajou mundo a fora e conquistou renome como uma das produções teatrais mais importantes daquela década”. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/folha/publifolha/371630-ha-30-anos-antunes-filho-encenava-macunaíma-pela-primeira-vez.shtml>> Acesso em 24 de setembro de 2020.

<sup>29</sup> Essas questões podem ser observadas em uma série de documentários produzidos por Amílcar M. Claro em parceria com o SESC TV, intitulada *O teatro segundo Antunes Filho*. Aqui, especificamente, nos referimos ao Episódio 6 - “O Método”. Disponível em: < <https://sesctv.org.br/programas-e-series/antunesfilho/>>. Acesso em 28/09/2020.



reivindicações podiam ser múltiplas, também o teatro podia se dar ao luxo de não ter uma “bandeira” definida. Nas palavras de Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota,

Quando o país retornou à normalidade democrática, coube a inúmeros setores e segmentos sociais redimensionar as suas próprias ações, uma vez que as bandeiras que alimentavam seus comprometerimentos públicos haviam sido conquistadas. Em vista disso, como o teatro brasileiro reordenou-se em meio à nova conjuntura? Talvez uma das expressões mais adequadas, para sintetizar o que passou a se viver em relação às artes cênicas no Brasil, é a de que *passamos a olhar com os olhos livres*, isto é, não havia mais a urgência de temas e de formas a serviço de uma causa (GUINSBURG; PATRIOTA. 2012, p. 214).

Nesse sentido, com a redemocratização, há uma espécie de “respiro” temático, uma abertura para explorar novos temas e formas, bem como para intensificar a sintonia com as propostas estéticas que circulavam no cenário internacional. No entanto, essa questão nem sempre foi vista pelo viés das novas possibilidades: o crítico teatral e ensaísta Yan Michalski, argumenta ser possível 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*” (MICHALSKI, 1994), o autor discorre sobre como a perda de lideranças e referenciais políticos se mostrava também no teatro, onde percebia-se a fragmentação de importantes grupos e uma guinada individualista, percebida tanto no aspecto temático, onde a reflexão sobre o indivíduo ou sobre a “condição humana” predominavam, quanto na ênfase na figura do diretor. Considerando esse cenário, Michalski aponta para a frustração ao constatar que as expectativas de um teatro que se manteria atuante e inventivo como percebido nas décadas anteriores, em sua perspectiva, não se cumpriram:

Comparar a excitação, o clima polêmico, a empatia da ousadia cênica com as expectativas anticonformistas de amplas faixas do público, elementos significativos da vida teatral daquela época, com a pasmeira, hesitação e acomodação que se instalaram nos palcos à medida que estávamos voltando a um esboço de normalidade democrática é um exercício que pode comportar uma boa dose de angústia. Como colocar em ordem nossas ideias, reconhecendo que foi possível fazer um teatro muito estimulante nos tempos da ditadura, mas defendendo-se de qualquer tentação de saudades que dali poderia resultar, e evitando o risco de parecer que estejamos sequer cogitando admitir que censura e repressão possam eventualmente constituir elementos favoráveis à criação artística – eis uma tarefa e um desafio que os intelectuais brasileiros não tem como não tentar equacionar no seu cotidiano de hoje, e

que colocam suas consciências num dilema por enquanto sem saída. [...] Nove anos nos separam da revogação, a 1º de janeiro de 1979, do AI-5, o principal documento legitimador do arbítrio e das violências; e não há como reconhecer que durante boa parte dessa quase década, e de uma maneira virtualmente completa na sua segunda metade, a censura deixou o teatro em paz, e nenhum assunto e nenhuma abordagem tiveram cortado o acesso ao palco. [...] Ora, precisamente a essa fase de liberalização tem correspondido um considerável esvaziamento da vitalidade criadora do teatro brasileiro. A convicção de que o fim do arbítrio nos traria um inédito período de plenitude criativa não passava, agora já é possível afirma-lo, de uma ingênua utopia. (MICHALSKI apud PATRIOTA, 2008, p. 57).

A fala de Michalski nos aponta para importantes dimensões interpretativas, que serão frequentemente recuperadas por parcela da crítica para compor suas análises sobre a década de 1980 no teatro. A ideia de um teatro potente e engajado na década de 1960 bem como a ideia de um teatro plural e inventivo na década de 1970 - mas ainda estruturado, de maneira geral, em torno de ideais políticos e intelectuais - eram mobilizadas como contraponto ao teatro feito na década de 1980. Críticos consonantes com essas premissas, pensavam a década de 1980 como uma “década perdida” para o teatro no que tange, principalmente, à sua relevância social e ao seu impacto formal e temático frente à ascensão da televisão como principal veículo de comunicação.

Para melhor compreender os embates em que se constroem as interpretações de Michalski, é necessário que nos detenhamos brevemente sobre sua trajetória. O crítico nascido na Polônia, vivencia a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) e vem para o Brasil ainda jovem, com apenas 16 anos. Já em 1958, forma-se em direção teatral pela Fundação Brasileira de Teatro, e em 1963 inicia suas atividades como crítico no Jornal do Brasil, onde permanece até 1982. Michalski exerce a maior parte de seu ofício, portanto, durante a Ditadura-Militar, vivenciando o auge da união dos artistas de teatro pelo retorno do estado de direito.

No contato com algumas das críticas produzidas por Michalski ao longo de sua carreira, podemos esboçar alguma compreensão de sua perspectiva para a construção de um projeto para o teatro brasileiro, que pelo menos desde meados da década de 1940, buscava se repensar. Michalski é um dos críticos que acompanha com grande interesse, no decorrer das décadas de 1960 e 1970, o trabalho de Oduvaldo Vianna Filho, um dos principais dramaturgos em atividade naquele momento. Vianinha, como era conhecido, dedicava-se a

construir um teatro que enfatizasse sua dimensão histórica e social, sendo um dos principais expoentes do que se conhece por teatro político.

A historiadora Rosângela Patriota, autora de expressivos estudos sobre a vida e a obra de Vianinha, pensa essas esferas articulando o trabalho do dramaturgo a um projeto mais amplo para o teatro brasileiro. Para tanto, a historiadora elege a crítica teatral como um dos documentos principais de suas análises, observando que “*esses críticos estiveram imbuídos de ideias, projetos, concepções estéticas e políticas que, posteriormente, fixaram o lugar das peças desse dramaturgo, bem como sacralizaram interpretações*” (PATRIOTA, 2007, p. 86).

Em um dos trabalhos intitulado “*A Crítica de Um Teatro Crítico*”, a autora realiza discussões sobre aspectos fundamentais da obra de Vianinha e tem como um dos seus pontos estruturais a análise de críticas teatrais, cujo conteúdo orientou muitas das interpretações construídas posteriormente sobre o dramaturgo. Dentre as vinte e sete críticas selecionadas, oito são de autoria de Yan Michalski. A leitura em conjunto dessas críticas, permite-nos travar contato com um crítico consonante com o projeto de teatro ao qual se vinculava Vianinha, principalmente no que concerne a sua preocupação com a relação entre arte, história e sociedade. A crítica de Michalski organiza-se, em geral, calcada na reflexão sobre a função social do teatro, e é possível perceber, em seus textos, a cumplicidade com Vianinha em relação à profundidade dos temas levados para seu palco.

A densidade característica do trato de Michalski com a função social do teatro está profundamente articulada com o contexto de sua produção, onde o teatro político tem grande potencial de articulação da classe teatral em torno de temas que pensem as questões daquele contexto sob um viés combativo e crítico, muitas vezes imbuídos de uma perspectiva que almejasse uma revolução orquestrada pelas classes populares e trabalhadores. Durante a Ditadura, esses artistas e intelectuais se articulam pela reivindicação do retorno das liberdades democráticas. O engajamento do crítico com essas discussões se torna mais evidente quando se mostra reticente com peças cuja comicidade fosse mais evidente do que uma discussão política densa. Sobre *Alegro Desbum*, espetáculo de Vianinha que vai aos palcos brasileiros entre 1976 e 1977, Michalski argumenta:

[...] o intuito crítico, que em tese existia, cede lugar a uma corrida obsessiva corrida atrás da gargalhada, corrida vale-tudo que não exclui, entre seus recursos, o mais grosso duplo sentido e o mais infame trocadilho. Este objetivo menor é alcançado (gargalhada) surgem com razoável frequência e intensidade; mas o objetivo maior - o de apresentar dialeticamente as contraditórias aspirações da classe média - passa em brancas nuvens, por faltar aos personagens e às situações o mínimo de credibilidade indispensável

para que pudessem ser levados a sério. (MICHALSKI apud PATRIOTA, 2007, pp. 140 – 141).

A fala de Michalski sobre *Alegro Desbum* nos introduz a um debate que se fará constante nos anos finais da década de 1970 e no decorrer da década de 1980, que diz respeito ao crescente número de espetáculos que realizavam discussões de cunho político, mas de maneira cômica. Se essa tendência se amplia a ponto de ocupar grande espaço nos palcos paulistas e cariocas durante a década de 1980, é compreensível que para um crítico como Yan Michalski, esse seja um dos sinais de crise do teatro.

Ainda considerando algumas das transformações na cena teatral brasileira no contexto da redemocratização, temos as discussões levantadas pelo professor e crítico teatral Sábato Magaldi. No intuito de evidenciar a relevância de Magaldi para o teatro brasileiro, cabe aqui uma breve discussão sobre sua trajetória e contribuições. Nascido em Belo Horizonte em 1927, muda-se para o Rio de Janeiro na década de 1940 para formar-se em Direito. Apesar dessa formação inicial, Magaldi já em 1950 trabalha como crítico teatral para o “Diário Carioca”, e entre 1952 e 1953, reside em Paris, onde realiza, pela Sorbonne, formação em estética.

Em seu retorno para o Brasil, Magaldi leciona História do Teatro na Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo, além de participar do Seminário de Dramaturgia realizado pelo Teatro de Arena em 1958. Seu doutorado, pela FFLCH/USP, tem como tema o teatro do modernista Oswald de Andrade e sua livre docência, também pela USP, dedicava-se a analisar a obra de Nelson Rodrigues. Essas breves observações sobre a trajetória acadêmica de Magaldi, cumprem a função de nos situar frente aos principais aspectos de sua formação, possibilitando identificar o contexto em que este intelectual se molda enquanto crítico teatral.

Vale ressaltar que Sábato Magaldi, como historiador do teatro brasileiro, é responsável por algumas das interpretações basilares estabelecidas acerca de alguns marcos do teatro feito no Brasil, elegendo o texto teatral como campo privilegiado de suas investigações. Em seu *Panorama do Teatro Brasileiro*, publicado originalmente em 1962 e reeditado em 1997, podemos encontrar alguns exemplos de peças eleitas por Magaldi para delimitar o início de novas etapas do teatro, como o endosso da perspectiva de *Vestido de Noiva*, texto de Nelson Rodrigues encenado pelo polonês Ziembinski em 1943 como a inauguração da modernidade no teatro feito no Brasil; ou, ainda, a encenação de *Macunaíma*, em 1978, sob direção de Antunes Filho, como o início da fase de protagonismo do diretor teatral.

É necessário enfatizar, ainda, que Magaldi é um grande defensor da tradição teatral brasileira, ancorando sua argumentação na esfera dramaturgica. De forma a sintetizar essa perspectiva, em *“Moderna Dramaturgia Brasileira”*, publicado em 1998, o autor, após citar nominalmente dramaturgos cujo o trabalho ainda pretendia se debruçar com maior atenção, conclui: *“Essa enumeração representa apenas o compromisso de prosseguir a atual jornada e minha fé na qualidade artística do moderno texto teatral brasileiro”*. (MAGALDI, 1998, p. XIV).

O fio condutor das reflexões de Magaldi, nesse sentido, estava no texto teatral, embora não estivesse circunscrito a ele, uma vez que as reflexões se ramificavam e se expandiam nas críticas elaboradas pelo professor. A crítica, para Magaldi, deveria ancorar-se na interlocução com o contexto de produção da peça, considerando fatores que abarcavam desde as condições financeiras de produção dos espetáculos, passando por longas discussões sobre a esfera temática e seu diálogo com as esferas social e cultural do período em questão.

Posto isso, Magaldi constrói, sobre a década de 1980 no teatro brasileiro, interpretações que serão orientadoras das reflexões propostas por outros críticos, como a ideia de um “vazio” perceptível na dramaturgia quando da redemocratização, devido à ausência de um tema norteador como havia nos tempos do arbítrio. E, nesse contexto, aponta o surgimento de um teatro que agora ancora-se na cena e no trabalho do diretor, bem como de uma atmosfera de alienação propícia ao aumento do chamado *besteirol*. Aos críticos forjados no contexto da década de 1950 e 1960, o *besteirol* pareceria, de fato, um sinal de perda de densidade do teatro brasileiro. Magaldi argumenta: *“Não há nele o saudável nonsense do absurdo nem outro ingrediente apreciável, mas apenas a algaravia que beira a debilidade mental. É preciso reconhecer que se está mostrando cada vez mais escassa e lamentável a perda de tempo do besteiro”* (MAGALDI, 2004, p. 322).

Partilhando de perspectiva similar a de Yan Michalski e Sábato Magaldi, podemos citar, ainda, o crítico paulistano Alberto Guzik o mais jovem dentre os três. Forma-se em direito, mas não chega a exercer a profissão e, em 1966, conclui seus estudos na Escola de Arte Dramática. Ao longo da década de 1970, depois de alguns trabalhos como ator com o Núcleo 2 do Teatro de Arena, começa a contribuir como crítico teatral para periódicos diversos, dentre eles o *Jornal da Tarde*, dividindo o espaço voltado para crítica com Sábato Magaldi. Suas reflexões sobre os princípios norteadores para se pensar o teatro na década de 1980, sustentam-se em proposições similares as de Magaldi e Michalski, demonstrando a

consolidação de uma interpretação acerca do teatro feito nesse período<sup>30</sup>. Construindo suas análises tendo os palcos paulistas como recorte, Guzik aponta um cenário de crise no teatro brasileiro, e identifica as causas dessa crise na perda de um referencial temático específico, que dotasse os palcos de densidade e coesão:

Quando o governo Figueiredo começou a perder pé e foi forçado a abrir, a conceder, a negociar com a sociedade, não havia no teatro quem não esperasse os magníficos anos 80, quando as gavetas da censura seriam transformadas em catadupas de obras originais, criativas, inteligentes e censuradas. A recusa ao regime militar, o vigor do movimento pelas diretas acabaram por demolir a censura. E das gavetas trancadas de Brasília, saiu um rato, não um leão. A dramaturgia censurada era quase sempre ruim. E os bons textos estavam datados. (GUZIK, 1992, p. 10)

A perspectiva de Guzik nos aponta para uma quebra de expectativas por parte da crítica teatral diante do material acessado com o fim da censura. A liberação de algumas peças, como *Rasga Coração* e *Papa Highirte*, ambas de Oduvaldo Vianna Filho, a época já falecido, constituíram-se como uma exceção, sendo lidas como grandes obras primas do dramaturgo para o teatro brasileiro. Se na década de 1970, *Rasga Coração* foi recebida como uma “obra prima”, ao final da década de 1980, já era lida como datada, ou “vinculada a seus próprios dias” (VELOSO, apud PATRIOTA, 2007, p. 217), o que nos permite perceber uma certa tendência de buscar uma alternativa ao teatro político. No início da década 1980 percebemos o predomínio do “teatro de diretor”, do “besteirol” e do trabalho de grupos como o *Teatro do Ornitorrinco*, que começam a desconstruir a linguagem realista e a temática engajada nos palcos, e direcionam-se para uma perspectiva mais esteticista ou para a paródia. Nas palavras de Alberto Guzik,

Essa constatação, logo no início dos anos 80, foi um choque para o teatro. Acompanhado de outro, simultâneo: com a perda de força da ditadura militar, ele não tinha mais sua função de opositor ao regime e porta-voz da sociedade civil. Era necessário encontrar nova bandeira para o palco. Mas o teatro, enquanto um todo, parecia atarantado. E não soube superar a transição com agilidade. Refugiou-se em grande parte dos casos, no “entretenimento”. Depois de lutar por décadas para transformar a realidade, parecia então,

---

<sup>30</sup>Vale ressaltar que Yan Michalski, Alberto Guzik e Sábato Magaldi, dedicaram-se a comentar o trabalho de Thomas no decorrer da década de 1980, tecendo-lhe elogios principalmente na introdução de algumas pesquisas de linguagem nos palcos brasileiros ou lhe questionando sobre o lugar social de seu teatro (como Michalski o faz em seu longo texto/entrevista no programa de *Quatro Vezes Beckett*). Contudo, o que buscamos aqui ressaltar, é a maneira como os três críticos estabelecem bases interpretativas para pensar o teatro brasileiro na década de 1980 e, por isso, se dedicaram em algum momento a comentar Thomas, que, positiva ou negativamente, é personagem recorrente nos debates sobre o teatro nesse período.

naquele começo de década, satisfazer-se modestamente divertindo as gentes.  
(GUZIK, 1992, pp. 11 – 12)

Como demonstramos, havia, nesse sentido, um grupo de críticos pensando o teatro da década de 1980 sob a perspectiva de uma crise, identificando causas diversas para dar sustentação à essa percepção: a ascensão da televisão, que agora atraía muitos artistas antes dedicados ao teatro e a perda de um tema norteador, que permitia a percepção da criação de um “teatro brasileiro” coeso e articulado. Sempre dedicado a pensar o teatro considerando como um dos pontos fundamentais a literatura dramática, Sábato Magaldi considera sinal da crise o lugar que o texto teatral passa a ocupar nos palcos ao longo da década de 1980:

Explicação verossímil para um certo declínio da dramaturgia na década de 1980, é que, desmobilizados os autores na sua faina política, se requeria um tempo razoável para se reabastecerem com novos materiais de interesse do público. A maturação, sob o estímulo da realidade, demanda uma experiência que não se improvisa. Era natural que o palco cedesse espaço para outras preocupações (MAGALDI, 2004, p. 314).

A partir desse comentário, percebemos que o crítico pensa essa “crise no teatro” como algo presente, porém passageiro, argumentando que os artistas produzindo naquele momento estavam em processo de encontrar, “sob o estímulo da realidade”, grandes questões para discutir nos palcos. Posto isso, se nas décadas anteriores o usual era a estruturação do espetáculo valendo-se do texto como ponto de partida, com a incorporação de novas técnicas e paradigmas teóricos na cena teatral, essa dimensão criativa começa a ganhar novos contornos, nos quais os elementos que compõem a cena passam a ter uma função menos passiva nos espetáculos. A desconstrução dessa hierarquia, onde o texto estava no topo, leva a propostas que primam por uma estética fortemente visual, onde as imagens aparecem como produtoras de sentido, compartilhando essa função com as palavras. Nesse cenário, a figura do encenador, como “escritor da cena”<sup>31</sup> (MAGALDI, 2004), passa a ser mais evidente.

A partir dos comentários desses críticos, percebemos que o parâmetro para pensar o teatro na década de 1980, carrega critérios construídos nas décadas anteriores. Além disso, esse debate carrega a arraigada discussão entre *teatro comercial* e *teatro de arte*, uma vez que a crítica ao besteirol, tão pungente no contato com os críticos apresentados, pensa o entretenimento de forma pejorativa, vinculando-o ao intuito de levar aos palcos espetáculos

<sup>31</sup> Nas palavras de Sábato Magaldi: “Uma forte tendência do teatro contemporâneo em todo o mundo, com repercussão entre nós, alterou essas premissas em virtude de novos pressupostos teóricos. O reconhecimento do teatro como arte autônoma, embora devedora de várias formas artísticas, e não mera ilustração da literatura, provocou importantes mudanças práticas. Admite-se hoje que, se o dramaturgo é o autor do texto, o encenador é autor do espetáculo. E, pela autoria, compete-lhe assumir uma criação. Criação *sui generis*, já que fundada em outras, mas que tem o direito de aspirar à plenitude”. Panorama do Teatro Brasileiro, pp. 316.

que visassem apenas os lucros da bilheteria. A supracitada pesquisadora Rosângela Patriota comenta esse tópico propondo que o besteirol trata, de forma mais irônica, temas também caros ao teatro engajado:

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 (PATRIOTA, 2008, p. 21).

Percebemos, a partir dessa citação, a possibilidade de refletir sobre as novas propostas que ganhavam destaque no Brasil pós-ditadura sob outra égide, adotando como parâmetro critérios forjados no interior daquele período. Nesse sentido, evitamos pensar a década de 1980 para o teatro considerando-a apenas como uma continuidade “natural” do teatro das décadas anteriores, nos atentando para suas especificidades e novas demandas. A ênfase nessas novas perspectivas se dá, nas palavras de Guinsburg e Patriota, com intensificação dos diálogos com as obras de “*Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. Esses passaram a compartilhar espaços com os ensinamentos de Eugênio Barba, Bob Wilson, Tadeusz Kantor, com instigantes releituras da obra de Samuel Beckett e com o impacto da dramaturgia do alemão Heiner Muller*” (GUINSBURG; PATRIOTA. 2012, p. 215).

Se na década de 1970 há a tentativa de pensar o teatro daquele tempo encontrando nos *grupos teatrais* o eixo de análise, na década de 1980, é perceptível o enfoque no trabalho de um diretor ou encenador, responsável por imprimir sua “assinatura” nos espetáculos<sup>32</sup>. Podemos elencar o trabalho do encenador Ulysses Cruz, que propõe novas leituras a textos de autores clássicos, como Nelson Rodrigues, Gabriel García Marquez e Shakespeare. Outro nome relevante nesse sentido é o da premiada encenadora Denise Stoklos, que possui em sua trajetória pontos de semelhança com a do encenador Gerald Thomas: sua formação como artista também acontece em Londres e Nova York, trabalhando, como Thomas, no La Mama em 1980. Stoklos é a criadora do *Teatro Essencial*, um método de encenação que prima pelo uso do corpo do ator (que, em grande parte das vezes, é ela mesma) e busca eliminar o que seria “acessório” para a composição da cena. Percebemos nesse sentido que, na contramão da tendência de trazer mais recursos tecnológicos para o palco, Stoklos opta por concentrar sua pesquisa nas técnicas de atuação.

<sup>32</sup>Sobre esse aspecto, a pesquisadora Sílvia Fernandes pondera: “É verdade que essa inflexão individualista não implicava a extinção dos grupos de teatro. Mas definia uma mudança no caráter das equipes que atuavam no período. Em lugar das criações coletivas, que intencionavam fazer de cada participante do espetáculo um autor igualmente responsável pelo produto cênico, o grupo de trabalho dos 80 se formava pela reunião de alguns artistas em torno da figura de **um** encenador, que funcionava como cabeça do projeto estético”. FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. P. VII.



Há, ainda, os artistas saídos do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, como Cacá Rosset, que a frente do grupo Ornitórrinco ironiza, em espetáculos irreverentes, autores clássicos como Brecht e Shakespeare; Gabriel Villela, que, como ressalta Sábado Magaldi, faz do cenário também um produtor de sentidos; Eduardo Tolentino, que com o Grupo Tapa (RJ) também leva Nelson Rodrigues aos palcos, encenando *Vestido de Noiva* de forma a desvincular-se do “fantasma da encenação histórica de Ziembinski” (MAGALDI, 2004, p. 317).

Considerando essas discussões, percebemos que, como característico em períodos de transição, as ferramentas de análise para pensar as novas perspectivas estão ainda em construção. Assim, parcela da crítica busca seus referenciais em momentos anteriores da cena teatral brasileira, procurando por uma coesão entre as propostas e uma legibilidade nos recursos cênicos mobilizados. Isso se verifica, por exemplo, quando se critica com tanta ênfase uma suposta “fragilidade do texto teatral”, sem que se promova uma reflexão específica sobre o potencial narrativo das imagens em cena.

Ao comentar o trabalho do encenador Gerald Thomas, Sábado Magaldi aponta que ele deve “superar suas imperfeições literárias”; o mesmo ocorre quando fala sobre Ulysses Cruz que, segundo o crítico, julga a palavra como “um apêndice incômodo do fenômeno teatral” (MAGALDI, 2004, p. 318). Alberto Guzik identifica nos palcos uma “dramaturgia do espaço” (GUZIK, 1992, p. 12), onde o visual é mais importante do que a narrativa – ou seja, Guzik não pensa esses elementos em conjunto, mas sim de maneira hierarquizada. A historiadora e crítica teatral Tânia Brandão percebe uma desvalorização da dramaturgia uma vez que os encenadores (e dentre eles cita Bia Lessa, Gerald Thomas e Márcio Vianna), não escrevem grandes textos, mas buscam imprimir em textos clássicos suas próprias leituras (BRANDÃO, 1992).

Há, como se constata a partir dos comentários elencados, uma certa frustração no que tange principalmente à atividade dramaturgica dos artistas de teatro atuantes naquele momento. Parcela da crítica teatral, buscando ajustar seus critérios e parâmetros ao caráter mutável do teatro, volta aos pressupostos básicos do drama – quase sempre o texto das peças – e ali procuram sua força. No entanto, ao perceberem a ênfase na visualidade e não necessariamente em algum grande tema ou texto, e considerando o contexto especificamente brasileiro, onde o teatro buscava se realocar depois dos anos da ditadura, percebemos ser comum que o comentário crítico se concentre em pontos que corroborem a ideia de que há uma grande crise em curso, interna e externa, envolvendo o teatro.

Evidentemente, o texto como ponto de partida para as análises e interpretações da crítica, constituía-se como uma ancoragem já tradicional em se tratando de teatro brasileiro, principalmente quando consideramos o engajamento de grande parte da crítica em busca de uma dramaturgia densa e potente, variando os critérios para que assim fosse considerada. No entanto, ainda na década de 1960, Anatol Rosenfeld, crítico e ensaísta alemão radicado no Brasil, também professor da Escola de Arte Dramática da USP durante esse período, é exemplo da construção de uma perspectiva dissonante na crítica, uma vez que aponta para a necessidade de pensar o teatro em sua dimensão espetacular.

Rosenfeld incorpora em suas análises as contribuições da fenomenologia no âmbito da reflexão teórica e estética, enfatizando a necessidade de considerar as especificidades do fenômeno teatral para além do texto<sup>33</sup>. Há, para o autor, a consideração da dimensão *visual* do teatro como um ponto fundamental da especificidade dessa linguagem, onde, em geral, as mediações necessárias à palavra - ou seja, a articulação das significações para a constituição da ficção na imaginação do leitor - se dão de maneira mais direta. No entanto, embora as proposições de Rosenfeld nos auxiliem na compreensão do *fenômeno teatral* sem que a *palavra* seja o ponto de partida, esse “ponto de partida” passa a se localizar no ator, que seria a “fonte da palavra” (ROSENFELD, 1996, p. 26).

Nesse aspecto, há um distanciamento em relação ao teatro de Thomas, uma vez que, apesar da ênfase de seu trabalho recair na visualidade, o ator será mais a manifestação de uma corporeidade que o enunciador de um texto dramático. Se para Rosenfeld, a “palavra” seria um dos motores para a criação realizada pelo ator, para Gerald Thomas, a dimensão técnica e expressiva são as mais largamente exploradas com os atores da Companhia de Ópera Seca, que não necessariamente terão um texto dramático como suporte para sua criação.

No que concerne à busca das “grandes questões” nos palcos brasileiros, há ainda alguns pontos relevantes para a discussão. Para o crítico Alberto Guzik, o teatro “deixa de estar em sintonia com os acontecimentos” (GUZIK, 1992, p. 7); ora, não estavam dispersos e fragmentados os próprios “acontecimentos”? A coesão com a experiência social e política, que a esses críticos parece não estar presente no teatro daquela época, pode residir justamente na polifonia, na quantidade de propostas, releituras e artistas que trabalhavam de forma

<sup>33</sup> “Há quem ainda hoje considere o teatro essencialmente como um veículo da literatura dramática, espécie de instrumento de divulgação a serviço do texto literário, como o livro é veículo de romances e o jornal, de notícias. Essa concepção exclusivamente literária do teatro despreza por completo a peculiaridade do espetáculo teatral, da peça montada e representada. Vale citar, nesse contexto, o que Mário de Andrade disse certa vez ao apreciar de modo positivo uma encenação de Alfredo Mesquita por ter este evitado ‘aquela poderosa mas perigosíssima atração da palavra com que em nossa civilização a literatura dominou o teatro e desequilibrou -o, esquecendo-se de que ele era antes de mais nada, um espetáculo’”. ROSENFELD, apud GUINBURG E PATRIOTA. Op. Cit. p. 155.

intensa, apesar das difíceis condições de produção. Naquele momento não havia uma grande questão norteadora – ao contrário, havia várias delas. Reivindicações que estavam concentradas na luta pela liberdade, agora tinham espaço para se colocarem; o riso, antes preso, agora podia aparecer nos palcos sem a injustificada culpa de negligência, uma vez que o riso também é político.

A procura pelos grandes temas da década de 1960 no teatro da década de 1980 se coloca de maneira bastante explícita em uma entrevista de Plínio Marcos, no programa Roda Viva em 1988. Plínio Marcos foi um dramaturgo e diretor bastante ativo nas décadas anteriores, levando para os palcos situações extremas vividas por pessoas marginalizadas, como por exemplo em *Navalha na Carne* (1967), cujos temas discutidos passam pela questão do uso de drogas, miséria, fome, bem como pelas situações de violência sexual e doméstica.

Conhecido por trabalhos com esse viés, há um estranhamento por parte de alguns críticos quando na década de 1980, Plínio Marcos leva para os palcos espetáculos que discutem religiosidade e questões existenciais, como *Madame Blavatsky* (1985) e *Balada De Um Palhaço* (1986). O crítico Severino J. Albuquerque, por exemplo, observa que Plínio Marcos fica “ironicamente, mais contido” (ALBUQUERQUE, 1992). No programa Roda Viva, o entrevistador Antônio Carlos Ferreira aponta que o dramaturgo está um tanto “sumido” da mídia, ao que é respondido, por Plínio Marcos, que se antes a censura vinha por parte do governo federal, agora ela acontece pela própria mídia. Ele comenta: “*Ninguém veio me perguntar o que aconteceu nesses sete anos, e por que, de repente eu tinha aparecido com uma peça mística, entende? Isto o que que é? Isto no meu entendimento é censura.*”<sup>34</sup>

Há, nessas questões, dois pontos que podem ser discutidos. Primeiro, o estranhamento pela mudança de tom do dramaturgo, que pressupõe uma expectativa de que a redemocratização fosse compreendida como “permissão” para falar das questões que usualmente estavam nos palcos de Plínio Marcos. O próprio dramaturgo chama atenção para a sua mudança de tom, reivindicando um espaço para falar sobre ela, espaço que encontra nessa entrevista. Questionado, então, sobre esse “lado místico”, Plínio Marcos comenta:

Ditadura, qualquer pessoa que tente botar a pata na minha cabeça para me dirigir, é uma ofensa e a política consiste nisso. São grupos de pessoas disputando para ver quem tutela o resto do povo. Então tudo consiste na habilidade do mais esperto, ou na brutalidade do mais forte. Mas a religiosidade, que não as religiões oficiais, evidentemente, a religiosidade

<sup>34</sup> Memória Roda Viva – Plínio Marcos. Disponível em <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/2/entrevistados/plinio\\_marcos\\_1988.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/2/entrevistados/plinio_marcos_1988.htm)> Acesso em 24 de setembro de 2020.

consiste no seu auto-conhecimento, atenção sobre você mesmo. Esta te leva a você não querer ser nem o poder, nem querer que ninguém exerça poder sobre sua cabeça. Então, é isso que eu tenho feito. Feito um trabalho de procurar encontrar caminhos para dizer para as pessoas que o que nos liberta é o auto-conhecimento. O que pode te tirar de uma sociedade capitalista baseada nos princípios de propriedade privada dos bens sociais, portanto na ânsia possessiva do lucro, portanto, na competição e na violência, é o auto-conhecimento, é a religiosidade<sup>35</sup>.

Há, nessa resposta, um caminho para argumentarmos sobre a busca, por parte de alguns críticos, de temas socialmente engajados no teatro da década de 1980, mas procurando por um “engajamento” aos moldes do que era visto nas décadas anteriores. Esses tópicos estão presentes, porém sob novas perspectivas e ditos de formas diferentes. A partir da fala de Plínio Marcos, percebemos que a subversão tem várias facetas: em relação ao neoliberalismo, a subversão que o dramaturgo propõe é o autoconhecimento como alternativa, ou seja - diferentes “inimigos” requerem novas repostas. Então, a incorporação de temas filosóficos, existenciais e religiosos, respondem, sim, a um tempo – mas não o tempo onde os críticos dessas novas questões e formas estão procurando o que seria o “político” e “engajado” no teatro.

O segundo aspecto diz respeito à questão de uma marginalização do teatro orquestrada pelo que Plínio Marcos chama de “mídia”, termo que engloba jornais, revistas e televisão. Nesse ponto, a fala de Plínio Marcos concorda com a de alguns críticos. Yan Michalski, por exemplo, pondera que a ascensão da TV coloca o lugar do teatro em xeque ao oferecer aos artistas melhores condições financeiras e maior reconhecimento, uma vez que o alcance de público seria maior (MICHALSKI, 1994, p. 118); questão semelhante é apontada por Guzik, que enxerga a TV como “*uma das causas da rarefação da atividade dramaturgica*”, uma vez que “*atraiu com gordos salários e uma notoriedade nunca antes imaginada vários escritores que vinham do teatro ou para ele poderiam ter ido*” (GUZIK, 1992, p. 10).

Já Sábato Magaldi identifica como causas dessa “rarefação” as dificuldades de divulgação dos espetáculos, uma vez que os custos para anuncia-los nos jornais eram altos; além disso, a TV e as celebridades que ela produz passaram a ocupar um espaço maior nesses veículos. Magaldi aponta, ainda, um crescimento demográfico que não foi acompanhado pela abertura de casas de espetáculos, que passam a ser poucas e de difícil acesso. Assim, conclui sua argumentação com uma frase sintomática: “*Entende-se, nesse quadro, a preferência por*

---

<sup>35</sup> Idem.

*ligar a televisão, que ademais é de graça. Tudo parece conspirar contra a sobrevivência do teatro*” (MAGALDI, 2004, p. 325).

As reflexões relativas a essas inquietações, movimentaram o debate em torno do teatro brasileiro principalmente durante as décadas de 1980 e 1990, considerando tanto o debate interno sobre a reformulação dos pressupostos teóricos e estéticos do teatro quanto seu lugar frente a essas novas questões. O professor e ensaísta Jacó Guinsburg recupera essa discussão ao ponderar, em texto intitulado “*O lugar do teatro no contexto da comunicação de massa*”, publicado em 1992 na Revista USP, que o teatro, enquanto linguagem, surge de uma “*necessidade antropológica*” (GUINSBURG, 1992, p. 94).

Para o autor, decretar a crise do teatro baseado no deslocamento do eixo do texto para a cena, ou, ainda, pensar seu enfraquecimento frente à ascensão da televisão, mostram-se como argumentos passíveis de serem problematizados. Identificando o teatro como algo quase que intrínseco à expressividade humana, ou como um “*organismo vivo*”, Guinsburg marca seu lugar no debate acerca da “*crise no teatro*” apontando que o este não somente se remodela às inovações técnicas, mas que é justamente nessa readequação que a linguagem teatral mostra seu vigor e sua capacidade de responder às mais diversas manifestações do tempo e da atividade humana.

Evidentemente, Guinsburg não ignora as mudanças tecnológicas, culturais, sociais e econômicas que envolveram o teatro principalmente na primeira metade do século XX, percebendo que o alcance comunicador do teatro pode, de fato, se abalar. Rejeita, entretanto, a análise apressada daqueles que desconsideram que, frente ao enfraquecimento de um pressuposto estilístico e teórico, outros surgem e se refinam. A argumentação de Guinsburg procura demonstrar que, se no teatro, “*o homem é a medida de todas as coisas*” (GUINSBURG, 1992, p. 94), então é inesgotável sua capacidade criativa e renovadora. O teatro, embora suscetível às turbulências sociais e econômicas, não tem sua existência condicionada apenas a elas, mas possui raízes profundas na própria natureza humana e em suas respostas às essas intempéries<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup>Essa perspectiva está presente também nas análises de Anatol Rosenfeld em “*O Fenômeno Teatral*”: “Por mais que se destaque a eficácia, a muitos respeito superior, do cinema, do rádio, da tv, a qualidade artesanal do teatro lhe proporciona um privilégio indelével: a presença viva do homem no palco, a comunicação (não mediada por imagens ou transmissões) entre pessoas encarnando personagens e o público concreto e real, convivendo no mesmo espaço e tempo, apesar de as personagens se moverem em espaços e tempos fictícios. Precisamente hoje é importante repetir esse fato tantas vezes destacado. Decorre daí uma atitude diversa da plateia, outra concentração, outra disposição, outra maneira de ver e ouvir. Por mais que o teatro se tenha distanciado de suas origens rituais, seu público conserva algo da sua qualidade primitiva de participante numa realização comum. Sua presença ativa, de certo modo criadora, distingue-se da passividade conformista do público manipulado pelo seu ve terror totalitário das indústrias culturais”. (ROSENFELD, 1996, p. 37)

Nesse sentido, o autor localiza que as especulações sobre o dito “fenecimento da arte dramática” estão articuladas ao fato de que nos palcos brasileiros, principalmente durante a década de 1980, a criação dos diretores e encenadores mostra-se mais evidente que o trabalho de grandes dramaturgos. No entanto, Guinsburg aponta que as renovações estilísticas devem ser lidas em suas potencialidades, uma vez que elas ampliam as possibilidades cênicas e os referenciais estéticos no teatro brasileiro:

Não resta dúvida que tanto a vertente dos grupos de pesquisa quanto a dos encenadores, na singularidade de suas propostas, assimilaram a lição estética de correntes a fins no exterior, bem como o impacto da modernidade técnica e comunicacional sobre o modo de ser do teatro. Mas esta assimilação, que resultou em leituras originais de obras dramáticas clássicas e atuais e numa inventividade cênica como nunca se vira anteriormente em nossos espetáculos, não se pode ser tida, por certo, como balbuciar senil de uma decadência, constituindo, antes, sem perda da capacidade de fazer e refazer o palco do texto sua função consagrada, a voz plena de uma teatralidade mais apta a explorar as suas potencialidades, mais aberta para a manipulação estrutural do dramático, e, em decorrência, mais armada para capitalizar quer a tradição, quer a vanguarda, numa expressão re- ou plurissemiotizante (GUINSBURG, 1992, p. 95).

A partir dessa observação de Guinsburg, podemos ponderar que, para além de haver potencialidade no novo, esse “novo” não aparece como algo que destrói o tradicional – ou seja, a palavra – mas, ao contrário, propõe novas possibilidades e traz refinamento para a cena, no sentido de estar em consonância com as novas pesquisas e experiências que acontecem também fora do Brasil. Para exemplificar, recorre a artistas como o dramaturgo alemão Heiner Müller, que traz para seus textos colagens e citações, apresentando uma estrutura textual fragmentada diante da qual uma recepção tradicional poderia se ver sem algum ponto de ancoragem – o que não significa que o trabalho de Müller reforce uma perda de qualidade dramatúrgica, mas sim que aponta para novas possibilidades também no texto.

A discussão sobre o lugar do teatro frente à ascensão da TV, por exemplo, ganha contornos mais complexos se a pensarmos em sua historicidade. A contemporaneidade já trazia, desde pelo menos a década de 1930 com Walter Benjamin e a Escola de Frankfurt, o debate sobre os rumos da arte em nossa sociedade, em cujas formas de comunicação, consumo e relação com as linguagens artísticas se tornavam cada vez mais imediatistas e massificadas. O surgimento do cinema traz, para os artistas e pensadores de teatro uma maior pungência desse questionamento, uma vez que as inovações técnicas permitiam a “representação da realidade” de forma mais verossímil, para além de abrir um novo flanco de

análise no que concerne à investigação das inovações técnicas e reflexão sobre as potencialidades da linguagem cinematográfica.

No entanto, faz-se necessário que, como propõe Guinsburg, os pressupostos teóricos norteadores das análises sobre teatro coloquem-se em consonância com suas modificações estilísticas, compreendendo o teatro não apenas como um derivado da estrutura socioeconômica e de correntes artísticas, mas como pulsação e manifestação próprios do ser humano. Ao buscar nas modificações da linguagem o ponto de partida de nossas reflexões, estaremos nos atentando, também, a historicidade dos temas e formas das quais se vale o teatro, considerando que cada época produz demandas específicas.

O papel do teatro deve, de fato, ser reinterpretado frente a uma sociedade cercada por estímulos dos mais diversos, sejam eles sensoriais, visuais ou sonoros, ou, ainda, num contexto onde a televisão e o cinema podem se valer de artifícios mais eficazes para gerar uma identificação com o espectador. Nesse sentido, Guinsburg, ao apontar as características de um teatro que se abre a exploração formal da linguagem, chama a atenção para um teatro que incorpora em sua materialidade as questões que lhes são contemporâneas.

É fundamental que compreendamos, nesse sentido, que a crítica teatral não é homogênea, orientando-se por pressupostos teóricos e estéticos diversos, além de possuir reflexões distintas não somente sobre a função social do teatro, mas também sobre suas formas de interlocução com o contexto e incorporação das questões que lhes são contemporâneas, seja na dimensão formal ou na temática.

## **1.2. Reformulações no âmbito da produção teatral**

Quando se fala em “rarefação da atividade dramatúrgica”, como foi possível observar, de maneira geral, atribui-se às novas tendências formais da linguagem, considerando uma maior ênfase na visualidade e no trabalho do diretor/encenador, a “responsabilidade” por essa questão. Mas a partir dos comentários acima, tanto o trecho da entrevista de Plínio Marcos que chama atenção para um dito “poder marginalizador da mídia”, quanto os comentários que alguns dos críticos realizam nesse sentido, nos parece coerente pensar que a “crise no teatro” ocorra também em razão das difíceis condições de produção e manutenção dos espetáculos, e não necessariamente por uma perda de potencialidade artística.

A popularização da TV – parte do projeto integracionista da Ditadura-Militar – oferece uma outra alternativa ao público. Como aponta Sábado Magaldi, consumir o que era oferecido pela programação das emissoras, sem custos de locomoção e bilheteria, nos aponta um

caminho de reflexão que não pode ser negligenciado. Ainda que não seja possível compreender todas as nuances implicadas na presença ou ausência do público nas salas de espetáculo, os críticos e pensadores que se debruçam a isso oferecem alguns caminhos para a reflexão.

Esse processo não está apenas relacionado a escolhas artísticas pouco palatáveis a determinado público, mas também a condições de acesso aos espetáculos. Os profissionais do teatro não ficam inertes frente a essa situação. Vale lembrar que o Teatro Oficina propõe um projeto que leva os espetáculos para as periferias, inclusive as que estão fora do eixo Rio-São Paulo<sup>37</sup>. Há ainda artistas como Vianinha, que já na década de 1970 opta por utilizar, de forma estratégica, a audiência que a televisão pode alcançar colaborando com a criação de programas que discutam a vida cotidiana de forma crítica, como o seriado *A Grande Família*.

No entanto, essas estratégias de sobrevivência se mostram dificultosas sem o apoio de subvenções para as artes e cultura. Na década de 1980, houve a criação da Lei 7.505, a “Lei Sarney”, cuja proposta básica é a de uma articulação entre poder público e privado: as empresas teriam uma redução de 10% no valor de seus impostos, contanto que esse valor fosse destinado a produções artísticas.

Os aspectos positivos da Lei Sarney podem ser lidos no sentido de que ela torna o investimento em cultura mais rentável para os empresários, que em sua maioria, eram resistentes a essa forma de investimento por não haver retorno financeiro imediato e pelo medo de se comprometerem com situações “subversivas”. As dificuldades econômicas que permeavam a sociedade brasileira naquele momento, com a recessão e a inflação, e as dificuldades em colocar de pé um espetáculo diante do encarecimento das taxas de juros sobre empréstimos e financiamentos bancários, “*inviabilizam que um espetáculo consiga se manter em cartaz apenas com a receita gerada pela compra e venda de ingressos*” (DUARTE, 2011, p. 122). Nesse sentido, o financiamento, por parte dos empresários, a determinados espetáculos, se mostrava por vezes como a única alternativa para que eles se efetivassem.

Esse cenário, longe de ser o ideal, exigia que alguns desses espetáculos se adequassem a uma lógica mercadológica, uma vez que não possuíam autonomia financeira. Nesse sentido, muitos desses espetáculos foram taxados como “comerciais”, nos levando novamente à discussão entre “teatro de arte vs. teatro comercial”. A complexidade desses conceitos e os

---

<sup>37</sup> O Grupo Oficina produziu um filme, em 1982, onde a encenação de *O Rei da Vela* é mesclada com trechos desse mesmo espetáculo filmado em outras localidades que não o teatro, como zonas periféricas de diversas cidades.

Teatro Oficina Uzyna Uzona TV UZYNA. *O Rei da Vela (1982) – Teatro Oficina*. YouTube. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CVHbEBELIXU>>. Acesso em 25 de setembro de 2020.



diferentes tipos de empresários por trás desses patrocínios, permitem que reflitamos sobre a luta pela sobrevivência do teatro, que precisa, constantemente, se remodelar ao seu contexto. Claro, devemos observar as características do teatro que sobrevive e circula; no entanto, é simplista supor que o teatro de grande sucesso de público, e que se mantém por incentivos do governo ou de empresários, seja homogêneo e conivente com o sistema em que se insere.

A ausência, por parte do governo federal de um programa forte de incentivo à cultura, e especificamente, de incentivo ao teatro, impedem que seja criada uma coesão e um “hábito” teatral no grande público brasileiro. Se, numa leitura otimista, a Lei Sarney incentiva que os empresários invistam em cultura, por outro lado ela exime o governo federal de criar suas próprias bases de fomento. Nas palavras de Sábato Magaldi,

A Lei Sarney, que deveria ser eficaz complemento de uma política de cultura, converteu-se, em face do lavar de mãos das autoridades, na única tábua salvadora, incapaz de atender ao reclamo do planejamento. Veio, pelo voto direto, o atual Governo, e a abrupta e chocante irresponsabilidade administrativa desativou conquista de gerações e sugeriu que ficaria feliz se a arte morresse à míngua (MAGALDI, 1992, p. 8).

As questões aqui elencadas giram em torno de preocupações que ainda seguem presentes em nossa geração. Para além da função social do teatro, sua sobrevivência e as estratégias das quais essa arte precisa lançar mão para sobreviver na era dos *streamings* são questões que devem ser incorporadas ao debate. Além disso, não devemos desconsiderar que ainda vivemos em um tempo em que o governo, de fato, “ficaria feliz se a arte morresse à míngua” – é sintomático que em 2019 o Ministério da Cultura tenha sido extinto.

A Lei Sarney deixava ao encargo dos grupos empresariais a escolha de quais espetáculos lhes seria mais vantajoso patrocinar, o que excluía dessa equação artistas independentes ou considerados “subversivos”. No entanto, ainda que insuficiente, a existência da Lei Sarney consistia em um incentivo cultural que possibilitava o direcionamento da verba por parte dos empresários interessados. Extinta na década de 1990 durante o governo de Fernando Collor de Mello, a Lei Sarney é substituída pela Lei Rouanet (8.313/91), baseada na mesma premissa: produtores buscam patrocínio para seus projetos na iniciativa privada, que por sua vez, recebem um abatimento no valor de seu imposto de renda caso financiem o projeto<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Vale um comentário sobre a forma como a imprensa neoliberal constrói uma narrativa acerca dessa lei sustentada na argumentação de que a arte, principalmente a libertária e combativa, deveria prescindir do dinheiro público por uma questão de “princípios”. Em 2013, Gerald Thomas critica José Celso, que veio à público denunciar as dificuldades financeiras que impossibilitavam que o Oficina conseguisse manter seus projetos com alguma constância e conforto. Segundo Thomas, um grupo da relevância do Oficina, deveria abdicar dos

Como se vê, o investimento do Estado na cultura é mínimo e sempre cambaleante, sujeito à volatilidade e critérios do mercado. No entanto, a fim de não cairmos na armadilha do reducionismo, faz-se necessário que olhemos com maior atenção para as características de algumas empresas produtoras de teatro, restringindo nosso recorte à década de 1980. Como se trata de um período de transição, no decorrer dos anos 1980, a produção teatral brasileira ainda tateava em busca de uma alternativa para se financiar e sobreviver num cenário de economia inflacionada, queda no poder aquisitivo do público, encarecimento do aluguel das salas de espetáculo, e assim por diante.

Além disso, a busca por patrocínio era dificultosa, uma vez que grande parcela dos possíveis patrocinadores apresentava pouco interesse por pensar a cultura como um investimento. O produtor Roberto Malta, que durante a década de 1990 promovia os espetáculos do grupo Boi Voador, assim sintetiza em entrevista para o crítico Jefferson Del Rios: *“É preciso ter o perfil do espetáculo nítido para chegar ao empresário certo. Teatro não oferece retorno comercial imediato, funciona para o investidor como um sentimento de estar participando da cultura. O problema é que o empresário geralmente é pouco sensível a isso”*. (RIOS, 1992, p. 63)

Considerando esses aspectos, cabe-nos destacar duas iniciativas de maior sucesso no período, segundo Del Rios: a criação da Companhia Estável de Repertório (CER), pelo ator e produtor Antônio Fagundes, e as iniciativas da empresa Artecultura, criada pelo empresário e promotor cultural Yacoff Sarkovas<sup>39</sup>. Fagundes, durante a década de 1980, já era um ator

---

benefícios da Lei Rouanet em prol de grupos menores. José Celso responde a Thomas elencando os custos da manutenção de um grupo de artistas e uma sede, argumentando que, necessariamente pela relevância de seu trabalho no teatro ao longo das décadas, ele deveria dispor de alguma estabilidade para, por exemplo, sair em turnê com seus espetáculos. Evidentemente, a questão que aqui se esboça oferece-nos profícuo material para um debate. No entanto, faz-se necessário ressaltar, para compreender os tipos de ataque sofridos pela política cultural no Brasil ainda atualmente, os comentários do jornalista paulista Reinaldo Azevedo, que ao escrever sobre o debate entre José Celso e Gerald Thomas para a revista *Veja*, comenta: *“Zé Celso aspira à marginalidade gloriosa e ao heroísmo com martírio, mas financiado com dinheiro público. Acredita que o estado, que ele combate, e que o capitalismo, que ele repudia, têm a obrigação de financiar suas utopias. Não têm, não! Nem um nem outro. A arte brasileira precisa se libertar do crack do dinheiro público”*. AZEVEDO, Reinaldo. *A arte brasileira é dependente do crack fornecido pelo estado. Ou: uma questão envolvendo Gerald Thomas e Zé Celso. Ou ainda: Vamos privatizar Zé Celso!* Revista *Veja*, 22 de maio de 2013. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/reinaldo/a-arte-brasileira-e-dependente-do-crack-fornecido-pelo-estado-ou-uma-questao-envolvendo-gerald-thomas-e-ze-celso-ou-ainda-vamos-privatizar-ze-celso/>. Acesso em 04 de março de 2022.

<sup>39</sup> O artigo de Jefferson Del Rios concentra-se, prioritariamente, nas iniciativas da Companhia Estável de Repertório e da Artecultura por se tratarem de setores que promovem grandes produções. Voltando seu olhar para outros artistas da cena experimental – para além de Gerald Thomas, que recebe grandes patrocínios durante a pareceria com Sarkovas – considera que esses grupos conseguem se manter de maneira mais confortável, considerando o baixo custo de grande parte dos espetáculos. Nesse sentido, cita o grupo Boi Voador, administrado financeiramente pelo empresário Roberto Malta, que cuida de promover uma agenda de espetáculos que resguarde alguma constância para o grupo de artistas. Cita, ainda, o Sesc, iniciativa privada mantida por empresários do comércio, bens, serviços e turismo, responsável por viabilizar o trabalho de Antunes

prestigiado e reconhecido nacionalmente pelo seu trabalho em telenovelas. Mesmo com o sucesso na TV, o ator não abandona os palcos; ao contrário, se vale da amplitude de público que consegue alcançar e constrói o objetivo de investir na produção teatral e na construção de um teatro de repertório.

Com a criação da CER, o ator, cuja formação inicial se deu no Teatro de Arena, guiava-se pela premissa de ampliar o diálogo com seu público. No entanto, o fato de Fagundes ser um ator de televisão e atrair um grande número de espectadores para o teatro, levava parcela da crítica a atribuir, a priori, juízos de valor que caracterizavam seu teatro como “comercial”, intencionando que essa categorização designasse um teatro de menor qualidade artística.

Responsável pela produção dos espetáculos e pela manutenção de uma equipe fixa de artistas, Antônio Fagundes propôs para o teatro brasileiro naquele momento um projeto consistia na criação de um teatro de repertório que atraísse o público e lhe cativasse, mantendo os ingressos a preços acessíveis. Recursos diversos foram empreendidos para tanto, desde novas traduções para textos já consagrados, como foi o caso com a encenação, em 1985, do clássico francês “*Cyrano de Bergerac*”, quanto a abertura de ensaios, a publicação de um jornal da CER, a interlocução efetiva com o público e o atendimento às suas demandas, que expressava a ansiedade pela encenação de um texto brasileiro.

Diante dessas iniciativas, já nos pareceria apressado o estabelecimento de uma tentativa de classificação que desconsiderasse essas nuances e atribuísse o sucesso de público à fama de Fagundes pelo seu trabalho na televisão. Além disso, reduzir o empreendimento dessa Companhia ao anseio por lucro, taxando-a como “comercial”, demonstra um profundo desconhecimento do dito projeto e de suas realizações. A CER produziu, entre 1980 e 1990, espetáculos de grande sucesso de bilheteria, com destaque para *Cyrano de Bergerac*, adaptação do conhecido texto do francês Edmond Rostand, dirigido por Flávio Rangel em 1985. Além disso, com o chamado Projeto Paralelo, a CER produz espetáculos de caráter experimentalista, incluindo *Carmem Com Filtro* (1986), estreia de Gerald Thomas nos palcos paulistas, e *Fragmentos de Um Discurso Amoroso*, texto do escritor e crítico literário francês Roland Barthes.

O empreendimento de produção da CER estava alicerçado numa preocupação de grande profundidade cultural e social, empenhando-se em conhecer o público que o frequentava seus espetáculos. Além disso, a escolha das peças que figurariam no repertório

---

Filho que durante 37 anos comandou o Centro de Pesquisas Teatrais vinculado à instituição, garantindo a autonomia do diretor.

produzido pela Companhia passava por exigente crivo, considerando, para além da demanda do público, a necessidade de trazer para os palcos brasileiros espetáculos de qualidade dramaturgica e técnica, percorrendo, com esse intuito, gêneros diversos.

Essa breve discussão sobre a Companhia Estável de Repertório nos aponta para outro tópico de grande relevância para este trabalho, qual seja, a chegada de Gerald Thomas nos palcos paulistas. A colaboração entre Gerald Thomas e Antônio Fagundes em “*Carmem Com Filtro*” (1986) abre as portas para que Thomas se estabeleça definitivamente na cena teatral paulista, embora ambos os artistas tenham visões discrepantes sobre o papel que o teatro ocupa socialmente. Enquanto a conexão com o público era uma preocupação da CER, Thomas caminhava no sentido de pensar o espetáculo no âmbito quase que estritamente estético. Se a ideia de inteligibilidade e efetivo diálogo entre palco e plateia era a premissa norteadora do projeto de Fagundes com os demais artistas CER, o mesmo não se aplicava a Gerald Thomas, como veremos nas páginas que se seguem.

Mesmo diante da relevância social e cultural do projeto, comumente a iniciativa de Fagundes e do grupo de artistas que compunha a CER, era atacada sob a acusação de produzir um “teatro comercial”. Embora tenhamos discutido esse tópico anteriormente, é válido ressaltar que o “comercial” é pensado como um conceito qualitativo, supondo que o teatro que é sucesso de bilheteria possui, necessariamente, baixa qualidade no que tange o tratamento formal da linguagem. A ideia de que o público é atraído apenas pelo “entretenimento fácil” leva a conclusões que não se dedicam a avaliar todos os agentes envolvidos na produção e encenação de uma peça, além de demonstrar pouca preocupação para com os espectadores: quem são, de onde são, que tipo de interlocuções estabelecem com o que assistem – questões, entretanto, estruturais para o projeto da Companhia Estável de Repertório.

Considerando esses aspectos, torna-se reducionista uma argumentação que articule, em caráter de condição, a existência de um espetáculo financiado por empresas a um objetivo puramente comercial, e, portanto, de baixa qualidade artística – o que o tornaria palatável ao grande público. Todos esses aspectos carregam nuances complexas e que devem ser observadas atentamente, como é possível perceber ao trazer à tona o exemplo da CER. Acerca dessa discussão, a historiadora Rosangela Patriota pondera:

Nesse sentido, o fato de um projeto receber investimentos privados não significa, em absoluto, que ele não tenha ideias e/ou pesquisa ou que seja inferior àquele patrocinado com verbas públicas. Muitas vezes, as propostas são distintas em objetivo e níveis de repercussão. Existem aquelas que, de imediato, poderão atingir de saída um número maior de pessoas. Por sua vez, outras, pelos próprios propósitos que as motivaram, terão em nível social um

retorno menor, mas de forma alguma significa que sejam menos importantes.  
(PATRIOTA, 2018, p. 284)

O debate entre “*comercial x vanguarda*” no Brasil importou muito de seus conceitos do embate entre Broadway e Off-Broadway, uma vez que o conceito de “comercial” implicava, na verdade, os tipos de linguagens empregadas no palco. A ideia de que o que era inteligível ao público era, na verdade, de menor qualidade artística, permeia grandemente a discussão. Nas palavras de Rosângela Patriota:

Salvo melhor juízo, o entendimento como não comercial provavelmente remete ao repertório e à linguagem adotada para dar materialidade cênica ao projeto, sem considerar de maneira efetiva a capacidade de interação com o público, isto é, a recepção não é parte fundamental da equação. De certa maneira, *teatro não comercial* é aquele que não é dirigido ao grande público, portanto, não está vocacionado ao *sucesso*. Será? (PATRIOTA, 2018, pp. 265 – 266).

As palavras de Patriota enfatizam a ideia de que o considerado “não comercial” está ligado a uma dimensão do refinamento da forma – o que, na opinião de alguns críticos e profissionais do teatro justifica que se prescindia de uma interlocução mais clara para com o público. Nesse sentido, espetáculos que objetivem o estabelecimento de um contato inteligível e constante com um público amplo, são considerados rasos, pouco refinados esteticamente e intelectualmente – portanto, comerciais. Se trouxermos o debate para o âmbito do financiamento e sobrevivência do espetáculo, perceberemos que trabalhos considerados pela crítica especializada como “vanguarda”, justamente por atraírem um público menor, precisavam cobrar mais caro pelo ingresso, caso contrário não conseguiriam se manter. Essa dimensão enfatiza a preponderância da ideia de que aquilo que era de fácil acesso para o público era, quase que de imediato, considerado como uma forma inferior de arte.

Assim, diante de um cenário onde o Estado não fornecia subsídios para os espetáculos ou condições de trabalho adequadas para os artistas, Antônio Fagundes percebe que uma estrutura artística empresarial e o investimento em pesquisa de mercado, poderiam configurar como uma estratégia de sobrevivência para o teatro – e não, ao contrário do que argumentavam algumas análises apressadas, decretar o seu fim. A CER encerra suas atividades enquanto Companhia no início dos anos 1990, após uma trajetória de grandes sucessos, devido ao aumento das dificuldades financeiras que assolavam o país como um todo, impossibilitando manter um grupo de artistas fixos pagando-lhes um salário digno. Soma-se a isso o pouco interesse do Estado em criar uma política cultural eficaz, que permitisse que companhias teatrais como a idealizada por Antônio Fagundes, obtivessem

alguma estabilidade para executar seu trabalho e, com isso, alavancar a tradição teatral no país. Sobre essa questão, Fagundes aponta em depoimento para Jefferson Del Rios:

Tudo é muito reles. Eles não gostam. Excursionei por dezoito estados e as tribunas e camarotes oficiais estavam vazios. Nem é preciso quebrar a cabeça sobre os motivos do nosso abandono. Falta formação cultural ao país e vontade política aos dirigentes. Um pensador, organizador e promotor da cultura não tem como garantir no governo a continuidade de sua obra, como foi o caso de três bons secretários: Sábato Magaldi e Fábio Magalhães (na capital) e Fernando Morais (no estado). A descontinuidade ou desconsideração pelo que foi feito antes é a praxe. (RIOS, 1992, p. 65).

Outro nome fundamental para o investimento na cultura, especificamente no teatro, durante a década de 1980, é Yacoff Sarkovas. Parte do mundo corporativo desde muito jovem, Sarkovas enxerga que o setor cultural, que sobrevivia principalmente de bilheteria e investimentos do setor privado, (quando os espetáculos não eram contemplados com a Lei Sarney e posteriormente, com a Rouanet) apresentava potencialidades de investimento e lucratividade. Sarkovas observa que a pesquisa de mercado no teatro, quando havia, era realizada pelos próprios artistas, que se dividiam em diversas funções, e careciam de um profissional que melhor direcionasse as questões financeiras. Devido a sua experiência na área, após mais de uma década trabalhando com a Iformasom, empresa dedicada à pesquisa sobre a difusão das músicas em determinadas rádios, decide por migrar esse conhecimento para a esfera do teatro.

Nesse cenário, cria a empresa Artecultura – Marketing e Empreendimentos Ltda. valendo-se do marketing cultural para promover espetáculos considerados como vanguardistas à época, investindo em artistas como Gerald Thomas, Bia Lessa e Gabriel Villela, e integrando-se a um projeto de modernização e atualização do teatro feito no Brasil, como veremos. O empresário justifica que os espetáculos que promove concentram-se majoritariamente no estado de São Paulo, que devido a sua grande quantidade de habitantes, possui, proporcionalmente, maior público de teatro.

Para compreender o espaço que Thomas recebe na imprensa, há também que se ressaltar o apoio financeiro que o encenador recebe para executar seu trabalho – que acaba, de fato, tendo proporções nunca sonhadas no circuito off-off Broadway. Esse incentivo é vinculado necessariamente, à ideia de modernização do teatro, atrelada à expectativa de que essas inovações atrairiam mais investimentos e uma nova geração para as casas de espetáculo. Num cenário de dificuldades de produção para grande parte da classe teatral, o investimento, por parte de empresas, em espetáculos que representassem alguma ruptura com o

“convencional” era, para além de um privilégio, evidência do tipo de teatro que interessava aos círculos empresariais.

A Gerald Thomas também interessava um teatro incentivado financeiramente por esses núcleos. No ativo intento de descolar seu trabalho do panorama cultural brasileiro, o encenador opõe-se frontalmente ao investimento em cultura e patrocínio de manifestações artísticas por parte do governo, compreendendo a “cultura” como algo *espontâneo*. Thomas, dessa forma, evidencia que seu teatro privilegia a pesquisa e exploração da forma, endossando nesse sentido um projeto da elite cultural e intelectual do eixo Rio-São Paulo. O encenador se coloca numa posição diametralmente oposta à daqueles artistas, como José Celso Martinez Correa, Antunes Filho, Plínio Marcos, Antônio Fagundes, dentre diversos outros, que preocupavam-se com a construção de uma tradição teatral brasileira que, de fato, considerasse o público. No programa da *Trilogia Kafka*, perguntado por Cacá Rosset, fundador do renomado “Teatro do Ornitórrinco”, sobre sua opinião acerca da política cultural no Brasil, Thomas responde:

Como qualquer política no Brasil: podre, demente, imbecil, atroz e aprisionável, ou seja, criminosa. Aliás, eu sou contra política cultural. Uma das coisas que deviam de deixar de existir nesse país é Ministério da Cultura. Aliás, eu acho que esse país devia parar de interferir na telefonia, de meter o bedelho nos teatros municipais e na cultura em geral. Cultura é uma coisa espontânea. Esse país devia parar de ser um Estado e ser um país<sup>40</sup>.

A partir dessa fala, percebemos que o alinhamento de Gerald Thomas com um teatro viabilizado exclusivamente por empresas era mais que apenas estético. Partia de uma concepção espontaneísta da arte, compreendendo como autonomia o que na realidade brasileira é bastante próximo do descaso. Dessa forma, Thomas se estabelece num lugar que podia ser caro àqueles, tanto na imprensa quanto no setor cultural de forma geral, que queriam enfatizar a ruptura entre o teatro político, dos tempos da resistência à Ditadura e o teatro idealizado naquele momento. O teatro de Thomas, supostamente despretenso no que tange aos aspectos sociais e políticos da arte, poderia ser lido nesse momento como um exemplo dos novos tempos na cultura e na política brasileira que, sob essa perspectiva, estariam desvinculadas.

Quando Thomas leva para os palcos sua leitura dos textos de Kafka, ele já não era um nome desconhecido ou novo para a classe teatral. A *Trilogia Kafka* dá sequência a parceria de Thomas com o empresário Yacoff Sarkovas, que já havia, através de sua empresa Artecultura, viabilizado o espetáculo *Eletra Com Creta* em 1987. Sarkovas é, nesse sentido, um nome

<sup>40</sup> Programa da *Trilogia Kafka*, p. 25.

profundamente vinculado a idealização de um projeto modernizador para o teatro brasileiro. Produzindo espetáculos que tendiam mais ao experimentalismo, Sarkovas consolidou-se como um dos principais nomes do marketing cultural. A definição de marketing cultural dada pela própria Artecultura no programa da *Trilogia*, nos possibilita acrescentar mais peças ao grande quebra-cabeças formado quando são evidenciados novos projetos para o teatro feito no Brasil:

Vende-se uma ilusão em 30 segundos, ela dura exatamente o tempo do comercial. Nosso conceito de marketing cultural é a propaganda comportamental de fato. Não estamos vendendo uma fantasia, uma ilusão que se desfaz em 30 segundos. **Uma empresa que opte pelo apoio a um espetáculo de Gerald Thomas está assumindo uma imagem de transgressão e modernidade.** É uma imagem ancorada numa coisa real, que não será desfeita no fim do intervalo comercial<sup>41</sup>. (Grifo nosso)

Fica evidente que Sarkovas insere-se ativamente no debate que pensa a renovação do teatro brasileiro, associando o trabalho de Gerald Thomas à “transgressão e à modernidade” – adjetivos frequentemente mobilizados pelo empresário e por Thomas para apontar o sentido da dita renovação. Constrói-se uma perspectiva do “novo” que se apresenta como a *superação* de um teatro engajado ou aquele pejorativamente caracterizado como “comercial”, sem que se refletisse sobre suas especificidades. A cena brasileira “renovada” seria, assim, aquela em consonância com as pesquisas de linguagem realizadas no exterior e que se distanciava, temática e esteticamente, do que se considerava como teatro comercial.

O encenador, eleito como o representante dessas novas tendências, recebe grande atenção – e investimento – para que executasse seus experimentos, o que o coloca em vantagem em relação a muitos membros da classe teatral brasileira. A empresa Artecultura apostava que a renovação do teatro brasileiro sob os moldes da modernização e do distanciamento do teatro “comercial”, geraria – ironicamente - um bom retorno financeiro, uma vez que seu apelo estético pretensamente inovador, “um teatro que só fosse possível ao teatro”<sup>42</sup>, interessaria aos jovens e dessa forma, ampliaria o público:

Chegamos à conclusão de que o teatro é o segmento artístico de maior potencial e ao mesmo tempo, é o que está mais por baixo no momento. É

<sup>41</sup> Ainda sobre a ideia de marketing cultural: “Que ninguém confunda marketing empresarial com merchandising, previne Yacoff: ‘são coisas completamente diversas. O marketing cultural jamais ingere na arte. Não existe nada direto, tudo é sempre periférico. Não vamos montar uma peça para mostrar jovens tomando determinado refrigerante ou usando certa marca de jeans em cena, não é isso. O que se busca é likar uma marca - produto a um evento artístico de perfil adequado. O mercadológico nunca pisa sobre o artístico e vice-versa’”. *ARTECULTURA, o compromisso com um teatro novo*. In: Programa da Trilogia Kafka, pp. 28 e 29. Disponível em <[https://issuu.com/todoteatrocarrioca/docs/trilogia\\_kafka\\_-\\_1997\\_-\\_programa](https://issuu.com/todoteatrocarrioca/docs/trilogia_kafka_-_1997_-_programa)>

<sup>42</sup> Idem.



mais ou menos como quem entra na Bolsa e procura a ação mais barata e de maior potencial de explosão. O teatro é um grande catalisador, grande mobilizador de emoções. **Queremos resgatar o teatro para as novas gerações, que andam distantes dele. Daí a nossa opção por espetáculos de impacto, modernos, que mobilizem um público novo ou espectador que esteja afastado**<sup>43</sup>. (grifo nosso)

Torna-se nítido que a oposição ao “teatro comercial” se dá numa dimensão ideológica, ou numa dimensão vinculada a um projeto de teatro que pensa o popular com sinal de pouca sofisticação artística. Ora, se o retorno financeiro estava posto como uma finalidade, a linha a separar o teatro chamado “comercial” e o teatro experimental estaria colocada no âmbito temático e formal. A ideia de *marketing cultural* de Sarkovas, girava em torno do investimento em propostas estéticas que se desvinculassem do que ele chama de “coisa velha”<sup>44</sup> bem como “da dependência estética da TV”<sup>45</sup>.

Mesmo levando aos palcos produções de sucesso, a Artecultura não alcança grandes margens de lucro, uma vez que o *marketing cultural* não aumentou, como era esperado pelo empresário, a quantidade de investimentos recebidos pelo setor privado. Imbuído da ideia de promover espetáculos que fossem “inovadores”, o teatro segue sendo considerado investimento de alto risco para os possíveis financiadores. Nas palavras de Jefferson Del Rios, o teatro

Não está entre as prioridades desses investidores que preferem a arte já assimilada e com aura de respeitabilidade (concertos de música clássica) ou eventos de massa (shows de música popular). O teatro tem a vocação para o imponderável e o transgressivo, o desequilíbrio comportamental e/ou ideológico que não convém aos negociantes. É o seu pecado e sua grandeza (estamos falando do teatro de descobertas, de pesquisas, não do outro já acomodado ao “gosto médio”). (RIOS, 1992, p. 93)

Levando em consideração o projeto motivador da Artecultura, percebemos, aqui, uma consonância com parte dos críticos que endossavam um projeto cultural que alardeasse os “novos tempos” para a cultura brasileira, e estabelecem, com Gerald Thomas, um diálogo certeiro. Ressaltando que a crítica teatral não é homogênea, o supracitado Edécio Mostaço, também no programa da Trilogia Kafka, questiona: “*Em que medida Gerald Thomas é um logotipo, uma marca registrada ou um imaginário?*” ao que Thomas responde: “*Na medida*

---

<sup>43</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 28.

*em que o imaginário provavelmente é plausível, e que o logotipo provavelmente seria dissecável em camadas orgânicas, e que uma marca registrada for de fantasia”<sup>46</sup>*

Mais importante que a resposta do encenador, entretanto, é a pergunta feita por Mostaço, demonstrando a percepção, por parte da crítica, de que Gerald Thomas se inseria no panorama teatral brasileiro não só como um artista, mas como uma “marca”, um rosto representando um grupo de empresários que buscava a “modernização” e a “renovação” da cena cultural brasileira – e nesse caso especificamente, isso estava atrelado à sua despolitização.

Em suma, as diferenças entre os artistas e setores sociais aqui citados eram inúmeras; no entanto, eles eram aproximados no que tange à ideia de um novo projeto cultural para o país. Projeto este que visava mostrar-se inovador e moderno, de modo a enfatizar a ruptura com o teatro dos tempos da Ditadura-Militar, ou com o teatro que, como vimos, não era considerado “atualizado” o suficiente para colocar o país em consonância com o circuito teatral estrangeiro. Gerald Thomas fora eleito um representante óbvio dessa tendência por simbolizar, para determinados nichos, uma abertura ao novo e ao “globalizado”, realizando no Brasil aquilo que era tendência no off-off Broadway em Nova York. Seus referenciais artísticos, como Beckett, Heiner Muller, Kafka, Duchamp entre outros, configuravam-se como um contraponto perfeito para aqueles que identificavam no teatro brasileiro da década de 1980 apenas a perda de referenciais e uma espécie de frivolidade.

### **1.3. Gerald Thomas no Brasil**

*“Eu ainda podia ouvir a voz de Julian Beck no meu ouvido, embora ele já estivesse morto há três anos: ‘Vá para o Brasil e faça o que você faz aqui, mas em grande, gloriosa escala. Faça algo grande e, depois que se tornar um herói nacional, volte para cá, que o Times lhe dará uma grande cobertura e você ficará famoso. Dito e feito, como uma profecia”.*

*(Gerald Thomas)*

---

<sup>46</sup> Ibidem, p. 25.

Segundo Thomas, ele vem para o Brasil em 1985, a convite do ator Sérgio Britto, encenar o mesmo conjunto de espetáculos que estava em cartaz no La MaMa, intitulado *Trilogia Beckett*. Apesar de algumas informações desencontradas – Sérgio Britto, por exemplo, atesta que a ligação sugerindo encenar Beckett no Brasil parte de Thomas e não dele<sup>47</sup> – o fato é que em 1985, estreia *Quatro Vezes Beckett* no Teatro dos Quatro, Rio de Janeiro, com textos traduzidos por Millôr Fernandes. A partir de *Quatro Vezes Beckett*, o trabalho de Thomas no Brasil durante aquele período é quase incessante: em 1986, vão aos palcos três grandes espetáculos do artista: *Carmem Com Filtro*, *Quartett* e *Eletra Com Creta*.

Como já explicitado, o espetáculo *Carmem Com Filtro*, produzido pela CER, foi a estreia de Gerald Thomas em palcos paulistas. A CER, com a efetiva missão de ampliar o repertório e enriquecer a cena teatral brasileira, abraça a visão estética de Thomas, ciente de que o público para espetáculos experimentais costumava ser menor. Por isso, o espetáculo permanecia em cartaz em horários alternativos às segundas e terças-feiras.

Contando com Antônio Fagundes e Clarisse Abujamra no elenco, para além de artistas que viriam a compor, posteriormente, a Companhia De Ópera Seca, como Bete Coelho e Luiz Damasceno, *Carmem Com Filtro* estreou no Teatro Procópio Ferreira em 1986 e foi um sucesso de público, chegando a trinta mil espectadores, como consta em depoimento de Fagundes (PATRIOTA, 2018, p. 245). Nas discussões realizadas sobre esse espetáculo, é perceptível o delineamento de uma questão muito cara às discussões que aqui pretendemos desenvolver, no que tange à relação de Thomas com a crítica teatral. Nas palavras de Rosângela Patriota:

A grande motivação dos textos escritos sobre o espetáculo voltava-se para o encenador, para as soluções cênicas por ele adotadas, pelas referências estéticas e artísticas que se podiam reconhecer pelo seu trabalho e, é claro, pelo processo de desdramatização que estruturou a narrativa da referida montagem. (PATRIOTA, 2018, p. 246)

O impacto dos espetáculos de Thomas era percebido, nesse sentido, por suas escolhas estéticas e não necessariamente por estar imbuído de um projeto em franca interlocução com o teatro brasileiro. O trabalho realizado pelo encenador exigia que o ator se condensasse com

<sup>47</sup> Em depoimento disponível em seu site, Sérgio Britto conta: “Gerald me telefona de Nova York dizendo que tinha uma nova ideia, textos de Beckett. O espetáculo já tinha sido feito por ele na Broadway e com sucesso. Acertamos tudo e Gerald e Daniela vieram para o Rio de Janeiro. Nosso espetáculo se chamava Quatro vezes Beckett. Duas peças curtas, um monólogo e alguns textos literários selecionados pelo Gerald. No elenco, Rubens Corrêa, Ítalo Rossi, Richard Riguetti e Sergio Britto.”. Disponível em <[http://www.sergiobritto.com/obra/teatro/teatro-dos-quatros/quatros-vezes-beckett/#:~:text=%E2%80%9CQuatro%20Vezes%20Beckett%E2%80%9D%20\(1985,de%20Viena%20com%20esse%20espet%C3%A1culo.>](http://www.sergiobritto.com/obra/teatro/teatro-dos-quatros/quatros-vezes-beckett/#:~:text=%E2%80%9CQuatro%20Vezes%20Beckett%E2%80%9D%20(1985,de%20Viena%20com%20esse%20espet%C3%A1culo.>) Acesso em 24 de março de 2021.

a plasticidade do espetáculo, o que leva ao questionamento da autonomia desses artistas e coloca o encenador em maior evidência. Talvez aspectos como esse, aliados ao fato de Gerald Thomas não possuir um projeto visando a ampliação do público ou a efetivação da interlocução entre palco e plateia, tenham contribuído para que “*Carmem Com Filtro*” fosse a única colaboração entre a Companhia Estável de Repertório e Gerald Thomas. Vale ressaltar que entre 1988 e 1990, o encenador reformula o espetáculo, que se torna “*Carmem Com Filtro 2*” e modifica parte do elenco – aquela anteriormente ocupada por atores da CER<sup>48</sup>.

É no decorrer de 1987, com o espetáculo *Eletra Com Creta* que Thomas levará para os palcos recursos cênicos que acabariam por ser sua assinatura naquele período. O crítico carioca Macksen Luíz identifica em sua análise do espetáculo a busca de Gerald por um “mínimo múltiplo comum da linguagem” (LUÍZ apud MACIEL, 2019, p. 97), característica que seria aprimorada com a Companhia de Ópera Seca, grupo formado para dar sequência e consistência às pesquisas de Thomas: a busca por um minimalismo, por extrair o essencial dos elementos em diálogo nos palcos, onde, idealmente, se formasse um conjunto sem que um predominasse sobre o outro.

Vale ressaltar que o crítico Macksen Luiz, formado em Sociologia e Política pela PUC-Rio, figura como o único especialista em teatro no *Jornal do Brasil* por quase duas décadas a partir de 1977, quando passa a ocupar o cargo que antes fora de Yan Michalski. A atuação de Luiz se dá predominantemente através da crítica jornalística, sendo pouco expressiva sua produção em âmbito acadêmico se comparada a de seus colegas de imprensa carioca, Yan Michalski e Sábado Magaldi – o que não significa que seus comentários sobre os espetáculos ou reflexões sobre o próprio ofício do crítico tenham um valor menor.

Sobre “*Eletra Com Creta*”, Macksen Luiz aponta que à quantidade asfixiante de informações, contrapõe-se a beleza plástica do espetáculo; a parceria com a cenógrafa e então esposa de Gerald Thomas, Daniela Thomas, já mostrava resultados. Na avaliação do crítico, era a concepção visual da cenógrafa que impedia que o espetáculo se perdesse na fragmentação das propostas de Gerald Thomas. Macksen Luiz conclui com uma observação que se mostrará lapidar para a construção do argumento deste trabalho:

---

<sup>48</sup> Vale ressaltar que Antônio Fagundes reconhece a incompatibilidade de seu projeto com o ideário estético e formal de Thomas: “O que aconteceu nesse espetáculo é que o que apresentávamos era tão impenetrável... olha, o que o Gerald Thomas faz não é teatro, é uma outra coisa. É ele mesmo quem afirma isso. Ele fala em ópera seca, porque o ator não aparece e o texto não tem importância. Pra mim, isso não pode ser teatro, mas, de qualquer forma, é uma experiência sempre gratificante, porque o Gerald Thomas é um puta diretor”. FAGUNDES, Antonio. Bastidores, p. 185 – 186 apud PATRIOTA, Rosangela. *Antonio Fagundes: no palco da História, um ator*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018. P. 245.

*Eletra Com Creta* acrescenta ao panorama teatral carioca um volume apreciável de anticonvencionalismo e de debate sobre a linguagem contemporânea do espetáculo. No calor desses debates, sem dúvida, o teatro caminhará um pouco mais em direção à sua integração nas artes atuais. (LUIZ apud MACIEL, 2019, p. 97)

Considerando a crítica de Luíz, existem diversos elementos que devem ser olhados atentamente: a ideia de que Thomas como aquele que levará o anticonvencionalismo para os palcos, além de atualizar o debate sobre a linguagem espetacular e o lugar do teatro diante das outras artes contemporâneas. Além disso, o comentário de Macksen Luiz, nos permite observar que a crítica teatral não era homogênea; veremos que enquanto parte dessa crítica buscava alguma coesão entre as propostas artísticas, outra parcela caminhava no sentido de enfatizar, de fato, a ruptura com o período anterior, o que pode ser pensado sob o viés de um embate também geracional. Nessa perspectiva, o teatro seria um dos representantes dos novos tempos que se inauguravam no Brasil. Isso não significa que não houvesse alguma estranheza na recepção das pouco usuais propostas estilísticas de Gerald Thomas. Escrevendo para o *Jornal do Brasil*, Macksen Luíz alerta seu leitor:

Ao assistir à montagem, a plateia não terá elementos suficientes para fazer tantas e tão complexas ilações. A relativa monotonia do espetáculo contribui para que o peso e a carga dessa construção teórico-estética desabe sobre as cabeças psicológicas e realistas como um intrincado quebra-cabeça verbal. (LUIZ apud MACIEL, 2019, p. 97)

O comentário de Macksen Luiz se mostra sintético quando consideramos a relação da crítica com o teatro de Gerald Thomas, de maneira geral. Percebemos, nas palavras do crítico carioca, o conflito que se mostrará exacerbado no decorrer da carreira de Thomas, entre a “atualização” do teatro brasileiro e a dificuldade em cativar um público mais amplo. Afinal, até onde a renovação teórico-estética no teatro se mostra eficaz se não se expande ou atrai o público para suas salas? A recepção do trabalho de Gerald Thomas se manterá quase sempre dividida entre os elogios ao apuro técnico e formal do encenador e de sua equipe e a legibilidade de seus espetáculos.

Podemos propor que Gerald Thomas, como um brasileiro que fez sua formação enquanto artista em locais considerados grandes centros de inovação no teatro, como o La MaMa Experimental Theatre, servisse a um novo projeto para o teatro brasileiro, considerando o panorama geral da década de 1980. Sua vinda para o Brasil, entretanto, levanta questões diversas. A concepção de teatro de Thomas se adequava perfeitamente a do

local que o formou; dessa forma, por que a escolha de construir uma carreira no eixo Rio-São Paulo?

As hipóteses para responder a essa questão passam por fatores diversos. Seu contato com artistas brasileiros, a exemplo do ator Sérgio Britto e do escritor Haroldo de Campos, seu amigo pessoal, evidencia algumas das conexões com o setor cultural brasileiro; além disso, no decorrer da década de 1970, o encenador com frequência visita o Brasil devido ao seu trabalho na Anistia Internacional. Considerando esses aspectos, é possível propor que Thomas estivesse atento aos debates que pautavam o panorama teatral naquele momento, como o embate entre o teatro comercial e o teatro de vanguarda, ou a busca, por parcela da crítica e dos artistas, pela sintonização com as propostas artísticas em voga no exterior.

Dessa forma, Thomas perceberia a possibilidade de ascensão em sua carreira se atuasse nas brechas que se evidenciavam no teatro brasileiro no período da redemocratização. Se a vinda para o Brasil lhe serviria para consolidar-se como um importante encenador, o eixo Rio-São Paulo mostrava-se como um solo profícuo para esse intento, uma vez que, como pudemos ver anteriormente, havia a sensação por parte da crítica teatral de que havia, de fato, um vazio a ser preenchido.

No decorrer da década de 1980, Gerald Thomas construirá as bases sobre as quais ele seria reconhecido por toda sua carreira: suas escolhas estéticas que transformavam diversos elementos da cena em recurso narrativo, prescindindo do texto dramático como fio condutor. O trabalho de Thomas com o espaço cênico e a iluminação, principalmente, lhe permitirá obter um lugar de destaque no teatro brasileiro, lugar esse legitimado pela crítica teatral do eixo Rio-São Paulo. A frase usada como epígrafe no início desse tópico se mostra como uma síntese das pretensões de Thomas ao trazer seus espetáculos para o Brasil da década de 1980: alavancar sua carreira no exterior.

De fato, a *Trilogia Kafka* marca o lançamento da Companhia de Ópera Seca no circuito internacional, que se apresenta em Nova York e em festivais na Europa, e essas produções realizadas fora do Brasil se intensificam na década de 1990. Embora Thomas não deixe de produzir no país, produzindo trabalhos bem recebidos pela crítica, como *Carmem Com Filtro 2*, em 1989, e *Mattogrosso*, ópera construída em parceria com Philippe Glass também em 1989, o início da década de 1990 é, para o encenador, marcado pela assinatura de contratos para a produção de óperas na Alemanha.

Entre sucessos e fracassos na Europa, Thomas segue se dividindo entre Nova York e o Brasil. No início da década de 1990, o encenador empenha-se por trazer um tom mais linear para seus espetáculos. O último trabalho de Bete Coelho com a Companhia de Ópera Seca é a

encenação de “*Fim de Jogo*”, em 1990, texto de Samuel Beckett cuja narrativa básica é mantida – algo pouco usual para Thomas<sup>49</sup>, além de reduzir a quantidade de recursos cênicos mobilizados para a encenação. O fato de o encenador não sustentar o espetáculo em “efeitos de imagem”, também é percebido por Macksen Luíz: “*A montagem parece ser um rito de passagem que não aponta, claramente, para nenhuma direção, mas propõe uma reavaliação do jogo teatral à luz de uma outra poética cênica. Com a poderosa ajuda de Samuel Beckett, Thomas chega perto de uma estética mais amorosa*”. (LUIZ, 1990, apud FERNANDES, 1996, p. 37).

O comentário de Macksen Luiz é perspicaz ao perceber uma espécie de transformação nas escolhas estilísticas de Thomas no início da década de 1990. Buscando materializar nos palcos as mudanças no contexto político mundial, considerando, principalmente, a queda do Muro de Berlim em 1989 e a posterior dissolução do bloco Soviético em 1991, Thomas retira do palco a tela de filó, que criava uma espécie de quarta parede em relação à plateia, e procura ressaltar o humor em suas montagens. A pesquisadora Sílvia Fernandes comenta esses aspectos ao pensar essa nova fase de Thomas no espetáculo *M.O.R.T.E – Movimentos Obsessivos e Redundantes para Tanta Estética*, em 1991:

As preocupações com a inclusão do público no processo criativo, o desejo de uma narrativa mais linear, os dilemas e a paralisia de um criador diante das questões do teatro e da arte e a associação da trégua criativa do artista ao período de trégua política são outras pistas temáticas que Thomas indica para o espetáculo. (FERNANDES, 1996, p. 37).

O movimento apontado por Sílvia Fernandes, que prevê que Thomas considere a recepção por parte do público como um componente de seu processo criativo é confirmado pelo próprio encenador. Em entrevista para a Folha de S. Paulo no ano de 1994, ironiza a si mesmo e a suas escolhas estilísticas no decorrer da década de 1980, percebendo que a linguagem fragmentada que empregava em suas montagens, eram circunstanciais e geracionais. O entrevistador Luís Antônio Girón aponta, em sua pergunta, que Thomas criou uma estética na década de 1980 que “*virou modelo e contramodelo para os diretores brasileiros*”, e questiona Thomas sobre seu “lado” nessa dicotomia, ao que o encenador responde:

Os plagiários e os oponentes fazem parte da mesma corja. Deixo para eles o meu velho vocabulário. Estou trabalhando num outro, sem deixar de ser eu.

---

<sup>49</sup>[...] o confronto em cena, o jogo, é de Bete Coelho com Gerald Thomas. A atriz faz em *Fim de Jogo* o seu espetáculo pessoal. Não se prende a rodopios, a sons guturais e efeitos de imagem. Gerald Thomas lhe deu isso de presente. Dirige pela primeira vez num plano mais contido, uma peça de encomenda para uma grande atriz. SÁ, Nelson. 1991 apud FERNANDES, Sílvia, 1996. P.36

Minha geração viveu um período de fragmentação e não consegue mais contar uma história. Queria comprimir muita informação em duas horas. Estou buscando a popularidade e a linearidade [...] Quero por no palco uma ação linear, cheia de situações inusitadas e cômicas.<sup>50</sup>

A guinada de Thomas em direção a uma estética mais palatável ao público não pode ser pensada sem que consideremos o seu trabalho com Fernanda Montenegro e Fernanda Torres em *The Flash e The Crash Days*, em 1991. Em termos de impacto cultural e recepção da crítica teatral, *Flash and Crash* figura como um dos principais – se não o principal – espetáculo de Thomas na década de 1990. O enredo do espetáculo, apesar da comicidade, ainda dispensa o texto dramático como fio condutor, sustentando-se na atuação das “Fernandas” e na carga simbólica de estarem mãe e filha em cena pela primeira vez. Nas palavras de Silvia Fernandes,

Thomas mudou, mas ainda estavam no espetáculo a fumaça, os crescendos da música com alto impacto emocional e a luta intransitiva das duas personagens, que não conduzia a nenhum resultado, a não ser a reiteração da situação inicial. As duas "Elas" terminavam a luta reiniciando o jogo de cartas que já haviam disputado no meio da peça. (FERNANDES, 1996, p. 40)

O trabalho com Fernanda Montenegro, atriz já consagrada no teatro, cinema e televisão brasileira são sintomáticos da nova imagem que Thomas buscava construir no teatro, uma vez que se unia a nomes tradicionais e já legitimados como baluartes da cultura brasileira<sup>51</sup>. Nesse sentido, Thomas suaviza seu radicalismo estético a fim de ampliar seu público no Brasil, o que é beneficiado pela presença de Fernanda Torres, que passa a integrar a Companhia de Ópera Seca. Na esfera temática, Thomas busca refletir sobre embates geracionais que permearam sua carreira artística até então, pensando as especificidades que caracterizavam o grupo de artistas que ganha os holofotes da década de 1980. Em *Um-Glauber* (1994), por exemplo, o encenador busca pensar a fragmentação dos ideais de sua

<sup>50</sup>GIRON, Luís Antônio. *Thomas 2 quer ser pop e trair o Thomas 1*". Ilustrada. Folha de S. Paulo; Edição de 07 e janeiro de 1994. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=12296&keyword=Thome&anchor=4854388&origem=busca&originURL=&pd=53b211f2f6e5beea0ce622ca4bdf111a>>

<sup>51</sup>Considerando esse aspecto, vale ressaltar que em 1994, Thomas dirige um show da cantora Gal Costa, símbolo do movimento tropicalista, mas segue imprimindo sua assinatura ao misturar óperas de Wagner e Rolling Stones ao show-espetáculo de Gal. Sobre o trabalho com a cantora, Thomas diz: “Tenho vontade de atingir um público maior e Gal me parece perfeita”. GIRON, Luís Antônio. *Thomas 2 quer ser pop e trair o Thomas 1*". Ilustrada. Folha de S. Paulo; Edição de 07 e janeiro de 1994. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=12296&keyword=Thome&anchor=4854388&origem=busca&originURL=&pd=53b211f2f6e5beea0ce622ca4bdf111a>>



geração, como aponta na supracitada entrevista para Luís Antônio Girón, na Folha de S. Paulo: “*Sou de uma geração que nunca foi leninista, mas não teve coragem de dizer isso*”.

Nos anos 2000, Thomas permanece em intensa atividade, salvo ocasionais pausas que se prometem definitivas, mas são seguidas de um retorno de bastante produção. Dos trabalhos produzidos nesse período, destacamos “*Um Circo de Rins e Fígados*”, protagonizada pelo ator Marco Nanini em 2005. O espetáculo foi bem recebido pela crítica, que apontou, dentre outros aspectos, a excelência da atuação de Nanini e uma relação mais “amigável” entre Thomas e o texto dramático. É digno de nota, entretanto, que a qualidade do espetáculo seja celebrada tendo como referencial espetáculos do fim da década de 1980 e início da década de 1990, como podemos observar na crítica de Sérgio Salvia Coelho, que escreve para a Folha de S. Paulo: “*Sim, é Gerald Thomas de volta, com o vigor da década passada, como se via em ‘Carmem Com Filtro’ ou ‘The Flash and Crash Days’*”. (COELHO, 2005, apud MACIEL, 2019, p. 343).

Considerando o período de escrita deste trabalho (2020 – 2022), Gerald Thomas manteve-se em atividade adequando espetáculos ao formato online. No ano de 2021, durante a pandemia de covid-19, Thomas adapta para o formato de vídeo o espetáculo “Terra em Trânsito”, protagonizado pela atriz Fabiana Gugli, originalmente produzido em 2006 e reformulado para integrar o projeto do SESC São Paulo “Teatro #EmCasaComSesc”. Além disso, escreve e dirige G.A.L.A, monólogo encenado também por Fabiana Gugli e o primeiro trabalho do encenador pensado diretamente para o formato das telas.

O crítico teatral Edélcio Mostaço, que já havia se dedicado à apreciação crítica do trabalho de Thomas durante a década de 1980, entrevista o encenador em meados do primeiro semestre de 2021, e identifica, considerando os mais de 30 anos de carreira de Thomas, três fases distintas<sup>52</sup>. Na primeira, segundo Mostaço, o trabalho de pesquisa com a Companhia de Ópera Seca constrói espetáculos que exploram a linguagem cênica valendo-se do concretismo, das vanguardas nova-iorquinas, do minimalismo e de uma nítida influência beckettiana. Os primeiros trabalhos de Thomas, vale lembrar, são adaptações de textos de Beckett – e não necessariamente dos textos escritos para a cena: *All Strange Away*, que vai aos palcos do La MaMa em 1984, é um texto em prosa de Samuel Beckett transformado por Thomas em material dramático.

---

<sup>52</sup> A entrevista citada se encontra disponível na conta *The Dry Opera Co.* na plataforma de vídeos *Vimeo*, e foi promovida pelo grupo de pesquisa em artes cênicas “VAI Coletivo”. A fala de Edélcio Mostaço que aqui discutimos pode ser vista a partir do minuto 22. Disponível em <<https://vimeo.com/570416004>> Acesso em 01 de setembro de 2021.

Na segunda fase identificada pelo crítico, Gerald Thomas leva sua exploração da linguagem também para o texto falado. Começa a escrever os próprios textos, realizando com a palavra as colagens que anteriormente eram priorizadas na forma. Mostaço identifica uma forte presença do surrealismo nesse momento da carreira do encenador. E, por último, na terceira fase, Thomas “faz as pazes” com a ideia de uma narrativa linear, mas que ainda conserve a poética da cena que caracteriza o encenador. Podemos propor que a *Trilogia Kafka* figura como uma transição entre a primeira e a segunda fase, se tomarmos de empréstimo a organização feita por Edélcio Mostaço.

Há, nesse conjunto de espetáculos, características marcantes do início da carreira de Thomas: a adaptação de textos que já figuram dentre clássicos da literatura, o emprego da “ópera seca” como um método, o trabalho do potencial narrativo das imagens e dos cenários, cujos créditos devem ser divididos – ou inteiramente atribuídos – à Daniela Thomas, para além das características expressionistas. No entanto, com “*Praga*”, para além da adaptação/releitura de dois textos de Kafka, Thomas aponta para seu potencial autoral, embora aqui ele esteja evidentemente mais presente na escrita da cena.

Para compreendermos esses aspectos, fez-se necessário que nos atentássemos para o universo *off-off Broadway*, onde Thomas estabelece para si mesmo um “mito de origem” e apresenta-se, no Brasil, como um herdeiro e propagador das principais tendências conceituais e estéticas características daquele núcleo. Sua trajetória neste país é grandemente devedora de sua relação com esse espaço: no *off-off Broadway*, que não mais apresentava o caráter disruptivo e inovador que possuía na década de 1960, o trabalho de Gerald Thomas misturava-se a centenas de outros que se incluíam nesse mesmo lugar. Sua vinda para o Brasil lhe possibilita maior projeção, uma vez que passa a estar inserido num ambiente teatral de características distintas e temáticas bastante próprias, o que contribui para ampliar sua projeção enquanto encenador.

A cena teatral brasileira na década de 1980 debatia-se entre questões internas e externas, como a reformulação na esfera formal e temática, a ânsia por construir um “novo teatro”, que não negligenciasse as especificidades de seu contexto de produção e se atentasse para as novas facetas do político, ou que, ao contrário, se caracterizasse pela ênfase na exploração dos aspectos formais e se distanciasse das temáticas “sociais”. Nesse mesmo espectro, os embates com a crítica teatral, que, se por um lado refletia sobre uma suposta decadência do teatro, por outro encontrava um contraponto naqueles que percebiam o enriquecimento de possibilidades que liberdade formal e temática apresentavam.

Permeando esses conflitos, as dificuldades financeiras que assolavam o teatro, cujas estratégias de subvenção criadas pelo poder público eram desinteressadas e ineficazes. A

iniciativa de algumas empresas, ao colocarem-se como alternativas a esse cenário, contribuíram para reacender o antigo debate sobre o *teatro comercial* e a *vanguarda*, muitas vezes sem que se considerasse a complexidade desses dois âmbitos. Essas questões são fundamentais para que compreendamos, ao longo da pesquisa que aqui desenvolvemos, não apenas as características do trabalho de Thomas no Brasil, mas o cenário que permite que ele seja recebido de maneira quase antagônica por diferentes perspectivas da crítica especializada.

Vale ressaltar que os procedimentos cênicos apresentados por Thomas no início dos anos 1980 eram, em linhas gerais, reproduções de seu trabalho no La MaMa. Apenas no decorrer da década de 1990 o trabalho de Thomas assumirá características mais autorais também no nível textual, e de espetáculos com pouquíssimo texto, dialogado ou monológico, passará à “verborragia” como um dos componentes centrais. Nesse sentido, compreendemos a *Trilogia* como o conjunto de espetáculos que consolida o método de trabalho dos anos iniciais da carreira de Thomas, mas, além disso, aponta para as possibilidades futuras no palco desse encenador. Assim, passemos à análise pormenorizada dos procedimentos formais e temáticos que a *Trilogia* articula, pensando-os em interlocução com seu contexto de produção e recepção.

## CAPÍTULO 2:

### A CENA COMO TEXTO – TRILOGIA KAFKA NOS PALCOS

*“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” do 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 enfermidade”.*<sup>53</sup>

*(Gerald Thomas)*

Como pudemos observar a partir das discussões anteriores, Gerald Thomas obtém grande espaço no teatro brasileiro ao propor um novo trato com a linguagem formal, demarcando uma solidificação das propostas estéticas que já aparecem, embora timidamente, nos palcos das décadas de 1960 e 1970. O trabalho de Thomas, profundamente devedor dos procedimentos estilísticos característicos do circuito *off-off Broadway*, encontra no Brasil um momento favorável à sua recepção, diante da percepção, por parte da crítica teatral, do surgimento de uma lacuna no aspecto temático e de uma queda qualitativa na linguagem formal, considerando o “besteirol” como a síntese desse duplo movimento.

Devemos considerar, nesse sentido, a especificidade dos recursos formais mobilizados nos palcos de Thomas, uma vez que a beleza plástica de seus palcos é o aspecto eleito pela crítica como estruturante da legitimação do encenador como um nome de destaque no circuito teatral brasileiro. A teórica, crítica teatral e pesquisadora paulista Sílvia Fernandes, dedica-se a compreender os códigos teatrais mobilizados por Thomas, aproximando os procedimentos do encenador a um trabalho de memória, onde ele *“recicla as imagens de seu tempo histórico para alojá-las no espaço cênico”* (FERNANDES, 2013, p. 5). Nesse sentido, a pesquisadora dedica vasta bibliografia a análise dos usos que Thomas faz das possibilidades formais no teatro, percebendo que, no palco do encenador, sua articulação com outros códigos, como o

---

<sup>53</sup>THOMAS, Gerald. *O século XX travestiu a inocência da criação*. In: FERNANDES, Sílvia. GUISENBURG, Jacó (orgs). *Gerald Thomas: Um encenador de si mesmo*. São Paulo: Perspectiva, 1996. P. 59.

da performance, das artes plásticas, da ópera e etc., constroem um texto cênico que prescindem do texto dramático:

Na verdade, o que Thomas introduzia no Brasil era uma tendência presente no teatro norte-americano desde meados da década de 70. Com maior ou menor grau de afinidade, aproximava-se da linha de trabalho dos encenadores Richard Foreman e Bob Wilson, dos grupos Mabou Mines e Wooster, das *performers* Meredith Monk e Lucinda Childs. O que todos tinham em comum era a exploração autorreflexiva 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. Não havia texto dramático, personagens definidos, conflito teatral, nem cenário, no sentido de um lugar onde o espetáculo se localiza. O espaço cênico era o próprio teatro e a progressão da narrativa acontecia por meio da mudança de temas espaciais, que se repetiam no decorrer do espetáculo. (FERNANDES, 2013, p. 5)

Fernandes localiza com precisão o recorte dos referenciais de Thomas, situando-os no tempo e no espaço, e aponta alguns dos artistas que serão citados explicitamente nos palcos do encenador durante toda a sua carreira. Faz-se necessário enfatizar que o dito movimento de “*exploração autorreflexiva da linguagem formal das artes cênicas*” era algo presente nas reflexões – e na materialização dessas reflexões – acerca do teatro desde o início do século XX, quando se percebe, remontando ao teatro simbolista do século XIX, um questionamento das estruturas tradicionais do drama.

A mudança dos paradigmas no teatro ao longo do século XX é percebida principalmente no trato com o texto dramático, que em muitas manifestações cênicas deixa de ser o fio condutor da ação. De fato, Fernandes, em sua tese de doutorado<sup>54</sup>, reflete sobre as possibilidades de análise ao considerar como elementos estruturantes da cena de Thomas o espaço cênico, o trabalho de ator e a sonoridade, por exemplo. Nesse sentido, argumenta que o encenador constrói um “*movimento de abandono do texto dramático como foco de construção do teatro*” (FERNANDES, 1996, p. 263).

Considerando a *Trilogia Kafka*, vale ressaltar que Thomas se vale dos romances “*A Metamorfose*” (1915) e “*O Processo*” (1925) do autor tcheco Franz Kafka, mas, em sua tradução para a cena não os utiliza como “roteiro”, nem os transforma em texto dramático, de forma que o que se vê nos palcos não se trata apenas da encenação dos romances. Ao contrário, como veremos, o encenador se vale do enredo dos romances como o único referencial estável para o espectador, mas tensiona esse “fio condutor” ao fragmentar a

<sup>54</sup> FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

narrativa e inserir no palco elementos sem conexão evidente com as situações levadas para a cena<sup>55</sup>. Dessa forma, a “*substituição do texto por outros materiais de eleição, como a luz, o objeto, o corpo do ator, o movimento cênico e a interferência musical definem, na encenação de Thomas, focos alternativos de criação cênica*” (FERNANDES, 1996, p. 263)

É necessário enfatizar, nesse sentido, que as características percebidas por Sílvia Fernandes em relação ao trabalho de Thomas, considerando de um novo trato com a linguagem formal, faz parte de um conjunto de tendências do teatro nas décadas finais do século XX. Para substanciar teoricamente seu argumento no que concerne ao predomínio de um texto cênico, Fernandes mobiliza teóricos como Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Jean François Lyotard e o crítico e teórico alemão Hans Thies-Lehmann, que em 1999 publicaria o livro “Teatro Pós-Dramático”<sup>56</sup>, um dos principais estudos teóricos sobre as novas formas de se fazer teatro no fim do século XX.

O conceito de “pós-dramático” é frequentemente mobilizado a fim de situar e categorizar esteticamente o trabalho de Gerald Thomas que, segundo a bibliografia especializada, figura como um dos maiores representantes do pós-dramático no Brasil<sup>57</sup>. Evidentemente, devido aos limites deste trabalho, não será possível abranger, de forma aprofundada, todas as questões suscitadas por esse conceito. Trabalharemos com o pós-dramático, portanto, na medida em que ele nos auxilie a compreender com maior acuidade as escolhas estéticas de Gerald Thomas e as interlocuções que elas estabelecem com os debates que as permeiam.

Hans-Thies Lehmann propõe que o “pós-dramático” se coloque como um conceito organizador diante das múltiplas propostas cênicas que se consolidam na segunda metade do século XX<sup>58</sup>. O autor enfatiza que esse conceito não se configura como uma “superação” da

<sup>55</sup> Segundo Sílvia Fernandes: “o que interessa a Thomas não é tomar o texto como substrato para a construção de um enredo e personagens, mas fazer uma leitura cênica do texto, utilizado não como um conjunto de diálogos que se prestariam à composição de conflitos dramáticos, mas como matéria de construção da encenação.” Idem, p. 282.

<sup>56</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Süssekind. Apresentação: Sérgio de Carvalho. São Paulo: Editora Cosac & Naif, 2007. Vale ressaltar que embora o “pós-dramático” seja o conceito mobilizado nesse trabalho, ele não é a única categoria explicativa elaborada para pensar o teatro a partir da segunda metade do século XX. Outras teorias que incorporam, por exemplo, a performance nas reflexões sobre teatro são: teatro performativo, teatro energético, teatros do real, práticas cênicas liminares, teatralidades dissidentes, representação emancipada, dentre outras. No entanto, o “pós-dramático” conta com um arcabouço teórico sólido, que acaba por ser um catalisador dessas outras possibilidades.

<sup>57</sup> Essa informação pode ser verificada no seguinte material: GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Sílvia (orgs). *O Pós-Dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2017. Além de ser tema de vários artigos, Thomas ilustra vários outros a título de exemplificação.

<sup>58</sup> Embora utilize a segunda metade do século XX como fixadora do recorte temporal, Lehmann aponta que uma espécie de “pré-história do pós-dramático” pode ser percebida já no começo desse mesmo século. Cita, como exemplo, os trabalhos dos franceses Alfred Jarry e Antonin Artaud. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-*

forma dramática, e sim como mais uma etapa na história do teatro. Faz-se necessário ressaltar que para o teórico, o pós-dramático não elimina ou prescinde do drama, mas implode dimensões basilares para sua estrutura. Isso se dá uma vez que, nas manifestações entendidas como pós-dramáticas, deixa de ser essencial articular as relações entre tempo, espaço e indivíduo de forma dialética, trabalhando-as como elementos autônomos<sup>59</sup>.

Nesse sentido, ao considerar a historicidade do termo, Lehmann aponta que o contexto que o forja, qual seja, o da modernidade, fragmenta a coesão antes percebida nas esferas do tempo, da ação e do próprio indivíduo. Dessa feita, as formas pós-dramáticas não mais ambicionam essa coesão ou uma estrutura dialética que articule essas dimensões; ao contrário, ocorrerá uma autonomização das mesmas, transformando-as em tema, uma vez que que o teatro pós-dramático distancia-se das ditas “grandes questões”.

Façamos, a título de exemplificação, um paralelo com o teatro do absurdo, pensado pelo romeno Eugène Ionesco em meados do século XX. O teatro do absurdo engloba uma grande diversidade de formas, mas há um fio condutor entre elas: a reflexão sobre as relações humanas diante da perplexidade dos acontecimentos e consequências das grandes crises da contemporaneidade, como as Grandes Guerras e os fascismos. Na teia do teatro pós-dramático, também existem formas e concepções de teatro muito variadas; no entanto, o ponto em comum entre elas é o distanciamento da estrutura dramática, ou, em linhas gerais, uma renúncia à representação da realidade. Dessa forma, apesar da semelhança de procedimentos cênicos entre Absurdo e Pós-dramático, no que concerne a um fio condutor temático, eles se distanciam.

No sentido de demarcar o distanciamento entre o pós-dramático e outras formas não tradicionais de teatro, Fernandes aponta: “*é apenas quando os meios teatrais se colocam no mesmo nível do texto, ou podem ser concebidos sem o texto, que se pode falar em teatro pós-dramático*”. (FERNANDES, 2017, p. 17) De fato, era esse um dos aspectos mais evidentes no trabalho de Thomas na década de 1980: o encenador frequentemente enfatizava que em seus espetáculos, a iluminação, os cenários, a música ou o trabalho de ator cumpriam uma função equivalente ou maior do que o texto da peça<sup>60</sup> – questão bastante comentada pela

---

dramático e teatro político. In: GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Sílvia (orgs). O Pós-Dramático: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2017. Pp. 233 – 255.

<sup>59</sup>Essas formulações são resultado de amplos debates com as proposições do crítico literário Peter Szondi, que considera a dimensão dialética estruturante para a forma dramática. Para maior embasamento acerca desse assunto, ver SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno – 1880 – 1950. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

<sup>60</sup>A dimensão textual no teatro pós-dramático é tema de profícuos debates e alguns francos mal-entendidos, uma vez que, por vezes, entende-se que o pós-dramático se opõe ao uso do texto. Nesse sentido, o próprio Lehmann afirma que é possível encontrar textos pós-dramáticos, trazendo como exemplo o trabalho da escritora e poetisa

recepção do seu trabalho<sup>61</sup>. O texto seria, nesse sentido, “*um elemento tão forte ou tão fraco quanto a luz, quanto a expressão isolada de um ator, quanto uma música, etc.*” (FERNANDES e GUINSBURG, 1996, p. 30).

Lehmann teoriza o procedimento de não-hierarquização dos elementos cênicos nomeando-o como *parataxe*. No âmbito da linguística, a parataxe diz respeito à justaposição de frases sem conjunção coordenativa e articulação óbvia; é essa dimensão, portanto, que se busca enfatizar no que diz respeito à cena. Constantemente mobilizada por Thomas, a *parataxe* é um procedimento que permite a observação dos elementos cênicos em sua autonomia, deixando sob responsabilidade do espectador a atribuição de sentido no que tange à articulação dos elementos postos em cena.

Outro procedimento categorizado como pós-dramático e importante para a compreensão das linguagens cênicas compostas por Thomas é o que Lehmann conceitua como “*mise en musique*”, ou, nas palavras de Silvia Fernandes, “colocar em forma de música” e “musicalizar” (FERNANDES, 2017, p. 24). A música, quando pensada no espectro das manifestações pós-dramáticas, não cumpre um papel de trilha sonora ou de ambientação; ao contrário, pode ser utilizada para desambientar, criando uma “cena auditiva” que poderá ser descolada da “cena visual”. Esse aspecto se evidencia na *Trilogia Kafka*, principalmente no espetáculo “*Uma Metamorfose*,” onde a pareceria com o músico Phillip Glass possui papel preponderante na narrativa.

Podemos enfatizar, ainda, a importância do “jogo com a densidade dos signos” (FERNANDES, 2017, p. 25). Essa característica explora a duração e a intensidade dos sons, o jogo entre palavras e silêncios, a entonação e o ritmo dessas palavras, a economia ou não dos gestos – procedimentos muito presentes, como veremos, no palco de Gerald Thomas. Evidentemente, a discussão em torno dos procedimentos organizados na categoria do pós-dramático não se esgota nesses breves parágrafos; no entanto, intencionou-se aqui situar, ainda que em linhas gerais, os debates teóricos e estéticos que envolvem o trabalho de Thomas<sup>62</sup>.

---

estadunidense Gertrude Stein, que construiu textos que ficaram conhecidos como “peças-paisagem”. Por outro lado, pontua que existem trabalhos que, apesar de abdicarem do texto, contam histórias lineares e tradicionais.

<sup>61</sup>Sobre esse aspecto, Fernandes pondera: “O que se observa, em geral, é que o hábito de confrontar texto dramático e encenação, dramaturgia e teatro, impede a consideração de seu texto cênico, e leva alguns críticos a lamentarem a má qualidade dos textos dos espetáculos, elogiando Thomas enquanto encenador, mas duvidando de seus méritos de escritor. Ora, destacar fragmentos de textos da totalidade de manifestação de seu teatro não favorece em nada a compreensão de sua estrutura. Pelo contrário, tentar descobrir dramaturgia ou mesmo princípios dramáticos nos segmentos textuais que frequentam o palco do encenador é desconsiderar o tipo de encenação proposta.” FERNANDES, Silvia. Op. Cit. 1996. P. 276.

<sup>62</sup>Para além de Gerald Thomas, podemos situar outros artistas como representantes do teatro brasileiro. A título de exemplificação, temos: José Celso Matinez Correa, Luiz Roberto Galízia, Renato Cohen, Marilena Ansaldi,



Os procedimentos abarcados pelo pós-dramático figuram, nesse sentido, como substrato para a leitura das estruturas cênicas engendradas por Gerald Thomas e, em se tratando da *Trilogia Kafka*, também por Daniela Thomas e pelo conjunto de atores da Companhia de Ópera Seca. Nesse sentido, nos dedicaremos a compreender, neste momento do trabalho, as especificidades dos espetáculos da *Trilogia*, a fim de perceber o conjunto de procedimentos que ela articula, procedimentos estes fundamentais para a construção da ideia de Gerald Thomas como um atualizador da linguagem cênica no Brasil.

## 2.1. O projeto cenográfico de Daniela Thomas e a Companhia de Ópera Seca

Para que compreendamos as principais nuances da relação entre o encenador Gerald Thomas e a crítica teatral, bem como as especificidades da materialização de suas pesquisas de linguagem, faz-se necessário que conheçamos com alguma profundidade o objeto escolhido como eixo norteador dessa análise – a *Trilogia Kafka* (1988). Veremos que grande parte dos elogios à *Trilogia Kafka* perpassam, em geral, dois pontos: o papel estrutural dos cenários e iluminação na composição da narrativa e o trabalho desenvolvido pelos atores da Companhia de Ópera Seca. Não se pode negligenciar o papel fundamental do trabalho da cenógrafa, cineasta e diretora carioca Daniela Thomas<sup>63</sup> na construção da *Trilogia Kafka*, que desenvolve os cenários não apenas como ambientação, mas como componentes ativos da narrativa desenvolvida no palco.

Apesar de alguns críticos como o paulista Aimar Labaki, considerarem o trabalho de Daniela Thomas como uma “*brilhante tradução do universo intelectual de Gerald*” (LABAKI, 1988), as criações dessa cenógrafa são igualmente autônomas e estruturais nos espetáculos do encenador. Vale ressaltar que atualmente, Daniela Thomas desenvolve trabalho solo como cineasta e diretora, além de ter colaborado, no decorrer da década de 1990 e 2000, em longas como “*Terra Estrangeira*” (1994) e “*Abril Despedaçado*” (2002), do premiado cineasta carioca Walter Salles.

Daniela Thomas inicia uma graduação em História mas não a conclui, optando por seguir sua formação realizando um intercâmbio em Londres, onde conhece Gerald Thomas e ali iniciam uma parceria profissional e um relacionamento que resultaria num breve casamento. Filha do cartunista Ziraldo, a arte sempre esteve permeando a vida da cenógrafa,

---

Denise Stoklos, Teatro da Vertigem, dentre outros. Embora não haja coesão entre os métodos desses artistas, eles se aproximam quando desenvolvem seus trabalhos buscando um distanciamento das estruturas tradicionais nos palcos.

<sup>63</sup> Mesmo após o fim de seu casamento – romântico e profissional – com Gerald Thomas, a cenógrafa mantém o sobrenome “Thomas” como nome artístico.

que localiza seus referenciais artísticos em nomes como Marcel Duchamp, Pina Bausch, Tadeusz Kantor e Robert Wilson, artistas fundamentais também para Gerald Thomas.

Para além dessas referências artísticas, a construção do processo criativo de Daniela Thomas é tão híbrida quanto seu resultado final. A autora Sílvia Fernandes comenta ser possível localizar no trabalho da cenógrafa tanto elementos do cotidiano quanto do expressionismo abstrato ou do cinema (FERNANDES, 2010, p. 169). O trabalho de Gerald Thomas na década de 1980 é infinitamente devedor das criações de Daniela – aspecto reconhecido inclusive pelo próprio encenador <sup>64</sup>. É interessante notar, inclusive, que o primeiro trabalho relevante de Gerald Thomas no La MaMa – a adaptação de *All Strange Away*, de Samuel Beckett, em 1982 – já contava com a participação de Daniela Thomas no processo criativo: a cenógrafa projeta um cubo, único elemento do cenário, inspirado nas cenas cotidianas das construções da “*descharacterizada Londres de Margareth Thatcher*”. (FERNANDES, 2010, p. 274)

No entanto, apesar da grande celebração da beleza formal dos espetáculos de Gerald Thomas, há pouca dedicação de parcela da crítica em discorrer mais enfaticamente acerca do trabalho de Daniela Thomas, comentando apenas sobre os efeitos do resultado final, enquanto o encenador recebe amplo espaço na imprensa para explicar seu processo criativo. Uma exceção é a crítica paulista Ilka Marinho Zanotto, que em dura crítica ao espetáculo “*Eletra Com Creta*” (1986), percebe a autonomia e eficiência do trabalho de Daniela Thomas frente ao de Gerald:

O grande mérito desta [Daniela Thomas] é ter conseguido realizar no palco – em carne e osso – aquilo que os videoclipes executam com toneladas de artifícios, trucagens, montagens e efeitos especiais. Daniela Thomas, brilhantemente coadjuvada por Gerald Thomas, instaura múltiplas e seguidas áreas de fascinação visual, realizando concretamente imagens fantásticas nas quais os atores são meros volumes, formas coloridas, integrando-se na composição rígida dos quadros. (ZANOTTO, 1987).

Percebemos, pela fala de Zanotto, que muitos dos elogios tecidos aos espetáculos que a crítica atribuía quase tão somente a Gerald Thomas, como veremos mais adiante, se devem em grande parte ao trabalho de Daniela Thomas – que é premiada, aliás, pelos cenários de

<sup>64</sup> 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” Memória Roda Viva: Gerald Thomas – 16/05/1988. Disponível em <[https://roda.viva.fapesp.br/materia\\_busca/228/Gerald%20Thomas/entrevista\\_dos/gerald\\_thomas\\_1988.htm](https://roda.viva.fapesp.br/materia_busca/228/Gerald%20Thomas/entrevista_dos/gerald_thomas_1988.htm)>

“*Quatro Vezes Beckett*”, “*Carmem Com Filtro*” e “*Eletra Com Creta*”. A “coadjuvação” da cenógrafa, nesse sentido, aconteceria na recepção dos espetáculos, principalmente quando pensamos nas avaliações críticas que atribuem a Gerald Thomas um papel que extrapola o limite dos palcos e, com o endosso do encenador, o coloca como porta-voz de um novo teatro.

Feitas essas considerações, nos dediquemos, portanto, a compreender o projeto da cenógrafa para a *Trilogia Kafka*. Os três espetáculos da *Trilogia* se desenvolvem num mesmo cenário, qual seja, uma gigantesca biblioteca construída em material que imita concreto armado. Associada a uma “*iluminação de campo de concentração*” (GONÇALVES FILHO, 1988), cria-se uma atmosfera densa e opressiva, que parece subjugar os atores. Daniela Thomas constrói ativamente essa “*escala massacrante*”<sup>65</sup>, utilizando a semelhança com o concreto armado para reforçar a sensação de peso e densidade, e, além disso, causar estranheza no espectador ainda que o cenário represente um ambiente familiar.

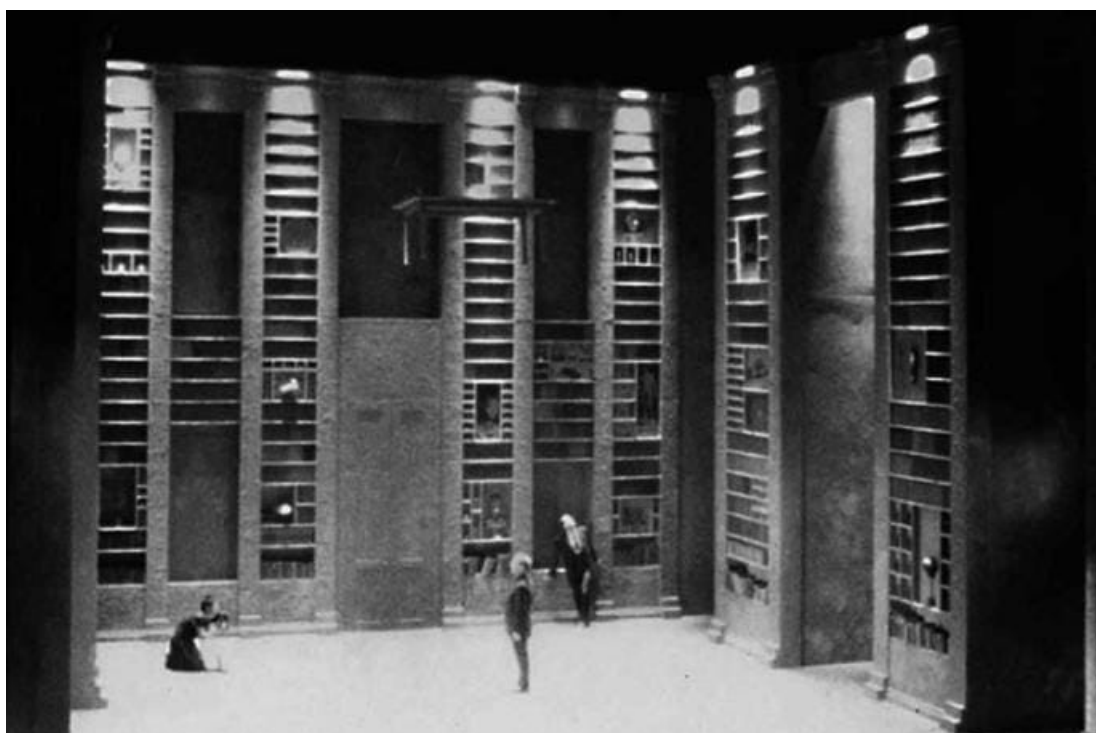


FIGURA 2: CENA DE “UM PROCESSO”. A PARTIR DESSA IMAGEM, É POSSÍVEL VISUALIZAR AS DIMENSÕES DA BIBLIOTECA.

Fonte: FERNANDES, Sílvia. Daniela Thomas e a dramaturgia do espaço. Revista Olhares, Nº 2, 2010. Pp. 13

Mas por que uma biblioteca? Pistas para a compreensão desse processo criativo se encontram na própria leitura que Gerald e Daniela Thomas realizam da obra de Kafka, ou, ainda, na forma como concebem a materialização do adjetivo “kafkiano”. Uma das

<sup>65</sup> Programa da Trilogia Kafka. Op. Cit. p. 22.

interpretações correntes sobre os romances do escritor tcheco residem na forma como este apresenta opressivas espirais burocráticas em seus enredos, sendo “O Processo” o exemplo clássico dessa perspectiva. Nesse sentido, Gerald e Daniela Thomas começam a projetar o conceito geral da *Trilogia* pautando-se na ideia de exacerbação da racionalidade, ao mesmo tempo que ironizam, banalizam esse pilar da modernidade<sup>66</sup>. As ideias iniciais de Daniela Thomas seguiam o sentido do “kafkiano” materializado num ambiente denso e estéril, como o “*esqueleto de concreto de alguma construção*” ou uma “*sala coberta do chão ao teto por arquivos*”<sup>67</sup>. Na tentativa de evitar o clichê mas manter o sentido metafórico da leitura que realizavam da obra de Franz Kafka – e da própria modernidade – Daniela Thomas sugere que a *Trilogia* se passe na opressiva biblioteca:

Imagine então um discurso dirigido a uma parede de livros, livros antigos, milhares deles. Metáfora que é quase um arquétipo da obsolescência. Mais do que conter livros, essa biblioteca deveria ser o túmulo do pensamento ocidental, o túmulo da razão, aquela que tão racionalmente se perde em Kafka<sup>68</sup>.

A biblioteca pensada por Daniela e Gerald Thomas, projetada pela primeira, configura-se como parte estruturante da narrativa, extrapolando os limites da ambientação ou “adorno” para o desenrolar da ação. Esse cenário/instalação artística pode ser pensado em sua autonomia, oferecendo ao espectador algumas pistas para auxiliar na composição do quebra-cabeças que se pretende levar aos palcos, uma vez que o Gerald Thomas empreende ativamente um esforço para retirar a linearidade da ação dramática. A intencionalidade de construir o cenário como um local que representasse, de alguma forma, a confluência de diversos tempos, perpassa também outras esferas, como a dos figurinos:

Os figurinos são quase pura intuição. Não há época definida. Associo uma certa época e um certo ar para cada personagem e vou construindo sua arquitetura a partir disso. Os tons são sombrios como convém aos desesperados. Me preocupa muito o ar de cansaço e um certo enfado que tento acentuar com o caimento das roupas. É importante para mim também passar a impressão de que estes personagens perambulam há séculos nesses mesmos trajes, daí o trabalho de envelhecimento. Referências, algumas. Os film noir dos anos 40, com seus detetives encapados, a boêmia berlinense dos anos 30, retratada por Groz e Beckman.

<sup>66</sup>Nas palavras de Gerald Thomas: “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 polo número um do conhecimento ocidental. A subversão desse polo: a própria biblioteca”. Programa da *Trilogia Kafka*. Op. Cit.

<sup>67</sup> Programa da *Trilogia Kafka*. Op. Cit. 14

<sup>68</sup> Idem, p. 22.

Nesse sentido, é possível propor que a construção do espetáculo pensada por Gerald e Daniela Thomas considera, para além dos romances de Franz Kafka, a historicidade de suas leituras. A *Trilogia* se propõe como uma reflexão acerca do tempo e da modernidade, sofrendo inclusive críticas no que concerne a esse aspecto, como veremos. Ainda que as interpretações sobre esses temas possam ser bastante subjetivas e variar de acordo com o repertório de cada espectador, há uma constância na visualidade construída por Daniela Thomas, que através dos cenários e figurinos oferecerá não apenas uma imersão estética instigante e de grande requinte formal; para além disso, suas criações são partes ativas na construção do sentido da narrativa.



FIGURA 3: CENA DO JULGAMENTO EM “UM PROCESSO”.

Aqui podemos notar o figurino envelhecido de Bete Coelho como Josef K. e as referências aos filmes *noir* no figurino dos guardas. Para além disso, chama atenção também o intenso foco de luz sobre a atriz, nos possibilitando visualizar a iluminação que “persegue”.

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

Apesar de o programa da *Trilogia* nomear Daniela Thomas, Gerald Thomas e Bete Coelho como a “*Santíssima Trindade da Criação*”<sup>69</sup>, há um esforço do próprio programa em ressaltar o alinhamento criativo da equipe de atores que compõem a Companhia de Ópera Seca. A *Trilogia Kafka* conta com três técnicos e nove atores, sendo os principais para esse projeto, Luís Damasceno, o *Gregor Samsa* de “Uma Metamorfose” e o *Garçom* de “Praga”, e Bete Coelho, o *Josef K.* de “Um Processo” e *M (Mulher)* em “Praga”. Como nos debruçaremos sobre o trabalho desses dois atores na análise dos espetáculos em questão, dediquemo-nos, nesse momento, a um olhar sobre o conjunto da equipe.

<sup>69</sup> Programa da Trilogia Kafka, Op. Cit. p. 14.

Apesar de configurar como um grupo plural, é possível estabelecer algumas aproximações entre os artistas que o compõem se considerarmos as informações que são evidenciadas no programa. Há uma ênfase na ideia de que esse grupo de atores, constituído por, além de Bete Coelho e Luís Damasceno, Magali Biff, Malu Pessin, Zacharias Goulart, Edilson Botelho, Marcos Barreto, Marco Antônio Stocco e Oswaldo Barreto, tem como mote de seu trabalho a busca de uma maneira pouco convencional de se fazer teatro.

É interessante notar que pelo menos cinco dos nove atores da Cia. de Ópera Seca trabalharam anteriormente com o diretor Antunes Filho: Malu Pessin, Zacharias Goulart, Edilson Botelho, Marco Antônio Stocco e a própria Bete Coelho. Na ausência de uma documentação que nos auxilie na proposta de uma hipótese que explique essa migração, temos apenas as pistas que figuram no programa da *Trilogia*. Reunindo depoimentos dos atores, há uma tendência em reafirmar que a busca pelo trabalho com Gerald Thomas parte deles próprios, que procuram, em geral, a realização de um “*determinado tipo de teatro*”<sup>70</sup>, que fuja do convencional e repense as possibilidades contidas na linguagem cênica.

Temos o exemplo de Bete Coelho que, no início da carreira, participa de óperas na capital mineira Belo Horizonte, sua cidade natal; integrou o Pagu Teatro Dança, da dançarina, coreógrafa e diretora Carmen Paternostro; trabalhou com a encenadora e atriz Denise Stoklos no espetáculo “Maldição” e com o diretor Antunes Filho em “Macunaíma”, “Nelson Rodrigues” e “Romeu e Julieta”. Com denso repertório, a atriz percebe uma tendência geral nas pesquisas das linguagens cênicas, que apontam para ênfase em procedimentos pouco usuais nos palcos até então. Nesse sentido, elege Thomas como um dos representantes desse movimento: “*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 me havia mostrado suas possibilidades até as últimas consequências*”<sup>71</sup>.

Um teatro “*anti-Stanislavski*” parece ser a tônica de muitos dos atores buscando novas possibilidades nos palcos, como é o caso da atriz paulista Malu Pessin, que trabalhara com Antunes Filho por seis anos, chegando a ser coordenadora do grupo Macunaíma. Segundo consta em seu depoimento para o programa da *Trilogia*, Pessin enxerga no trabalho com Gerald Thomas a possibilidade de aprimorar suas técnicas de atuação, uma vez que o encenador propõe uma alternativa ao método stanislavskiano<sup>72</sup>:

<sup>70</sup> Programa da Trilogia Kafka. Op. Cit. p. 8

<sup>71</sup> Idem.

<sup>72</sup> O método desenvolvido pelo teatrólogo, diretor e ator russo Constantin Stanislavski consiste, em linhas gerais, em um trabalho imersivo do ator, onde a construção da personagem se dá através de seus caracteres psicológicos.

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<sup>73</sup>.

É interessante notar que o ator gaúcho Luís Damasceno não só possui formação stanislavskiana, como na década de 1980 era professor desse método na Escola de Arte Dramática da USP. Assim como Malu Pessin, percebe em Gerald Thomas, segundo consta no programa da *Trilogia*, um caminho alternativo ao teatro convencional e a possibilidade do desenvolvimento de novas técnicas para o trabalho de ator: “antes eu não conseguia trabalhar sem uma história, uma imagem, uma visualização em torno da personagem. Agora, com um trabalho muscular, posso chegar à uma sensação e o resultado é o mesmo de antes”<sup>74</sup>. Seu depoimento é finalizado com a atribuição desse aprimoramento ao trabalho de Gerald Thomas como diretor e encenador: “Trabalhar com Gerald é um aprendizado que não para, ele trabalha muito o ator”.<sup>75</sup>

Os também mineiros Edilson Botelho e Zacharias Goulart chegam a Thomas através de Bete Coelho, que os leva às oficinas ministradas pelo encenador. Botelho passa uma temporada em Paris, trabalhando com o ator, diretor e poeta francês Antoine Vitez, e na volta para o Brasil, trabalha no TBC e em sequência com Antunes Filho, ensaiando “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, mas deixa a produção antes da estreia por dificuldades de se manter financeiramente. Zacharias Goulart tem uma trajetória diferente: chega até a estreiar alguns trabalhos para a televisão, nas emissoras Bandeirantes e Manchete, e atua em diversos musicais. Sua participação na *Trilogia* resume-se a papéis pequenos, mas caracteriza Gerald Thomas como “um ponto para repensar tudo”<sup>76</sup>.

O ator Marco Stocco, que também trabalhara com Antunes Filho, é apresentado no programa como um “compulsivo apaixonado de todas as maneiras não convencionais de fazer teatro”, característica essa que se configura, ao menos na construção desse material, como uma constante entre os atores da Companhia. A edição finaliza o depoimento de Stocco com um comentário que associa ao método de Gerald Thomas o enriquecimento de sua

---

Nesse sentido, seria possível ao ator sentir emoções realistas e articulá-las com aspectos de sua própria experiência.

<sup>73</sup> Programa da Trilogia Kafka. Op. Cit. p. 8.

<sup>74</sup> Idem, p. 6.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Ibidem.

técnica: “*Eu sempre fiz teatro pela possibilidade de ir além. Aqui não tem o raso, Gerald cutuca fundo, é preciso estar atento e forte o tempo todo*”<sup>77</sup>.

A relação de Thomas com os atores costuma estar dentre os tópicos geradores de polêmica acerca do encenador, considerando-se principalmente as exigentes técnicas de atuação anti-naturalistas por ele exigidas. Gerald Thomas era considerado um dos principais nomes do chamado “teatro de diretor”; nesse sentido, eram comuns as interpretações que o considerassem como detentor da maior parte do processo criativo – cuja materialização era, de fato, composta por elementos bastante particulares de seu repertório.

Os comentários da crítica paulista Ilka Marinho Zanotto sobre o espetáculo *Eletra Com Creta* (1987), são sintéticos no sentido de evidenciar esses aspectos. Apesar de elogiar a beleza plástica dos espetáculos de Thomas, a crítica aponta que a fragilidade dos textos obriga os atores a um intenso trabalho de criação de personagens que partiria, exclusivamente, das ideias “fora de lugar” de encenador. Conclui que o espetáculo se trata de “*um cenário e de seis personagens em busca de um autor*” (ZANOTTO, 1987). Também o crítico carioca Macksen Luiz comenta que a exploração da linguagem cênica que Gerald Thomas buscava realizar, se desenvolvia melhor com o grupo de atores que ele reunira com a Companhia de Ópera Seca. No entanto, para Luiz, isso se daria porque o grupo serviria quase como “*bonecos que servem às suas teorias de palco*”. (MACIEL apud LUIZ, p. 98)

A atriz Sônia Goldfeder, em texto para o jornal *O Estado de S. Paulo*, apresenta alguns dos comentários recorrentes sobre os atores da Cia. de Ópera Seca, questionando se eles eram, de fato “*simples aprendizes de feiticeiro robotizados pelas mãos do tirano Thomas*” ou ainda “*peças decorativas de um espetáculo concebido apenas para servir de escada a um esplendoroso cenário*” (GOLDFEDER, 1988). O que nos chama atenção diante dessas questões, é o fato de serem dedicadas duas páginas inteiras ao objetivo de “desmistificar” a relação de Thomas com os atores, numa espécie de resposta a esses detratores (que não são identificados nos comentários).

Nesse sentido, é interessante notar que os atores entrevistados são instigados a dizerem de que forma participam da criação do espetáculo. Goldfeder comenta que um dos atores da Trilogia Kafka, Marcos Barreto, aponta que “*há espaço total para a criatividade do ator e o diretor não vem com fórmulas prontas para moldá-las aos intérpretes*”. O ator comenta que Luís Damasceno, apesar de ser professor de atuação stanislavskiana – técnica de atuação oposta a que Thomas empregava em seus espetáculos - argumenta que “*ainda que seu trabalho tenha um tom particular em cena, mais carregado dramaticamente que os demais,*

---

<sup>77</sup> Ibidem, p. 11.



*ele está em perfeita sintonia com a estética de Gerald*”. Para finalizar a argumentação, o depoimento de Bete Coelho, considerada a atriz principal da Companhia, enfatiza que a criação seria “*metade dela e metade de Thomas*”<sup>78</sup>.

Percebemos aqui a tentativa deliberada de construir uma imagem mais branda de Gerald Thomas no que tange à sua postura como encenador – trazendo não apenas seus comentários sobre esse aspecto, mas o dos próprios atores. A matéria consegue, nesse sentido, enfatizar a figura de Thomas como um criador inovador e culto, ao mesmo tempo que ressalta sua faceta colaborativa, de modo a amenizar, talvez, a imagem prepotente que, a partir de seus comentários sobre o teatro brasileiro, poderia ser facilmente construída.

A partir desses exemplos, podemos apontar que Gerald Thomas reúne, com a Companhia de Ópera Seca, um grupo de artistas preocupados com a exploração da linguagem formal e de novas possibilidades cênicas. É nítido, entretanto, como o programa da *Trilogia*, organizado e editado pela empresa Artecultura, de Sarkovas, esforça-se por vincular o nome de Thomas a toda possibilidade de renovação da linguagem. Por mais que Thomas seja parte de um grupo de artistas que, em tese, partilham de uma mesma proposta para o teatro, há o objetivo de destaca-lo em relação aos demais, exaltando-o como o ponto de partida de todo um processo criativo onde o trabalho de artistas Daniela Thomas e Bete Coelho, por exemplo, são componentes estruturais.

Além disso, é necessário ressaltar que o programa da *Trilogia* cumpre a função de endossar a proposta temática e estética dos espetáculos, e, embora eleja Thomas como ponto irradiador para a sua construção, busca apresentar os atores também como participantes do processo criativo. Ainda assim, em grande parte das vezes, seus depoimentos enfatizam a figura de Thomas como centralizador desse processo, atribuindo grande parte do trabalho desenvolvido pelos atores às “exigências” do encenador. É possível concluir, nesse sentido, que esse documento, produzido pela Artecultura, é um componente ativo da tentativa de sacralizar Thomas como um encenador de vanguarda, uma vez que se estrutura de forma a rebater críticas que eram constantemente direcionadas a ele, como no caso de seu relacionamento com o grupo de atores, além de enfatizar sua imagem de protagonista do trabalho intelectual e criativo durante a construção da *Trilogia*.

Realizadas as considerações sobre a equipe que viabiliza a *Trilogia Kafka*, passemos, agora, a análise dos espetáculos que a compõem: “Um Processo”, “Uma Metamorfose” e

<sup>78</sup>GOLDFEDER, Sônia. O feiticeiro e seus aprendizes. Caderno 2. O Estado de S. Paulo. Edição de 08 de junho de 1988. Disponível em < <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19880608-34749-nac-0046-cd2-8-not/busca/Gerald+Thomas>> Acesso em 10 de fevereiro de 2021

“Praga”, que estreiam nessa ordem entre maio e setembro de 1988. Embora a *Trilogia Kafka* divida o espaço de espetáculo “símbolo” da carreira de Thomas com “*Carmem Com Filtro 2*” e “*The Flash and The Crash Days*”, ela sintetiza um conjunto de procedimentos que é celebrado pela crítica como marco de atualização do teatro brasileiro, o que será discutido com maior ênfase no capítulo seguinte deste trabalho.

Além disso, a “*Trilogia*” mescla a exploração da linguagem formal característica dos primeiros trabalhos de Thomas e ainda bastante ancorada nos procedimentos característicos do La MaMa, com a primeira encenação de um texto escrito por Thomas, que é “*Praga*”. Dessa forma, a Trilogia pode ser pensada como a solidificação das pesquisas que o encenador empreende ao longo da década de 1980, mas já apontando para o Thomas da década de 1990, que se dedicará ao seu desenvolvimento também como escritor de textos teatrais.

## 2.2. “Um Processo”

“Um Processo” é o primeiro espetáculo da Trilogia Kafka a estrear em Campinas no início de maio de 1988, para em sequência cumprir temporada no Teatro Ruth Escobar, na cidade de São Paulo, onde permanece em cartaz até o mês de setembro. Talvez por ser o primeiro espetáculo da Trilogia a chegar aos palcos, é o mais comentado pela crítica se comparados a “Uma Metamorfose” e “Praga”. A título de exemplificação, das críticas e matérias de divulgação que se referem à Trilogia Kafka, todas as que se dedicam a avaliar “Uma Metamorfose” comentam sobre “Um Processo” ainda que tangencialmente, mobilizando-o como parâmetro.

No que concerne às fontes elencadas durante a análise de “Um Processo”, para além do texto da peça e dos muitos comentários feitos pela crítica, há a particularidade de haver registros em vídeo, ainda que curtos, de trechos do espetáculo<sup>79</sup> e fotografias de boa qualidade que nos permitem uma visão mais ampla do cenário construído por Daniela Thomas. Embora Gerald Thomas considere que em seu teatro o texto não cumpra o papel de estruturar o desenrolar da ação, é possível, através das rubricas, perceber a maneira como o encenador pretendeu articular todos os recursos cênicos dos quais lança mão, e, ainda, compreender a forma como o romance de Kafka é transformado em texto dramático e espetacular.

Faz-se necessário enfatizar que a literatura de Kafka extrapola suas próprias margens, tornando-se adjetivo. Diz-se “kafkiano” tudo aquilo que é absurdo, grotesco, exageradamente burocrático, ou ainda, que aponta para a impotência do ser humano frente a essas situações. A

<sup>79</sup> “Um Processo” vai para o festival de Viena, que é televisionado. Trechos dessa transmissão encontram-se no canal de vídeos do próprio Gerald Thomas. Disponível em < <https://vimeo.com/11671603> > Acesso em 3 de agosto de 2021.

ideia de um ser fragilizado, oprimido por algo externo e fora de seu controle, pode ser, de fato, considerada como a primeira das camadas de leitura de “O Processo”.

“Um Processo” segue o enredo básico do romance de Kafka<sup>80</sup>: Josef K. é detido e o cerne, do romance e da adaptação, está na busca por se provar inocente, mergulhando em instâncias judiciais apresentadas como sujas – literal e figurativamente. Há nesse enredo a criação de um paradoxo: quanto mais Josef K. busca se provar inocente, mais ele se enreda por uma teia de culpabilidade, apresentando-se como uma engrenagem do sistema que agora lhe vitimava – argumento conservado por Thomas, como discutiremos mais adiante.

Os personagens do romance e seus respectivos atores na adaptação são: Josef. K. (interpretado pela atriz mineira Bete Coelho), Sra. Grubach (Magali Biff), dona da pensão onde K. vive, o tio Karl (Marco Stocco), que vem lhe auxiliar nos trâmites do processo, o advogado (Oswaldo Barreto) que lhe é indicado pelo tio, Leni (Malu Pessin), empregada do advogado e amante de K., e os funcionários do tribunal, com destaque para: o pintor Titorelli (também Oswaldo Barreto), os três guardas que realizam a detenção (Edilson Botelho, Zacharias Goulart e Marcos Barreto), o juiz (novamente Marco Stocco), a mulher de um funcionário – que é também prostituta (Malu Pessin) – para além de funcionários diversos que circulam por essas esferas, porém sem grande destaque na narrativa.

No conjunto de textos da Trilogia Kafka, precedendo o roteiro de “Um Processo”, está a citação de alguma das cartas escritas por de Franz Kafka:

Alguém me disse – não sei exatamente quem foi agora – que é realmente incrível que quando você acorda de manhã, você quase sempre acha todas as coisas no mesmo lugar em que as deixou na noite anterior. Porque, enquanto dormindo e, portanto sonhando, aparentemente, pelo menos, num estado essencialmente diferente do acordado, e portanto, como esse alguém falou tão precisamente, você requer uma enorme presença de espírito, ou melhor, rapidez de percepção, para abrir os olhos e assimilar, por assim dizer, todas as coisas do quarto no exato mesmo lugar em que você as deixou na noite anterior. Isso é o porquê, ele disse, o momento de acordar é o mais perigoso momento do dia. Se ele der certo, sem que te remeta a uma outra órbita, então você pode passar o resto do dia com a graça de Deus<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> Para uma discussão aprofundada acerca de uma leitura historicizada da obra de Franz Kafka, ver: LOWY, Michael. Franz Kafka: Sonhador insubmisso. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. Pesquisador brasileiro radicado na França, Lowy propõe uma leitura da obra de Kafka onde é enfatizada seu caráter subversivo, tendo como base a aversão do autor a tudo aquilo que representasse a autoridade. Além disso, uma pesquisa pensando a subversão em Kafka, recuperando alguns de seus referenciais intelectuais e seu contato com filosofias anarquistas.

<sup>81</sup> “Um Processo”. In: Textos da Trilogia Kafka, p. 1. Neste documento não há indicação do destinatário.

Não há algum indício de que esse trecho seja parte do espetáculo, sendo citado pelo narrador – que é o próprio Gerald Thomas – ou se figura apenas para ambientar os atores sobre o “clima” introdutório para a cena inicial. Seja como for, a citação é seguida da cena onde Josef K. acorda sendo informado de sua prisão, abertura do romance de Kafka mantida na adaptação de Thomas. Essa citação também prepara o leitor/espectador para uma espécie de turbulência no ato de despertar, complexificando-o. E é justamente um despertar “turbulento” o ponto inicial de “Um Processo”.

Se no texto de Kafka todo o tumulto que envolverá Josef K. no decorrer do romance começa após o momento em que ele desperta, Gerald Thomas transforma, em cena, esse simples ato em uma situação perturbadora, criando uma atmosfera onírica e sombria. Na tradução de Modesto Carone, podemos ler a banalidade da prisão de K., onde a frase de abertura segue-se uma corriqueira espera pelo café da manhã (embora a estranheza continue permeando cada aspecto desse cotidiano):

Alguém certamente havia caluniado Josef K., pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum. A cozinheira da senhora Grubach, sua locadora, era a pessoa que lhe trazia o café todos os dias por volta de oito horas, mas dessa vez ela não veio. Isso nunca tinha acontecido antes. K. esperou mais um pouquinho, olhou de seu travesseiro a velha senhora que morava em frente e que observava com uma curiosidade nela inteiramente incomum, mas depois, sentindo estranheza e fome ao mesmo tempo, tocou a campainha. Imediatamente bateram à porta e entrou um homem que ele nunca tinha visto antes naquela casa. (KAFKA, 1997, p. 7).

Em “Um Processo”, a situação da detenção é precedida por uma cena criada por Thomas na adaptação: o despertar de Josef K., estendido e enfatizado de forma paroxística, que mostra-se crucial para todo o desenvolvimento do espetáculo. A chave para o entendimento dessa cena não reside, entretanto, no texto dramático ou em diálogos, sendo inteiramente definida pelas rubricas. Partindo do princípio apontado pelo dramaturgo, encenador e pesquisador Luiz Fernando Ramos, de que a análise das didascálias configuram ponto central para que pensemos o teatro contemporâneo (RAMOS, 1999), as utilizaremos para melhor acessar o sentido da narrativa de “Um Processo” e compreender a forma como Thomas buscou materializar cenicamente sua leitura de “O Processo” e do universo kafkiano.

A cena do despertar de Josef K. acontece em looping, se repetindo por quatro vezes, cada uma delas com o acréscimo de um elemento e com *blackouts* marcando o fim e o início de cada uma. Durante as quatro vezes em que K. desperta de algum pesadelo, nenhum diálogo. As rubricas não apenas indicam a disposição do cenário, mas orientam a atuação da

atriz Bete Coelho, que será Josef K., em detalhes como uma postura específica ou o ritmo de sua respiração – a exemplo de quando Thomas aponta que K. deve estar na postura “fim de milênio” (segundo consta no programa da peça, significa que o ator deve demonstrar, com seu corpo, alta depressão com uma leve intenção de otimismo).

O encenador busca criar uma cena bastante perturbadora, intencionando despertar essas sensações no espectador através do impacto visual e sonoro. Sinfonias, sons ininteligíveis, vozes acusatórias, manequins simulando pedaços de corpos espalhados pelo chão, contribuem para criar uma atmosfera caótica, representando o universo mental de Josef K. Todo esse aparato permitirá compreender que, tal como Gregor Samsa em “A Metamorfose”, Josef K. irá despertar de “sonhos intranquilos”. Referências ao espetáculo seguinte, “Uma Metamorfose”, também estão presentes, como quando uma figura, num plano mais alto do cenário, aparece matando uma barata, inseto em que Gregor Samsa se transforma. Esses aspectos podem ser acessados pela seguinte rubrica:

Cama. Na cama só uma cabeça bem distante dos pés. Em outras partes do chão, braços, pés e abdomes. Nada se mexe. Na janela, uma única nuvem passando. Som de vento e aos poucos uma fusão entre a simphonia em D menor de Franck com “Parabéns pra você”. Sons interpelam com o vento e vozes ininteligíveis. Som de vento aumenta de forma que ultrapassa a inteligibilidade de qualquer outro som. K. acorda como de um pesadelo. Sons param imediatamente. K. olha em volta, investiga, absoluto silêncio. Percebe ter sido tudo um sonho, torna a se deitar. Quando K. está investigando, nenhuma outra luz, a não ser aquele foco mínimo em cabeça de K. e um leve vento, cortinas voando levemente. K. dorme. Uma figura ao fundo no alto aparece em flash matando uma barata. K. só se mexe e figura desaparece. Voltam os sons anteriores. Crescem a partir de um mínimo. Crescem novamente para culminar em pesadelo<sup>82</sup>.

As rubricas aqui carregam não apenas a projeção de uma cena, com instruções de montagens, mas articula o potencial narrativo da ficção levada ao palco. A cena se constrói pela visualidade e sonoridade, não pelo texto dramático, o que vem a caracterizar o trabalho de Thomas como inaugural no uso desses procedimentos no Brasil. Durante as quatro cenas do despertar de K., antecedendo a detenção, o único momento em que há uma intervenção falada, é quando o narrador, a saber o próprio Gerald Thomas, repete um trecho recorrente no decorrer dessas cenas: *“Todas as leis no lugar. Todas as leis. País de constituição legal, o mundo passa por um período de paz. Nem mesmo uma guerrinha regional. E você de pé”*<sup>83</sup>.

<sup>82</sup> “Um Processo”. In: Textos da Trilogia Kafka, p. 1.

<sup>83</sup> “Um Processo”. Op. Cit. P. 6, 7 e 11.

Thomas parece querer enfatizar a ironia de se acreditar, na década de 1980, período em que o Brasil saía de um processo de ditadura, que as instituições funcionavam normalmente, com “todas as leis no lugar”, fazendo com que essa fale permeie um cenário e uma ação projetados como caóticos e violentos.

Também consta nas rubricas uma indicação crucial para que a leitura que Gerald Thomas realiza de Josef K. se torne mais concreta:

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 que 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 somente notadas por nós e nunca pelo sistema<sup>84</sup>.

Está presente na perspectiva de Thomas um paradoxo da culpabilidade que compõe a narrativa em torno de Josef K. Ainda que essa rubrica não indique algo de específico para algum dos atores, ela indica o referencial sob o qual a ação dramática deve ser estruturada. Se o argumento central da ficção levada para os palcos está aí explicitado, a pergunta que se coloca é, portanto, qual a forma encontrada pelo encenador para materializar esse paradoxo de intrincada leitura.

Visualmente, as cenas do despertar de K. nos dão algumas pistas. Thomas constrói cuidadosamente um clima de tensão crescente, valendo-se da repetição e dos sons. À medida que a cena avança, intensifica-os (“*música de parabéns mais nervosa*”, como indica na página 2), e especifica a busca pela criação de uma atmosfera de filmes policiais (“*clima de Eliot Ness em filmes de Chicago de 50*”). Se no romance de Kafka a movimentação atrapalhada e a ignorância dos guardas apresentam alguma comicidade, a cena de Gerald Thomas é deliberadamente tensa, com observações do encenador orientando especificamente que a atuação dos guardas não fosse cômica (“*As três figuras entram quarto adentro, andar simétrico mas não por isso cômico*”, orientação especificada na página 2 do texto de “Um Processo”).

A materialização da ideia de Josef K. ser a causa de sua própria condenação acontece, primeiramente, num âmbito estritamente visual. Nas didascálias há uma indicação de que um dos três guardas terá a exata aparência de K.: “*réplica exata de K., cabelos e roupas de K.*” e é

---

<sup>84</sup> Idem, p. 7.

esse o guarda que dirá a ele o que viria a ser uma sentença: “*vamos, se levanta, você está preso*”. Essa cena, dessa forma, demonstra visualmente a ideia do encenador de que K. será seu próprio algoz. Vale ressaltar que esse argumento é enfatizado ao final do espetáculo, quando, na cena da condenação, Josef K. tenta deixar o palco, mas ao abrir uma das portas da opressiva biblioteca, se depara com um espelho. Nas palavras da autora Sílvia Fernandes, “*A condenação final funcionava como um encontro da personagem com sua própria culpa, à qual não podia escapar*” (FERNANDES, 1996, p. 23).

O uso da narrativa visual, proposta por Thomas em “*Um Processo*”, contribui para que o encenador tenha seus espetáculos pensados na chave do pós-dramático, principalmente por evidenciar seu esforço por prescindir da palavra como ponto de partida para a construção do espetáculo. Gerald e Daniela Thomas conduzem a “*Trilogia Kafka*” de forma a exacerbar outros elementos cênicos – que não o texto – para materializar o “kafkiano”. Em “*Um Processo*”, esses aspectos se tornarão visíveis na transformação dos temas que permeiam o espetáculo (a dimensão da culpa, da busca desesperada para atingir um objetivo inalcançável, a burocracia e a corrupção nas instâncias jurídicas) em pretensiosos conceitos metafísicos, que pretendem abarcar uma atmosfera de reflexão sobre a modernidade ocidental. No entanto, essa dimensão deve ser materializada no trabalho de ator e não necessariamente numa narrativa dialógica.



FIGURA 4: JOSEF K. SE ENCONTRA COM SUA PRÓPRIA IMAGEM NA CENADA CONDENANÇA, EM “UM PROCESSO”.  
 Fonte: The Dry Opera Co. “1988/89 Plays from Kafka Trilogy (A Process, Metamorphosis and Praga)”.  
 Minuto 3’21 < <https://vimeo.com/11671603> >

A cena do despertar apresenta um Josef K. perturbado e um tanto paranoico, com diversas indicações de que ele deve estar “*ofegante*”, com “*olhos vidrados para a plateia*”, percebendo-se num certo delírio. Projeta-se, dessa forma, que a primeira imagem que o espectador construa de Josef K. seja a de um indivíduo fragilizado e assustado, enquanto no romance de Kafka, o Josef K. que nos é apresentado inicialmente é um homem seguro e ciente da posição de superioridade que ocupa. No romance, é possível perceber esse aspecto no trecho em que ele trava seu primeiro diálogo com um dos guardas responsáveis por sua detenção, quando este ri de seu pedido pelo café da manhã. O guarda diz que “é impossível”, ao que K. responde: “*Isso seria uma novidade – disse K. saltando da cama e vestindo rapidamente as calças. Quero ver que gente é essa que está no cômodo vizinho e como a senhora Grubach vai se justificar por esta perturbação*”. (KAFKA, 1997, p. 9).

O espectador começará, portanto, a perceber as “recuas morais” de K. já na fragilidade e vulnerabilidade que primeiro lhes serão apresentadas. No entanto, quando o looping do perturbado despertar de Josef K. é encerrado e ele inicia seu diálogo com os guardas, Gerald Thomas indica que sua postura se modifica:

K. não mais discute. Está acordado. Não há mais perplexidade nenhuma. Existe agora uma postura de barganha. Barganha em relação ao que se pode lucrar dessa situação. Em se estando nela, o quanto ela pode ser “oportunizada”. K. se desvencilha deles com gestos aristocráticos e seguros<sup>85</sup>.

As fontes mobilizadas, para além do texto de Thomas, não nos permitem visualizar esse K. “aristocrático” e “seguro”, pois nos registros visuais é enfatizada a figura vulnerável materializada por Bete Coelho. A atriz acrescenta elementos a Josef K. que apresentam ao espectador a imagem de alguém em extrema ansiedade, como por exemplo, uma constante e trêmula passagem de mãos pelo cabelo. A caracterização da personagem (maquiagem empalidecida, cabelo grudado no rosto, roupas gastas e escuras, dando a K. um ar expressionista), também contribui para que seja essa a imagem que o espectador irá fixar, criando uma ambiguidade entre a imagem apresentada e as projeções de Thomas.

Aliado a isso, o conceito pensado pelo encenador – e apropriado por Bete Coelho – de Josef K. como um catalisador de grandes personagens e obras da dramaturgia e literatura ocidental, constrói uma figura densa de aparência sobrecarregada. Um dos principais referenciais selecionados por Gerald Thomas para a composição dessa personagem, é a peça “A Tempestade” (1611), de William Shakespeare, utilizando-se dela para a construção da metáfora de indivíduos como ilhas, e por isso, isolados. A metáfora se estende para além da

---

<sup>85</sup> “Um Processo”. Op. Cit. P. 5



ideia de isolamento, associando Josef K. a um náufrago em busca de sobrevivência<sup>86</sup>. Para além da associação a Próspero, de “A Tempestade”, vale ressaltar que o K. de Thomas, mais que um personagem, deve constituir-se como um conceito, no qual ele deverá ser um símbolo que em si reúna os mitos de um milênio.

Bete Coelho apropria-se desse conceito para a construção de sua personagem, compreendendo que a ideia do Josef K. de Thomas transborda o Josef K. de Kafka, excedendo suas margens. A atriz, em entrevista contida no programa da Trilogia Kafka, comenta sobre a construção de seu Josef K.: “*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*”<sup>87</sup>. Vale ressaltar que o processo de composição da personagem adotado por Bete Coelho, se articula com a reflexão acerca do trabalho de ator no teatro pós-dramático, que estaria ancorado em procedimentos que não se sustentariam, necessariamente, a partir de um texto dramático:

De fato, em muitos casos o ator pós-dramático deverá compor ou incorporar seres ficcionais que não podem ser remetidos a indivíduos ou tipos humanos; eles serão muitas vezes canais transmissores de qualidades, sensações, de processos abstratos, de fenômenos naturais, de combinações de fragmentos de experiências vividas, de restos de memórias... Dessa forma, as matrizes geradoras dos materiais de atuação, utilizados pelo ator pós-dramático, estão relacionadas mais diretamente com a exploração de processos perceptivos, constitutivo do que podemos chamar de experiência em diferentes níveis, do que com a ilustração de histórias ou teses de qualquer gênero. (BONFITTO, 2017, p. 93)

A execução da atriz, ao materializar esses conceitos no palco, recebe destaque na crítica, cujas percepções acerca do trabalho de Bete Coelho em “Um Processo” são praticamente um consenso: o trabalho da atriz é um de seus principais méritos. O crítico e jornalista Otávio Frias Filho associa o celebrado trabalho de Bete Coelho como Josef K. justamente ao fato de ser essa atriz considerada como a que melhor se apropria das ideias de Thomas. Para além disso, a leitura que o jornalista faz da atuação de Bete Coelho resgata os aspectos mobilizados, segundo a atriz, para a construção de seu Josef K.: “*Bete Coelho faz um*

<sup>86</sup> A autora Sílvia Fernandes pensa a “ideia de naufrágio da personagem de Joseph K. como o elo de associação com o Próspero, da Tempestade de Shakespeare, onde Thomas vê a questão da tirania, culpa e redenção”. FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção*. Op. Cit. Pp 21. Para além da referência a Shakespeare, Thomas recorre a ópera Parsifal (1882), do alemão Richard Wagner. Aqui, o encenador encontra uma aproximação no que tange à busca incessante por algo – a liberdade, o Santo Graal – e os obstáculos que se interpõem no caminho do herói.

<sup>87</sup> “*Mortos. E reunidos em Bete*”. Programa da Trilogia Kafka, Op. Cit. p. 7.

*excelente Joseph K. Ela se presta muito bem ao teatro operístico que Thomas se propõe a fazer. O contato entre Bete Coelho e o personagem se dá através de mitos, de atitudes faciais, gestos e entonações congelados numa espécie de memória esquemática*". (FRIAS FILHO, 1988).

Podemos propor que um dos aspectos que contribuem para que o espetáculo se torne legível para o público seja a identificação que o trabalho de Bete Coelho gera através da *emoção*. Por mais subjetiva que seja a projeção do espetáculo através das rubricas de Thomas, quando da estruturação do despertar de Josef K., é inegável que a cena sugere um grande impacto, principalmente visual e sonoro. A tentativa de materializar cenicamente uma mente fragilizada e perturbada, como no caso de Josef K., pode levar o espectador a um primeiro contato mais empático com a personagem, ainda que ela seja bastante ambígua. O crítico paulista Aimar Labaki sugere que a identificação – que leva à *emoção* – seja orquestrada necessariamente pelo trabalho de Bete Coelho:

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 e emocionam 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 cenas. Seu entendimento do mecanismo de Thomas de anular as informações pela simultaneidade e limpar o melodrama sem exorcizá-lo, é a base de sua estupenda atuação. (LABAKI, 1988)

Assim como Otávio Frias Filho, Labaki articula a eficiência do trabalho de Bete Coelho principalmente à sua habilidade em responder a uma série de instruções e métodos que vem de Gerald Thomas, associando, dessa forma, os aspectos bem sucedidos do espetáculo ao trabalho do encenador (ainda que haja o esforço de reforçar a independência dos atores no processo criativo, como vimos).

O texto da peça que nos foi possível analisar não indica, através de diálogos ou rubricas, o final do espetáculo. É possível acessá-lo através de registros em vídeo, onde podemos assistir a cena de execução de Josef K., respeitando o desfecho criado por Franz Kafka. Através de outros documentos, como o programa da peça, sabemos que a execução de K. deveria ecoar a carga simbólica sugerida pelo encenador: "*Joseph K. precisava, no*

*momento de sua morte, pronunciar uma crise literária, através de palavras que identificassem o contrário: o controle*".<sup>88</sup>

Labaki nos sugere que essa cena segue, para além da projeção do encenador, com uma visualidade impactante e estrutural para o espetáculo, visto que considera como pontos altos da peça seu início e seu fim. De fato, podemos observar no texto da peça, apesar da manutenção de momentos lapidares do romance, em seu desenvolvimento a ação torna-se fragmentada, com diálogos desconexos, separados por diversos *blackouts*<sup>89</sup>. Se nos atermos à leitura do texto dramático, perceberemos a tentativa de criação de um ritmo, pensando as cenas como *flashes* rápidos permeados por frases que parecem carregar um sentido profundo, embora nem sempre consigamos descobrir qual seria ele.

Thomas, valendo-se de um texto conhecido, permite-se explorar a narrativa de maneira fragmentada e eminentemente visual, construindo-a, principalmente, através da iluminação. O encenador elege a cena da detenção de K. como situação estrutural para o espetáculo, indicando, inclusive, que a prisão de K. deveria ser "*absolutamente realista*", e completa: "*se houver alguma dúvida quanto a veracidade dessa cena, o resto do espetáculo estará inteiramente comprometido*"<sup>90</sup>. A partir disso, permite-se embarcar na exploração da linguagem cênica, como lhe é característico, sem que o sentido da narrativa seja prejudicado, uma vez que parte-se do pressuposto de que o espectador esteja alinhado com a jornada de Josef K.

As referências a Samuel Beckett são constantes, como em reproduções, durante o espetáculo, de um cenário semelhante ao de *Ohio Impromptu* (1980), conforme indicado pelas didascálias; ou ainda, em trechos das falas de K., como quando diz "*ele está julgando a morte de Malone*", referenciando o romance de Beckett "Malone Morre" (1951) em um dos poucos diálogos com o advogado. Para além dessas referências mais evidentes, Thomas recupera Beckett na estrutura formal de seu espetáculo, na tentativa de construir a cena como uma espécie de "poema espacial" (RAMOS, 1999, p. 19), com falas onde importam menos seu sentido que seu ritmo.

<sup>88</sup> "*Ópera Seca*". Programa da Trilogia Kafka, Op. Cit. P. 4.

<sup>89</sup> Para o crítico Charles Magno Medeiros: "os blecautes (ou *fade-out?*), também utilizados em excesso, perdem a razão de ser quando nem ao menos são utilizados para sugerir passagem de tempo ou mudança de cena. O código teatral para Thomas é relativo". Essa opinião é compartilhada por L.L.G: "Apesar do excesso de blecautes, fumaça de gelo seco, da iluminação exageradamente espetacular e do vedetismo de GT, aparecendo insistentemente em cena, o mesmo cenário, tudo como em *Um Processo*, um bom programa". MEDEIROS, Charles Magno. O teatro intrigante de Gerald Thomas. O Estado de S. Paulo. Caderno 2, p. 328. 25/05/1988. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19880525-34737-nac-0328-cd2-6-not/busca/Gerald+Thomas>> Acesso em 07 de janeiro de 2021

<sup>90</sup> "Um Processo", Op. Cit. P. 5.

O supracitado dramaturgo e encenador Luiz Fernando Ramos, identifica em Beckett alguns aspectos que Thomas busca trazer para seu próprio palco, como o uso dos blackouts que não marcam uma passagem de tempo linear, mas recortam as cenas de forma que elas aparentem ser peças independentes. A iluminação, identificada como fundamental pela crítica, mais que cumprir um papel estilístico no palco, configura-se como tão crucial para a cena como os sons e o texto dramático. Como em “Play”, de Beckett, também em Thomas “*é a luz que as autoriza [as personagens] a falar e que as suprime*”. (RAMOS. 1999, p. 14).



FIGURA 5: JULGAMENTO DE JOSEF K. EM “UM PROCESSO”.  
Através dessa imagem, temos um exemplo mais evidente de como a luz se coloca de forma opressiva principalmente sobre Bete Coelho.

Nesse sentido, embora o espetáculo seja tornado legível pela preservação da premissa básica do romance de Kafka, há em “Um Processo” a presença das características pelas quais Thomas se faz conhecido como uma referência do teatro pós-dramático, como a não-hierarquização dos elementos cênicos e as referências a artistas fundamentais a seu repertório pessoal, ainda que elas sejam sustentadas por uma história já conhecida. A crítica, nesse sentido, pensa a legibilidade do espetáculo pautada pelo respeito aos elementos dramáticos, como a catarse gerada pela atuação de Bete Coelho, ou pela legibilidade do enredo, que embora não linear, tem os pontos centrais identificáveis<sup>91</sup>. No entanto, deixa em segundo

<sup>91</sup>O crítico Sérgio Salvia Coelho, em texto publicado em 2017, reflete sobre o lugar do crítico em relação à cena contemporânea, tendo como pressuposto organizador dessa cena o conceito de “pós-dramático”. O crítico defende que, atualmente, uma crítica que se sustenta na solidez de um texto dramático, pode ser considerada anacrônica: “O teatro mudou. Ainda há espaço para a crítica? A crítica que se baseia na análise prévia de um

plano a fragmentação que tem lugar nesse espetáculo, dada pelo texto e pelo uso dos *blackouts*, ou ainda a escolha da iluminação como uma força narrativa maior que a dos diálogos.

Vale ressaltar que “Um Processo” faz parte do conjunto de espetáculos eleitos como aqueles que consolidam Gerald Thomas como um dos principais encenadores em atividade na cidade de São Paulo durante as décadas de 1980 e 1990. É interessante notar que em meados da década de 1990, Thomas leva “Um Processo” para os palcos novamente, e a divulgação do espetáculo na imprensa paulista, precisamente no jornal *Folha de S. Paulo*, o celebra como “a peça que em 88 inscreveu definitivamente a dupla Gerald Thomas & Bete Coelho dentro do teatro brasileiro”<sup>92</sup>.

#### 2.4. “Uma Metamorfose”

“A Metamorfose” (1915) é provavelmente o romance mais conhecido de Franz Kafka. A história de um homem comum que acorda transformado num gigantesco inseto, que a recepção convencionou ser uma barata, é parte de um cânone literário e objeto de profícuos debates em diversas áreas do conhecimento<sup>93</sup>. O enredo é relativamente simples, mas a forma como é contada essa história suscita no leitor sensações que muito provavelmente o retirarão de sua “zona de conforto”. Temos como exemplo a frase que abre o romance e entrega, em poucas palavras, o que seria seu clímax: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, 1997, p. 6).

O enredo do romance abre brechas para diversas interpretações, como a provocação de o foco da preocupação de toda a família não estar no estado de Gregor, mas na questão desse fato o fazer se ausentar de seu trabalho, colocando sua posição em risco, bem como a pressão exercida por uma forte e autoritária figura paterna. Todos esses elementos estão apresentados

---

texto dramático completo, narrativa com começo, meio e fim, para verificar se este está sendo bem servido pelo encenador, parece hoje – no advento do teatro pós-dramático, segundo o conceito de Hans-Thies Lehmann – tão anacrônica quanto o velho ponto, ou como um alfandegário sem fronteiras”. (COELHO, Sérgio Salvia. *O crítico pós-dramático: um alfandegário sem fronteiras*. In: GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Silvia. Op. Cit. 2017, p. 187).

<sup>92</sup> “Gerald Thomas retorna ao Processo de Kafka”. Folha de S. Paulo. Caderno Ilustrada, 1999. Disponível em <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/11/471502-ilustrada-50-anos-1999---gerald-thomas-retorna-ao-processo-de-kafka.shtml>>. Acesso em 06 de julho de 2021.

<sup>93</sup> Segundo Michael Lowy, as análises sobre os textos de Kafka dividem-se em seis correntes principais: “Leituras estritamente literárias, que, deliberadamente, se limitam ao texto ignorando o contexto; leituras biográficas, psicológicas e psicanalíticas; leituras teológicas, metafísicas e religiosas; leituras pelo ângulo da identidade judaica; leituras sociopolíticas; leituras pós-modernas, que desembocam, em geral, na conclusão de que a significação dos escritos de Kafka é ‘indecidível’”. LOWY, Michael. Op. Cit. p. 8.

em “Uma Metamorfose”, que conserva ainda o núcleo familiar onde se desenrola a história e alguma linearidade no desenrolar das ações: a peça se inicia com Gregor Samsa se dando conta de sua metamorfose, aborda nos palcos os conflitos entre a família e a situação de cobrança em relação aos compromissos de Samsa no trabalho, e termina com sua morte causada por uma maçã apodrecida em sua carcaça, arremessada pelo pai.

Entretanto, apesar de no romance esse enredo possibilitar que compreendamos Gregor Samsa como uma vítima desse ambiente opressor, a interpretação que Thomas propõe para sua leitura de “A Metamorfose” pensa a “transformação” do protagonista como uma subversão ou uma libertação:

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 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<sup>94</sup>.

É interessante notar que coexistem na interpretação de Thomas uma leitura subversiva, ao retirar da transformação de Samsa uma certa “passividade”, e biográfica, articulando aspectos da vida de Kafka aos acontecimentos de “A Metamorfose”. Para o encenador, Kafka se libertava através da literatura, valendo-se da escrita como uma resposta a conflitos particulares. Na perspectiva de Thomas, portanto, “*o personagem de “A Metamorfose” teve uma über crise, mandou o mundo dos humanos à merda e transformou-se num repugnante verme*”.

Vale ressaltar que essa perspectiva interpretativa é motivo de críticas ao espetáculo “*Uma Metamorfose*”. O crítico Charles Magno Medeiros aponta para uma “*mal digerida leitura da modernidade de Kafka*” presente no espetáculo (MEDEIROS, 1988). Mas o que para Medeiros é apenas um deslize que não compromete a qualidade geral do espetáculo, para o editor do *Folhetim* da Folha de S. Paulo, Bernardo Carvalho, aponta para uma “*incongruência entre a concepção de Gerald Thomas e a obra de Kafka que chega, nesse sentido, ao nível medíocre do biográfico*” (CARVALHO, 1988). Para o editor, Thomas possui uma compreensão “ginasiana” da obra de Kafka, defendendo que o autor tcheco não

---

<sup>94</sup> THOMAS, Gerald. *Verme, logo na primeira página*. Gerald Thomas & Dry Opera Company, 2015. Disponível em < <http://www.geraldthomas.com/press/brazilianpress-110115.htm> > Acesso em 03 de agosto de 2021.

pretendia toques surrealistas ou reflexões acerca do “absurdo da vida” em sua obra. Segue argumentando que Thomas comete um erro que contraria a própria “essência” dos textos de Franz Kafka, qual seja, a exacerbação da subjetividade do autor<sup>95</sup>.

No entanto, consideramos que a recepção de uma obra é múltipla e carregada de historicidade, especialmente obras que, tidas como clássicas, são relidas de modos diversos por diferentes gerações de acordo com suas próprias questões. Para além disso, uma adaptação teatral não necessariamente objetiva seguir à risca o que fora a “intencionalidade” de um autor (supondo que seja possível acessá-la) uma vez que os romances em questão extrapolaram as margens da própria literatura, e foram interpretados de formas bastante diversas ao longo do tempo.

No que tange à encenação, “Uma Metamorfose” apresenta similaridades com “Um Processo”, como algumas referências a “Parsifal”, de Wagner, e “A Tempestade”, de Shakespeare, bem como o respeito à premissa básica do romance de Kafka. Mas se em “Um Processo” percebemos que a materialização da cena projetada por Thomas se estrutura na visualidade, criada principalmente por determinado trato para com a iluminação e complexas técnicas de atuação sugeridas a Bete Coelho, em “Uma Metamorfose” o encenador lança mão de recursos semelhantes, mas mobiliza-os de formas distintas, enfatizando, por exemplo, a “cena auditiva” (FERNANDES, 2017, p. 24) do espetáculo.

A cena inicial de “Uma Metamorfose”, onde Gregor Samsa (interpretado pelo ator Luís Damasceno) se perceberá como algo não-humano, oferece-nos já uma amostragem da forma como Thomas buscará estruturar cenicamente o complexo conflito de Samsa: o personagem central passará pelo horror absoluto, pela sensação de independência e, por fim, a um estado de isolamento profundo. A rubrica nos indica a criação de uma atmosfera inicial idêntica à de “Um Processo”: “*Cama. Estilhaços de corpo humano pelo chão*”<sup>96</sup>. No entanto, pela estrutura própria da história, não há uma movimentação nervosa e “paranoica”; há o uso

<sup>95</sup> Bernardo de Carvalho para além de criticar a leitura de Thomas sobre o universo kafkiano, critica principalmente as interferências do encenador durante o espetáculo. Conforme nos é dado a saber através da crítica, Gerald Thomas aparece em diversas cenas como se estivesse “dirigindo” os atores naquele momento, característica clássica de outra grande referência do ator, Tadeusz Kantor. Em suas palavras: “Gerald Thomas sobre ao palco para representar a si mesmo, e o faz de uma maneira bastante séria, sem ironia, com uma música de Phillip Glass ao fundo. Ao lado dos atores que continuam a interpretar seus personagens, ele faz como se os estivesse criando, adaptando para o palco; sentado numa mesa, olha para eles e balança a cabeça, como se sua adaptação, no papel em que escreve, ainda não estivesse no ponto, como se sofresse os dilemas de um processo de criação, porque deve achar bela essa imagem. É uma pena que, nesse momento, não haja risos na plateia para alertar o diretor da cena (no sentido não teatral) que nos impinge”. CARVALHO, Bernardo. *Thomas demonstra compreensão ginásiana de Kafka*. Folha de S. Paulo. Caderno Ilustrada, 18 de maio de 1988. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10237&keyword=Thomas&anchor=4145979&origem=busca&originURL=&pd=2d4f5df14461a19ec58c2a579c85a1a2>>. Acesso em 03 de agosto de 2021

<sup>96</sup> “Uma Metamorfose”. In: Textos da Trilogia Kafka, p. 1.

do recurso de imagens projetadas (no início do espetáculo, a projeção é da imagem do Pão de Açúcar), sons cotidianos se misturando, enfatizando, dentre esses sons, “*principalmente e – sobretudo – o ‘esporro’ de um superior*”<sup>97</sup> – já familiarizando o espectador a uma das temáticas a serem abordadas no decorrer do espetáculo.

Para além dos sons cotidianos e das imagens projetadas, há, em “Uma Metamorfose”, a especificidade da música composta por Phillip Glass para o espetáculo. Já nas primeiras rubricas, Thomas sugere a criação de uma imagem inicial no palco que seja uma contradição ao que acontece no nível da sonoridade: “*Phillip compôs uma música absolutamente lírica e conduzia [sic] ao emocionalismo. A secura da imagem será um contraposto justo a essa música*”.<sup>98</sup> A cena inicial do espetáculo, nesse sentido, estrutura-se primordialmente nas imagens projetadas e na fusão de sons cotidianos com a música de Glass, configurando-se como uma espécie de introdução.

O crítico paulista Antônio Gonçalves Filho colabora na elaboração do programa da Trilogia Kafka comentando justamente o trabalho de Glass. Gonçalves Filho parece identificar, em sua análise, a autonomia que a música desse artista constrói nesse espetáculo, mesmo que necessite do auxílio das imagens de Thomas para enfatizá-las ou contradizê-las:

Nesse aspecto, a ‘sonata’ de Glass nada tem de neoclássica. Não foi feita para ser ignorada, enquanto os atores colocam para fora ‘um conto cheio de som e fúria’. Ela é o próprio sustentáculo de uma imagem sempre próxima do ‘vanishing point’, caso de qualquer ator submetido à luz artificial dos refletores. (GONÇALVES FILHO, Programa da Trilogia Kafka, 1988. P. 21)

Percebe-se, a partir da fala do crítico, para além de sua análise da música de Glass, que como em “Um Processo”, há em “Uma Metamorfose” uma mobilização parecida em relação ao potencial narrativo da iluminação. Talvez diante da temática compartilhada entre ambos os espetáculos, com o potencial de suscitar reflexões acerca da impotência do ser humano frente a alguma adversidade a iluminação mantenha-se um tanto persecutória e opressora.

Embora a gigantesca biblioteca projetada por Daniela Thomas continue sendo o cenário de “Uma Metamorfose”, a ação ocorre principalmente dentro de um cubo espelhado, pensado em conjunto pela cenógrafa e por Gerald Thomas. A atuação de Luís Damasceno ocorre dentro do cubo, sem que o ator se movimente pelo palco. Ao contrário, restrito a esse cubo, Damasceno passa grande parte do espetáculo deitado no chão, buscando comportar-se como um ser animalizado. O cubo mostra-se, de fato, como um símbolo do isolamento de

---

<sup>97</sup> Idem.

<sup>98</sup> Ibidem.



Gregor Samsa, que no romance de Kafka fica restrito apenas a seu quarto, enquanto no espetáculo de Thomas há essa ênfase visual em seu estado de solidão.



FIGURA 6: CENA DE “UMA METAMORFOSE”

. A partir da imagem, podemos observar o cubo onde se encontra o ator Luís Damasceno e a movimentação dos demais atores em seu entorno. Além disso, evidencia-se mais uma vez a intensidade do foco de luz sobre os atores, principalmente sobre Damasceno.

Fonte: *Light Designer*. Disponível em <<https://a2lightprod.wordpress.com/projetos/teatro/metamorfosedois/>>



FIGURA 7: LUÍS DAMASCENO COMO GREGOR SAMSA

. A partir dessa imagem, onde o ator aparece em uma de suas poucas cenas fora do cubo, podemos observar melhor detalhes de sua caracterização. Fonte: <<https://temas.folha.uol.com.br/metamorfose/gerald-thomas/>>

Se em “Um Processo” a dinâmica do espetáculo – e do próprio romance - sugerem um Josef K. inquieto, numa movimentação constante em busca de provar-se inocente, em “Uma Metamorphose”, temos uma história mais melancólica e restrita a um âmbito familiar. Nesse

sentido, a escolha de Gerald e Daniela Thomas foi a de circunscrever o espaço do protagonista a um cubo. Isso sugere uma menor movimentação pelo palco, uma vez que toda a história se passa exclusivamente num ambiente doméstico. Se isso de alguma forma limita a interação dos atores com o espaço, Thomas busca explorar a visualidade da cena na criação de “quadros estáticos”, onde o espectador assistiria à criação de cenas cotidianas como imagens, explorando a iluminação e os gestos dos atores:

CENAS MUDAS (como os quadros finais de *Carmem Com Filtro*), ou seja, o tempo passando, com música, barulhos, relógio batendo, para ficar a impressão de ter passado algum tempo desde a metamorfose de Gregor. Serão cinco ou seis posições do cotidiano, através da família: o pai nervoso andando da direita para a esquerda e da esquerda para a direita enquanto a mãe e Grete só sentadas acompanham nervosas; os três simplesmente sentados, imóveis e luz percorre um desenho; pai sentado olhando a mãe e Grete andando de um lado para o outro; família inteira lendo jornal, com determinada “alegria contida” e de repente lê alguma coisa para o outro (isso não se ouve, são movimentos dos lábios ensurdecidos pela música). Os três com os ouvidos grudados no cubo. *Blackout*. Os três com os ouvidos grudados no cubo, devagarinho se afastam. *Blackout*. Os três com os ouvidos grudados no cubo, devagarinho se afastam. *Blackout*. Novamente<sup>99</sup>.

Essa rubrica projeta uma cena que articula elementos fundamentais do teatro de Thomas<sup>100</sup>, qual seja, luz, som e trabalho de ator, o último melhor exemplificado na cena que se segue a essa: “*Mãe: (do estático absoluto um gesto rápido de melodrama, um segundo congelamento deste gesto e volta ao estático, e aí a fala): Deixem-me vê-lo. Ele é meu filho infeliz*”<sup>101</sup>. Além das indicações habituais acerca da postura dos atores ou a forma de dizer determinadas falas, há indicações de inúmeros *blackouts* e da forma como sons diversos e vozes gravadas são cruciais para a sustentação do espetáculo. A cena que antecede a primeira aparição de Luís Damasceno como Gregor Samsa, permite que visualizemos a forma como isso se estrutura cenicamente:

Somente silhueta de cubo ao ascender da luz, imagem na janela é a do Pão de Açúcar e todos os sons anteriores do cotidiano e a imagem ao reverso. Rewind. Durante o rebobinar das imagens e dos sons, a intensidade deles é infinitamente maior do que a primeira vez. Quando o som chega ao seu próprio cúmulo, um súbito desaparecimento dessas imagens e interrupção dos

<sup>99</sup> “Uma Metamorfose”, Op. Cit. p. ABC 1

<sup>100</sup> Há na rubrica outro exemplo de elemento característico do trabalho de Thomas: a autorreferência, quando cita seu espetáculo *Carmem Com Filtro* como referencial imagético para a construção da cena. Em diversas entrevistas, o encenador aponta que, em seu trabalho, todos os espetáculos estão vinculados de alguma forma.

<sup>101</sup> Idem.

sons. O que fica é somente o cubo. Agora, efetivamente, começa Metamorfose<sup>102</sup>.

Percebemos que a cena imaginada por Gerald Thomas, a sonoridade configura-se como elemento cênico estrutural – e não apenas com a trilha sonora de Phillip Glass, mas com o uso de sons cotidianos, manipulação desses sons através de aparatos tecnológicos e da utilização da voz gravada. Um dos aspectos que particularizam o Gregor Samsa criado por Gerald Thomas, é o fato de todas as falas do ator Luís Damasceno terem sido gravadas em estúdio, sendo distorcidas ou aceleradas para ressaltar a desumanização de Samsa; são, aliás, comuns nas didascálias de “Uma Metamorfose” indicações como “*gravação já arranhada e ralentada*”, “*gravação em extrema velocidade*” ou “*narração em top speed*”, “*ainda voz de gente mas com um arranhado horroroso*”. Há ainda a presença de indicações menos precisas como “*sons em off progridem e viram um outro barulho industrial-filosófico de bullshit*”<sup>103</sup>.

O uso desses recursos pode nos auxiliar a compreender o porquê de parte da crítica ter considerado “Uma Metamorfose” menos legível que “Um Processo”<sup>104</sup>. A leitura do texto da peça nos guia por longas falas e diálogos bastante similares aos que acontecem no romance de Kafka. Há a manutenção textual da logicidade de cenas que parecem guardar pontos centrais para o espetáculo – como por exemplo os diálogos entre o chefe de Samsa e sua família, ou nos diálogos entre ele e seu pai.

No que tange a relação de Samsa com o pai, a interpretação de Thomas se mantém consonante com algumas das leituras mais comuns sobre “A Metamorfose”. A relação turbulenta entre Franz Kafka e seu pai, Hermann Kafka, explicitada na “Carta ao Pai” (1952)<sup>105</sup>, pode ser percebida em diversas passagens do romance, onde o pai trata Samsa com

<sup>102</sup> “Uma Metamorfose” Op. Cit. P. 1.

<sup>103</sup> Todas as citações foram retiradas de partes do texto de “Uma Metamorfose”.

<sup>104</sup> Nas palavras de Charles Magno Medeiros: “Desconexo, confuso, cheio de citações desbaratadas, o espetáculo revela uma pretensa modernidade e torna-se um bolo de recheio ruim, apesar de bem confeitado pela trilha sonora, pela iluminação e pela cenografia. Quando faltam as palavras de Kafka e o autor-diretor planta no palco um mosaico fragmentado de sua erudição. *Uma Metamorfose* perde a sua força. Em recente entrevista, Gerald Thomas revelou seu desprezo pela função do diretor de teatro, comparando-o a um simples guarda de trânsito. A avenida paulista se transformaria num cos, se o trânsito na área fosse controlado pelo diretor de *Uma Metamorfose*”. MEDEIROS, Charles Magno. Op. Cit. 1988.

<sup>105</sup> A “Carta ao Pai”, publicada em 1952, fora uma carta que o autor de fato endereçou a seu pai, mas não chega a ser entregue. Nela, Kafka relata o efeito opressor que o autoritarismo de seu pai imprimia em sua personalidade: “*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, 1997, p. 7). Vale ressaltar, no entanto, que as interpretações sobre “A Metamorfose” são diversas. Há, como dito acima, a possibilidade de compreender o romance como autobiográfico; mas, para além disso, numa perspectiva marxista, é possível pensar a partir do romance, os efeitos a que estão sujeitos aqueles submetidos a um trabalho alienante; ou, ainda, compreender “A Metamorfose” como uma metáfora para a forma como eram vistos os judeus europeus no início do século XX. Cada grupo e cada geração se apropria das questões suscitadas pelo romance

extremo desprezo, culminando em sua morte lenta causada pela maçã arremessada pelo pai, que apodrece em suas costas.

Gerald Thomas cria, nas primeiras cenas do espetáculo, um monólogo do pai de Gregor Samsa, onde este justifica suas atitudes mais rígidas para com o filho. A fala do “Pai”, interpretado por Marco Stocco, pode ser sintetizada através do seguinte trecho: *“Eu influí sobre você como tinha que influir (no rosto de Gregor o desespero e ódio), só que precisa de uma vez por todas parar de considerar uma maldade especial de minha parte o fato de você ter sucumbido a isso (e se retira)”*<sup>106</sup>. Para além disso, nos sons diversos que perpassam todo o espetáculo, contém trechos da “Carta ao Pai”, enfatizando a relevância dessa relação para a compreensão do conflito de Gregor Samsa.

Como dito anteriormente, se Thomas lê a metamorfose de Gregor como uma emancipação, e uma das facetas dessa emancipação parece estar relacionada ao trabalho. Ao levar esse conflito para o palco, o encenador mantém os diálogos coesos e poucas interferências estilísticas, para além da voz gravada de Luís Damasceno. O espectador percebe, sem grandes interferências, a pressão exercida pela família de Gregor Samsa diante do fato dele ser o responsável por manter a estabilidade financeira daquela casa. Gerald Thomas enfatiza a dimensão da libertação de Samsa em relação a esse trabalho quando, demonstra através dos diálogos a grande responsabilidade que lhe era atribuída: *“Mãe: Ele não está nada bem. De outra forma ele jamais perderia um trem. Imagina. Gregor perder um trem”* ou ainda *“Pai: Gregor. Responda. Se seu chefe te pegar aqui você é posto na rua imediatamente”*<sup>107</sup>.

A essas pressões e expectativas, somam-se as do próprio Gregor Samsa, que ao ver-se metamorfoseado reflete: *“Mesmo que eu consiga pegar o trem das oito eu não vou evitar a briga com o chefe, e não pareço estar bem disposto... já devo ter sido delatado pelo porteiro que pega o trem anterior...”*<sup>108</sup>. Essa situação chega a seu clímax quando o “Chefe dos Chefes”, interpretado pelo ator Oswaldo Barreto, vai até a residência da família Samsa e diz a Gregor que seu emprego *“não está mais de forma alguma seguro”*<sup>109</sup>. O dito clímax reside, entretanto, no momento onde Gregor Samsa consegue sair do quarto e se mostrar para a família e o chefe, depois de um longo esforço. Diante do horror da família, horror que se expressa de forma unicamente gestual, Gregor ironiza:

---

conforme lhe pede seu próprio contexto – e aí cabe sua “universalidade” e elevação à condição de clássico da literatura ocidental.

<sup>106</sup> “Uma Metamorfose”, Op. Cit. p. 4.

<sup>107</sup> Idem, pp. 8 e 6 respectivamente.

<sup>108</sup> Idem, p. 6.

<sup>109</sup> Ibidem, p. 10.

Bem! Já vou colocar a minha roupa, empacotar os meus tecidos e me por a caminho. O sr. está vendo. Não sou obstinado. Estou perfeitamente querendo trabalhar. A vida de um caixeiro viajante é dura mas é eu não poderia viver sem ela. Podemos todos estar incapacitados por alguns momentos, algumas horas, mas esses são os momentos para nos lembramos dos serviços que faltam e termos a certeza de que, quando a incapacidade vai embora, a gente vai trabalhar com ainda mais disciplina e concentração<sup>110</sup>.

A partir desse ponto, o argumento de Thomas sobre a metamorfose de Gregor como uma emancipação começa a se materializar cenicamente. O maior exemplo disso é que o momento onde o “Chefe dos Chefes” sai da casa dos Samsa – deixando a família em completo desespero devido ao fato de Gregor ter perdido seu emprego – é também o primeiro momento onde Gregor consegue se manter de pé. A narração feita por Gerald Thomas busca enfatizar isso para o espectador: “...é... esse parece ser o fim de Gregor na firma. Mas nesse momento o que impera é a alegria de poder dominar as suas pernas e o corpo, completo mesmo com as partes faltando...”<sup>111</sup>

Tornados nítidos esses pontos estruturais para a compreensão da leitura que Thomas realiza de “A Metamorfose”, o encenador começa a trazer mais enfaticamente para a cena não apenas sua versão de Kafka, mas sua versão de teatro. Esse aspecto aparece com mais força na introdução dos “três inquilinos” no espetáculo, cuja importância no romance de Kafka residia, basicamente, em ressaltar o drama familiar da falta de dinheiro e no medo de que Gregor fosse descoberto por eles.

Já em Thomas, os três são figuras caricatas responsáveis pelo texto *nonsense* tão característico do encenador, a exemplo de frases como: “*linda maneira de se resolverem os problemas estéticos com lindíssimas peneiras como se fosse de Pollock um derivado*”<sup>112</sup>, dentre outras falas tão descoladas do que se passou até esse ponto da peça, que nos parece impraticável a tentativa de contextualizá-las. Para além disso, nas cenas dos inquilinos, Thomas lança mão da metalinguagem, criando diálogos onde essas personagens comentam o próprio espetáculo: “**Figura 1:** *Blasfêmia. Objeto total, completo mesmo com as partes faltando. Algo não me cheira bem. Algo não me cheira bem*” e ainda “**Figura 2:** *Talvez encontrem logo uma solução para este enigma insuportável*”<sup>113</sup>.

Em outros momentos, os inquilinos parecem ser um contraponto cênico em relação à família Samsa, responsáveis por toques de comicidade no espetáculo devido a sua extrema

<sup>110</sup> Ibidem, p. 10b.

<sup>111</sup> Ibidem, p. 10c.

<sup>112</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>113</sup> Ibidem.

formalidade<sup>114</sup>, ao mesmo tempo em que quebram a coesão que podia ser percebida quando ainda a ação centrava-se completamente na família. Caminhando para o fim da peça, os inquilinos tem uma cena onde interagem com os Samsa, embora eles estejam “*completamente parados como museu de cera*”<sup>115</sup>. Os inquilinos observam a família sem que ela se mova, se deixando analisar:

**Inq. 1:** Durante anos, décadas séculos, todos os dias, todas as noites e todos os dias... e todas as noites (os outros dois o olham)... domingos de grandes agonias, sábados de recaíques...

**Inq. 2:** ... e hoje, senhor?... sendo um dia útil?

**Inq. 1:** Parecem mortos e não parecem uma família.

**Inq. 2 e 3:** Não parecem uma família.

**Inq. 1:** Digo (folheia o livro que Grete está lendo, o pega na mão e lê em voz alta), “...por violência e influência secreta, por aspectos astronômicos... no fedor do vapor (olha para os dois)... do vapor, pelas emissões ou o fator outono sobre a charrete em que viajavam, um cabelo ou uma uva passa”.

**Inq. 2:** Um cabelo ou uma uva passa?

**Inq. 1:** (olhando a capa, o título) Se a morte me penetrar por um cabelo ou uma uva passa eu estarei profundamente grato a “ele”<sup>116</sup>.

A partir desse diálogo, podemos propor que Gerald Thomas, ao explicitar os argumentos centrais de sua leitura do romance e entregar ao espectador alguma linearidade – fiando-se à premissa básica de “A Metamorfose” – coloca no palco uma poética da cena bastante específica, como é possível perceber também em “*Um Processo*”. Aqui podemos identificar algumas das características mais comentadas pela crítica principalmente no que tange a uma certa “ilogicidade” do texto, tornando evidente a forma como a ação não depende da coesão dialógica para se desenrolar.

O texto de Thomas é alvo da maioria das críticas negativas a seus espetáculos, ainda que o encenador constantemente defenda que, em seu teatro, não há hierarquização dos elementos cênicos, podendo o texto ser tão fundamental como a luz ou o som. Isso pode ser observado tanto em “Um Processo”, onde a “iluminação de campo de concentração” ajuda a estruturar a narrativa sobre Josef K. tanto quanto a dimensão textual. E pode ser observada

<sup>114</sup> Podemos citar como exemplo o seguinte diálogo: “**Inquilino 1:** Então fica estabelecido assim: lavaremos nossas mãos... Lavaremos nossas mãos, deixe-me ver, as 6:43 para que possamos estar a mesa 6:50. Comeremos em silêncio, se possível, pois aqui tentaremos não ter muitas indisposições. **Inquilino 2:** Tentaremos, tentaremos. **Inquilino 1:** Se bem que, talvez três minutos não sejam suficientes para que os três lavemos as mãos e possamos estar sentados a mesa as 6:50. **Inquilino 3:** Vamos pedir portanto que passem o jantar para as 7 horas. **Inquilino 2:** Ora, não seja imbecil. **Inquilino 1:** 6:53 será perfeito. Que enorme e absoluta depressão!”.

<sup>115</sup> “Uma Metamorfose”, Op. Cit. P. ABC 3

<sup>116</sup> Idem, pp. ABC 3 e 4.

também em “Uma Metamorfose,” na mobilização do potencial cênico da sonoridade, com o uso da voz gravada e distorcida além da trilha sonora de Phillip Glass.

Poucas são as críticas que se dedicam a uma análise pormenorizada sobre “Uma Metamorfose”. Os aspectos que buscamos aqui evidenciar são pouco analisados pela crítica, que considera elementos cênicos estruturais para a narrativa, como luz e som, como “*confeitos* para um bolo de recheio ruim” (grifo nosso), como disse o crítico Charles Magno Medeiros se referindo ao texto de Thomas.

Já no que tange à dimensão textual, Medeiros considera o texto de Thomas “frágil”, mas Ilka Marino Zanotto o considera “*respeitoso para com o texto de Kafka*” (RODA VIVA, 1988). É possível perceber, considerando esses aspectos, uma tendência a centrar as avaliações em elementos que reforçam, como em “Um Processo”, aspectos mais tradicionais da encenação, como o texto. Seja o comentário negativo, como o de Medeiros, ou positivo, como o de Zanotto, percebe-se a manutenção da *palavra* como critério de qualidade, ou, ainda, o potencial catártico presente no espetáculo. Se Bete Coelho era a chave de “Um Processo” por motivos diversos, mas, dentre eles, o de provocar a emoção, essa ideia permanece em “Uma Metamorfose”. O crítico Antônio Gonçalves Filho, ao observar a “linha de direção discreta” no espetáculo, aponta:

A finalidade de Thomas é acabar com a ilusão teatral provocada por esse artifício, ampliar a distância com o público, mas o resultado tem sido o inverso, com uma catarse quase aristotélica, uma identificação emocional provocada talvez pela linguagem gestual dos atores. Quase sempre numa postura definida por Thomas como a de “final de milênio” (os atores se arrastam pelos palcos com seus músculos reprimidos). (GONÇALVES FILHO, 1988).

Assim como o crítico Aimar Labaki, Gonçalves Filho também atribui aos atores a potencial identificação do público. No entanto, apesar dos elogios ao trabalho de ator e dos comentários acerca do texto, nenhum dos críticos se dedica a pensar o papel narrativo da sonoridade e da criação de imagens com o auxílio da iluminação no espetáculo, características fundamentais do teatro de Thomas. Ao contrário, as críticas positivas dedicam-se ao que sustentaria o argumento da “legibilidade” dos espetáculos – a fidelidade à premissa dos textos de Kafka – ou mantém suas reservas em relação ao trabalho de Thomas principalmente em relação ao *texto*.

Podemos propor que a crítica centra suas avaliações em aspectos mais tradicionais da cena, negligenciando a construção de uma reflexão sobre o potencial narrativo das imagens e dos sons, de igual ou maior importância para a cena do que a fidelidade ao romance adaptado.

Ao contrário, considerando o texto da peça a que tivemos acesso, é nítido o esforço do encenador em chacoalhar a noção de linearidade dos acontecimentos e introduzir frases desconexas, referências a outros artistas, bem como cenas exclusivamente pautadas por som e luz. A legibilidade, residiria, portanto, no fato do espetáculo estar sustentado em textos já bastante familiares, podemos supor, ao público de Thomas.

Ainda que a iluminação e a beleza plástica dos espetáculos de Thomas fossem constantemente recuperadas pela crítica, o experimentalismo em outros aspectos da encenação – como o texto – não eram necessariamente encorajados. Nesse sentido, com a Trilogia Kafka, Thomas alinha seu trabalho com uma exigência de legibilidade que lhe daria uma melhor recepção, entregando ao espectador um referencial ficcional estável (os romances de Kafka) enquanto dava vazão às suas idiossincrasias.

## 2.5. “Praga”

“Praga”, o último espetáculo da Trilogia Kafka a estrear, traz consigo uma série de especificidades, a começar da pouca quantidade de informações disponíveis sobre ele. O último espetáculo da Trilogia divide os palcos tanto com “Um Processo” quanto com “Uma Metamorfose” na cidade de São Paulo. Nos acervos mobilizados para o levantamento da documentação necessária a este trabalho, praticamente não há comentários que se refiram exclusivamente a “Praga”.

No entanto, é possível recuperá-lo a partir de alguns vestígios. Em entrevista ao Roda Viva, Gerald Thomas comenta que “Praga” é um espetáculo de curta duração, com aproximadamente 40 minutos<sup>117</sup>. Além disso, na ocasião de sua estreia, em 16 de maio de 1988, uma segunda-feira, há no jornal “Folha de S. Paulo” apenas a seguinte nota: “‘Praga’, a última parte da “Trilogia Kafka” de Gerald Thomas estreia no Ruth Escobar. Única peça da trilogia que não parte de uma obra de Kafka, ‘Praga’ é o mais pessoal dos textos de Thomas”<sup>118</sup>. De fato, “Praga” é o primeiro espetáculo do encenador que não se trata da adaptação de um outro texto, sendo completamente escrito pelo encenador.

Apesar de ser comentado apenas tangencialmente, “Praga” recebe mais elogios quando pensada em relação a “Uma Metamorfose”, tanto pelo próprio encenador quanto pela

<sup>117</sup> “Praga tem quarenta e poucos minutos, quando, na verdade, teria que ter sessenta, porque simplesmente não há tempo”. Programa Roda Viva, 16/05/1988. Disponível em <[https://rodaviva.fapesp.br/materia\\_busca/228/Gerald%20Thomas%3B%20Praga%3B/entrevista/dos/gerald\\_thomas\\_1988.htm](https://rodaviva.fapesp.br/materia_busca/228/Gerald%20Thomas%3B%20Praga%3B/entrevista/dos/gerald_thomas_1988.htm)>.

<sup>118</sup> “Estreia a última parte da Trilogia Kafka de Gerald Thomas”. Folha de S. Paulo. Caderno Ilustrada, 16 de maio de 1988. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10235&keyword=Praga%2CGerald%2CThomas&anchor=4144910&origem=busca&originURL=&pd=f3c33357390920aa39afa1347de58416>>. Acesso em 11 de julho de 2021.



crítica. Em resposta à dura crítica feita por Bernardo Carvalho a “Uma Metamorfose”, Thomas parece concordar que “o ‘*approach*’ de ‘*Metamorfose*’ é precário perto do de ‘*Praga*’ e ‘*Um Processo*’”<sup>119</sup>. O supracitado Charles Magno Medeiros partilha dessa impressão ao comentar que “o espetáculo é mais bem-estruturado do que *Uma Metamorfose*, embora pareça pouco legível para o espectador médio” (MEDEIROS, 1988).

Outra pista a apontar para a hipótese de que “Praga” seja um espetáculo bem recebido de maneira geral, é o fato de ele figurar entre os dois espetáculos da Trilogia (o primeiro é “Um Processo”) escolhidos por Ellen Stewart para cumprir temporada no La MaMa. No lugar de “Uma Metamorfose”, “Carmem Com Filtro” é o escolhido<sup>120</sup>. No que tange à trajetória dos espetáculos, “Um Processo” é o único da Trilogia Kafka a estrear também no Festival de Viena, dividindo os palcos com “Carmem Com Filtro”.

Em “Praga” não contamos com um referencial estável de suporte, como no caso dos dois outros espetáculos da Trilogia, onde o romance de Kafka auxilia o espectador na construção de sentido para a cena. “Praga” é uma criação de Thomas baseada no “universo kafkiano”, como podemos perceber através do título do espetáculo, que faz referência à cidade natal de Franz Kafka. Nesse espetáculo, Thomas se permite realizar sua versão de teatro com mais liberdade, evidenciando no palco a potencialidade que percebe na cena para além do texto dramático, mas, para além disso, explorando possibilidades de um trato experimental também na dimensão textual.

Se nos espetáculos anteriores já se podia perceber que a tentativa de encontrar alguma lógica textual deveria estar articulada ao repertório do espectador, que conhecendo o romance não se perderia nas digressões dos enredos, em “Praga” é acentuada a radicalização da linguagem cênica que Thomas busca empreender. Contraditoriamente, diante da escassez de material disponível sobre esse espetáculo em específico, o documento principal disponível para sua análise é o texto/roteiro do espetáculo e informações paralelas que apreendemos de outras críticas, como o fato de o cenário permanecer o mesmo.

Percebemos, no entanto, algumas importantes particularidades no texto de “Praga”. Ao contrário de “*Uma Metamorfose*” e “*Um Processo*”, o último espetáculo da Trilogia é escrito quase completamente através das rubricas, contendo poucos diálogos. Com as

<sup>119</sup> “*Gerald Thomas rebate ‘ataque pessoal’ em crítica*”. Folha de S. Paulo. Caderno Ilustrada, 20 de maio de 1988. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10239&keyword=Thomas&anchor=4148093&origem=busca&origemURL=&pd=69331cd1d212f059c2bb6b5db2d4f9c3>> Acesso em 11 de julho de 2021.

<sup>120</sup> “La Mama, portas abertas à cena do mundo”. O Estado de S. Paulo. Caderno Dois. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19880720-34785-nac-0037-cd2-37-not/busca/Trilogia+kafka+Gerald+Thomas>> Acesso em 07 de janeiro de 2021.

rubricas, Gerald Thomas não apenas dá indicações funcionais sobre a execução do espetáculo, mas desenvolve toda a ficção a se desenrolar na cena. Vale ressaltar que para a construção dessas reflexões, nos baseamos tanto no texto de “*Praga*” publicado na coletânea de peças e críticas “*Um Circo de Rins e Figados*”, lançado em 2019 pela Edições Sesc São Paulo quanto na versão datilografada contendo os três espetáculos da Trilogia.

No conjunto de textos da *Trilogia* datilografado e disponível no acervo da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia, percebemos algumas diferenças quando comparado ao texto de *Praga* publicado na coletânea editada pelo Sesc. Não há mudanças estruturais na narrativa, mas podemos perceber que o texto contido em “*Um circo de rins e figados*” é mais coeso e contém menos diálogos – ou seja, foi recortado de forma que, como literatura, estivesse mais “limpo” e legível.

O texto de “*Praga*” disponível no acervo contém mais indicações de atuação e mais diálogos. Entretanto, nos dois materiais conserva-se a estrutura de um espetáculo que se sustenta no potencial narrativo da visualidade. Se compararmos ambos os textos, perceberemos que os diálogos a mais em um deles não alteram a forma como as cenas fluem, se diferenciando basicamente por algumas frases a mais – frases estas que não comprometem ou modificam o sentido geral da ação. Considerando esses aspectos, optamos por trabalhar com ambos os textos, uma vez que no texto da coletânea do Sesc contamos com um material mais organizado, e no texto encontrado no acervo, conseguimos acessar detalhes que nos auxiliam a melhor dimensionar aspectos da encenação. Vale frisar, no entanto, que esses dois textos não diferem um do outro no que tange às esferas estruturais, tanto temática quanto formal.

A construção da narrativa em “*Praga*” pode ser acessada quase que exclusivamente pelas didascálias, uma vez que o encenador quebra com aspectos paradigmáticos do drama ao suprimir os diálogos. Thomas, dessa forma, integra-se a um conjunto de encenadores que se valem das rubricas para estruturar uma forma de radicalização da linguagem cênica, como o poeta e dramaturgo francês Alfred Jarry, e os supracitados Eugene Ionesco e Richard Foreman. Dedicamo-nos, diante disso, a uma tentativa de compreender a narrativa que é desenvolvida na cena, sem desconsiderar o fato de que a projeção da cena através das rubricas pode ser bastante subjetiva. No elenco de “*Praga*” temos Luís Damasceno no papel do “Garçom”; Bete Coelho, que é identificada apenas como “M”, designando que sua personagem é uma mulher sem nome; Oswaldo Barreto, que é “H”, abreviação para “Homem” e “Hassídico”; e Domingos Varela, “F”, abreviação para “Figura”.

O espetáculo se divide em seis cenas, sendo que ao final, a terceira cena é retomada e se inicia um movimento de repetição. Apesar de em muitos momentos as cenas parecerem independentes entre si, sem articulação evidente nas ações, percebemos alguns elementos que as perpassam e permitem que o espectador identifique os aspectos do “universo kafkiano” que Thomas busca recuperar. Esse “universo” pensa a trajetória de Franz Kafka como marcada por uma aversão ao autoritarismo e a nacionalismos exacerbados. De fato, frequentemente sua literatura é compreendida como uma espécie de antecipação dos horrores que assolariam a Europa do século XX, como a Segunda Guerra Mundial, o nazifascismo e o Holocausto, que vitimaria grande parte de sua família.

Thomas parece se apropriar dessa leitura, levando para a cenas situações que remetem a esses acontecimentos. Um dos personagens, H, é também um judeu hassídico em certa altura do espetáculo; há uma gravação de um discurso de Mussolini, líder fascista na Itália, que perpassa as cenas; existe o esforço, percebido na leitura das rubricas, de criar um clima de perseguição, exacerbados por uma tensa música do compositor russo Dmitri Shostakóvich; considerando ainda a parte sonora do espetáculo, há sons de um combate aéreo durante várias cenas, remetendo a um ambiente de guerra.

Nas anotações de Thomas contidas no texto recuperado do acervo, há a indicação de diferentes camadas de leitura para “Praga”. O tema da guerra, da perseguição e destruição é um referencial central para o espetáculo; no entanto, há a intenção de que a passagem do tempo – e a bagagem que dele deriva – também se apresentem como temas. As primeiras rubricas do texto em questão são indicações de uma “atmosfera” que deve permeiar todo o desenrolar da ação:

Clima de absoluto pânico. Pânico silencioso. Eslávico. Praga hoje em dia como se o tempo fosse uma enxurrada cronológica e sempre no passado. As destruições, invasões e divisões culturais, subsequências de um império em absoluto declínio, criam uma cultura sub-romântica. Sub-romântica porque se trata do romantismo não ativo, não dialético, monolítico e, principalmente, baseado na nostalgia. Portanto, tempo passado. Clima de guerra iminente, não aparente. Horror soturno. Esconderijos<sup>121</sup>.

Gerald Thomas, nesse sentido, mantém coeso o conceito que perpassará toda a *Trilogia*, que se apropria de uma determinada dimensão de *passagem do tempo*, acrescentando questões dela derivadas, como a nostalgia, a obsolescência, o desgaste e o declínio. Vale ressaltar que o cenário pensado por ele e Daniela Thomas buscam, de alguma

---

<sup>121</sup> “Praga”. In: *Textos da Trilogia Kafka*, p. 1.

forma, materializar esses substantivos. Para além dos cenários, essa camada temática de “Praga” é requerida dos atores para a construção de suas personagens:

A referência dos atores é a de um outono agindo sobre uma árvore. Inconstante mas certo no seu respeito à erosão. As caras seguem o desespero da incompreensão de um agente da natureza abatendo a percepção racional e fazendo com que ela torne absolutamente inútil a luta contra o inevitável, o chamado destino. A constante imagem ( clichê) de um velho recontando sua vida, com doçura, amargura, encanto e, principalmente, incompreensão pelo que passou, como passou, por que passou? Sobrancelhas eretas, inevitabilidade, voz colocada no alto da garganta para sufocar o choro, as explicações inúteis e o ar de deslocamento físico no espaço que não mais lhe pertence.<sup>122</sup>

Articulada a essa dimensão, que enfatiza ainda uma questão de “não-pertencimento” a um determinado tempo, há ainda a construção de uma sensação de pânico e “guerra iminente” reforçada pelo encenador desde a primeira cena do espetáculo como podemos notar na rubrica de Thomas para a terceira cena:

Garçom está fazendo caras nos espelhos quando ouve bater na porta. Pânico que passa quase imperceptivelmente à paralisia. Batem na porta novamente e, dessa vez, vê-se uma mulher do outro lado ouvindo o que acontece aqui dentro. Garçom fica paralisado. M olha para a coxa direita com pavor. Ouve-se o terceiro bater na porta. *Blackout*<sup>123</sup>.

A continuidade da cena vale-se de artifícios diversos para criar e acentuar um conflito entre “M” e o “Garçom”. Há, no desenrolar da ação, o manuseio de uma jarra com um líquido não especificado, porém ameaçador, uma vez que “*M passa pela porta e garçom se afasta, correndo dela*”, e na mesma cena, uma breve encenação da história bíblica de Davi e Golias, onde Davi mata Golias quando este interage com o líquido. Na cena seguinte, Davi e Golias se transformam em dois italianos, enquanto “M” espera para bater na porta.

A quinta cena do espetáculo permite que visualizemos de maneira mais clara o conflito delineado. Aqui, a cena começa a acontecer em dois planos, superior e inferior. Ouve-se o discurso de Mussolini enquanto os dois italianos – antes Davi e Golias – choram. No andar inferior, “M” tem “*sorriso de traidora*”<sup>124</sup>. Em seguida, o clima de perseguição culmina na retirada de personagens da cena: “H” é retirado por “F” e “M” “*se delicia com isso*”. Nessa cena, enquanto luz se apaga, H se transforma num judeu hassídico, o que oferece

<sup>122</sup> Idem, p. 2.

<sup>123</sup> “Praga”. In: MACIEL, Adriana (org.) *Um circo de rins e fígados: o teatro de Gerald Thomas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. P. 121. Vale ressaltar que o texto de “Praga” figura nessa coletânea, ao contrário dos demais textos da Trilogia, por se tratar de um texto autoral de Gerald Thomas.

<sup>124</sup> Idem.

ao espectador elementos que corroboram a ideia de que em muitos aspectos, esse espetáculo faz referência à perseguição dos judeus pelos nazifascistas.

A sexta cena é a mais longa e movimentada do espetáculo, uma vez que há o esforço da exacerbação do conflito e da conexão com os demais espetáculos da Trilogia. Novamente há a referência há perseguição dos judeus, quando o “Garçom” mostra ao “Judeu Hassídico” os números no seu antebraço, marca daqueles que foram presos nos campos de extermínio. Nessa cena, também é dado ao espectador compreender que “M” é uma espécie de vilã, quando *“aponta para F um revólver fictício [com o dedo indicador] e, com enorme prazer, o mata”*<sup>125</sup>. Também na cena seis, temos as primeiras falas, que não são diálogos e nem ditas por nenhum dos personagens, mas sim uma combinação do recurso de vozes gravadas e da narração realizada pelo próprio Gerald Thomas:

**1ª VOZ:** Eu tinha uma adoração por muros. Muita adoração mesmo. Adoração por tudo o que limitava a moção, mas não a visão. La ma. Trigo. Papel. Purgatório de pai. Purgatório de mãe. Bar Mitzvá. Sem purgatório.

**2ª VOZ:** Aqui não, menino. O seu estado crítico estaca cada vez mais difícil de descrever precisamente porque a sua crise era uma crise verbal.

**1ª VOZ:** Volta. Passos [*som de passos*]. Água [*som de pingos*]. Serra [*som de serra*]. Gradual [*nenhum som*]. GRADUAL [*novamente nenhum som*]. GRADUAL [*nenhum som*]. Vida [*som de multidão*]. Vida parcial. [*algumas pessoas só*]. Vida isolada [*uma pessoa murmurando*]. Morte [*nenhum som*]. Morte [*nenhum som*].

Até aqui é possível perceber que o espetáculo se concretiza visualmente, sem a sustentação dos romances de Kafka ou diálogos que ajudem o espectador a situar de maneira mais clara a ação. É requerido do espectador não só o conhecimento da obra do escritor tcheco, mas o universo que a circunda em diversos níveis interpretativos, bem como a familiaridade com alguns dados históricos como a situação política do Império Austro-Húngaro no contexto da Segunda Guerra Mundial e ascensão dos fascismos. Também na sexta cena, Thomas busca realçar a conexão entre os três espetáculos, trazendo para a cena de “Praga” espécies de “gatilhos visuais” que remetem a “Um Processo” e “Uma Metamorfose”, como os bonecos que simulam partes de corpos humanos (presentes nas cenas iniciais dos dois primeiros espetáculos). Para além disso, há um momento de predomínio da metalinguagem, onde

Beth coloca a roupa de K, Damasceno coloca a de Gregor, Marcão está de fraque e cartola e Domingos está segurando um cronômetro, inclinado para frente. Os atores estão todos se preparando, cada um com sua gesticulação

<sup>125</sup> Ibidem.

desconstruída. Por exemplo: Bete vai “ensaiar” etapa por etapa da sua andada como K, Damasceno vai ficar no chão com carrinho, sem carrinho, reclamando do desconforto, etc<sup>126</sup>.

O desfecho do espetáculo tem início com a retomada da terceira cena, com os atores repetindo alguns dos gestos de suas personagens naquele momento. Há a intenção deliberada da manutenção de um “*clima trágico-nostálgico como na ‘Cena 3’ original*”; no entanto, há uma aceleração dos eventos à medida que se aceleram também outros elementos estruturantes da cena, com “os sons de guerra”. Além desses sons, nessa cena, o “Garçom” e o “Judeu Hassídico” ouvem notícias sobre a guerra: “*Fascism in the world today – Panorama, Jonh Mills – Rádio BBC*”, conforme indicado pelo encenador.

Enquanto essa ação se desenrola no andar inferior, no andar superior “M” “*começa a dançar de alegria, sozinha*”<sup>127</sup>. O último diálogo da *Trilogia* acontece entre “M” e “H”, quando a primeira diz: “*Vai procurar tua laia!*”, ao que “H” responde: “*Minha laia, quem será? Serão os judeus, os plebeus, os hereges, os machos, os brutos, os que sobem montanhas, os que descem com pedras [olha para Garçom, paralisado], os que atiram pedras, são mais de mil mandamentos, ora eram dez, agora são mil, mais de mil*”<sup>128</sup>. Nesse momento, se fundem os andares inferior e superior. No cenário, há um caixão atrás da janela. A *Trilogia* então se encerra com a fala do “Garçom”:

Desenterraram os ossos, garantiram que era ele, o mandaram de volta, o julgaram à revelia, contra a genética, como a genética da revolução genética, serviços pesados, tadinhos, os homens macacos, kamikazes sem proteínas, seis milhões, hein? Seis milhões e agora ele paira por aí como uma imensa dúvida<sup>129</sup>.

Essa cena concretiza o conflito construído durante o espetáculo, cuja leitura não é óbvia ou linear. O clima de perseguição é dado com a combinação dos efeitos sonoros – os “sons de guerra”, a gravação das notícias sobre o fascismo no rádio – e com a interpretação dos atores, principalmente de Bete Coelho como “M” e Luís Damasceno como “Garçom”. “M” é construída como uma personagem ambígua valendo-se apenas da expressividade do corpo e técnica de Bete Coelho, que segundo as indicações de Thomas, deve apresentar sentimentos de remorso e sadismo, como quando vibra com a perseguição e morte das demais personagens. Damasceno como “Garçom” também apresenta aspectos igualmente ambíguos: na cena 5, quando “H” é retirado da cena durante uma perseguição, “*Garçom mantém posição*

<sup>126</sup> Ibidem, p. 123.

<sup>127</sup> Ibidem, p. 127

<sup>128</sup> Ibidem, p. 128.

<sup>129</sup> Idem.

*de Mussolini*” – ou seja, o braço levantado. Nas cenas seguintes, o personagem de Damasceno mostra os números em seus braços, dando ao espectador fragmentos para construir uma possível trajetória para esse personagem.

Enquanto literatura, as rubricas de Gerald Thomas em “Praga” têm um caráter bastante preciso em suas instruções, tanto no que concerne à movimentação dos atores como nos sentimentos que eles precisam evidenciar na construção de seus personagens. Indicações como “*encara a plateia com absoluto remorso*” ou “*pânico que passa quase imperceptivelmente à paralisia*” são comuns. Thomas se mostra bastante preocupado com a precisão de suas instruções, e evidencia uma escrita predominantemente cênica, já projetando visualmente o que quer materializar no palco, como podemos perceber na Cena Três: “*No andar superior: entra luz em 50% do balde, que tem, no fundo, cacos de espelho. Davi entra, com trapos de Davi, pela coxa esquerda. Golias entra, com trapos de Golias, bestificado, pela coxa direita*”<sup>130</sup>.

Devido à escassez de materiais sobre “Praga”, o uso do texto da peça configurou-se como documento principal para o estudo desse espetáculo. Mas a partir dele, é possível perceber a forma como a palavra se faz secundária nesse experimento de Thomas, mostrando o papel estrutural dos arranjos da forma. “Praga” é um dos primeiros espetáculos escritos pelo encenador, enfatizando uma poética cênica bastante específica, carregada das marcas de autoria, combinando diversos aspectos pelos quais, na década de 1980, Thomas era comentado: o texto dialogado perde a primazia, a narrativa é construída a partir da visualidade e sustentada pelo trabalho corporal do ator, pela iluminação e pela cenografia.

Além disso, o tema principal do espetáculo é evidenciado aos poucos, a partir da combinação de metáforas e símbolos. Há, em “Praga”, uma narrativa embora ela seja pouco legível num primeiro momento; para a compreensão dessa narrativa, faz-se necessária alguma familiaridade com dada leitura dos textos de Kafka, uma leitura que privilegie, nesse caso, as relações possíveis entre o universo kafkiano e a perseguição dos judeus pelo nazifascismo no contexto da Segunda Guerra Mundial. É possível questionar se essas questões de fato de apresentam nos romances de Franz Kafka, o que renderia um outro eixo de discussão. Vale ressaltar, no entanto, que o antissemitismo já se encontrava bastante exacerbado no início do século XX, e, ainda que o escritor tcheco não tenha se debruçado sobre esse tema de maneira evidente, é inegável que a recepção dos romances de Kafka pelo leitor da segunda metade desse século, seja pautada pelos acontecimentos posteriores a escrita dos romances. Por esse

---

<sup>130</sup> Ibidem, p. 120

viés, é possível perceber nos textos de Kafka a latência de uma violência e impotência que ainda se apresentariam, e essa leitura é recuperada por Thomas nos espetáculos da *Trilogia*.

O encenador busca construir “Praga” de forma que essa *latência* também permeie todo o espetáculo, articulando temas concretos como o declínio do Império Austro-Húngaro no contexto da Primeira Guerra Mundial, a questões mais abstratas como a passagem do tempo e a ideia de um passado que se acumula. As camadas de leitura de “Praga” e a forma como elas se apresentaram cenicamente são evidenciadas por Thomas na primeira rubrica contida nos textos da *Trilogia*: “*Um só pensamento no montante. Vários, quando decupados [...] Verbalmente, um só tema básico. Ele de novo, mais vagaroso. E ele novamente, com interferências antagônicas. E essas novamente com interferências por sua vez antagônicas*”.<sup>131</sup>

Nesse sentido, apesar das “interferências antagônicas”, ainda seria possível ao espectador identificar temas centrais no espetáculo, como a perseguição, a iminência de guerra e destruição, a passagem do tempo pensada numa perspectiva de deterioração. O encenador mantém um fio condutor, como em “Um Processo” e “Uma Metamorfose”, mas dessa vez o fio seria elaborado por ele próprio. Não sabemos, entretanto, se a percepção desses aspectos pela recepção chega a se efetivar, uma vez que as poucas avaliações da crítica sobre Praga concentram-se menos nas especificidades temáticas, e mais em seu apuro formal, pensando-o sempre em comparação aos demais componentes da Trilogia.

Formalmente, “Praga” se apresenta como um exercício de Thomas, primeira encenação de grande projeção de um espetáculo que não seja uma adaptação de um texto já clássico. Gerald Thomas, ao escrever “Praga” através, principalmente, das rubricas, afirma seu lugar enquanto encenador: Thomas não escreve grandes textos, mas projeta grandes cenas – esse é o consenso, se podemos encontrar algum, entre os críticos de seu trabalho. A recepção de “Praga” é pautada, justamente, pelo apuro técnico de Thomas e não mais pela legibilidade – um dos critérios para pensar “Um Processo”. É interessante notar que após cumprir temporada com “*Um Processo*”, “*Praga*” e “*Carmem Com Filtro*” em Nova York e Viena, Gerald Thomas escreve, em 1990, *Sturmspiel*, um espetáculo que apesar de ser pouco sólido dramaticamente, se estrutura, ao contrário de “Praga”, no texto falado, apesar de *nonsense*.

Dessa forma, o encenador evidencia que seu projeto para o teatro não reside necessariamente na ideia de se fazer espetáculos sem texto falado, apenas visuais. Sua atuação durante os anos 1980 e 1990 buscam, ao contrário, mobilizar todos os recursos possíveis a

<sup>131</sup> “Praga”. In: Textos da Trilogia Kafka, p. 1.



cena – incluindo o texto – para propor algo que fuja do convencional. Para tanto, recupera referências pouco tradicionais nos palcos brasileiros, como Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Marcel Duchamp e Samuel Beckett, e na mistura desses estilos, cria sua versão de teatro.

Vale ressaltar que Thomas, principalmente em seus primeiros projetos, buscava enfatizar a ideia de um distanciamento do teatro, trazendo essa discussão inclusive para a classificação de seus espetáculos<sup>132</sup>. Embora o anseio de enfatizar essa ruptura esteja mais no campo da provocação, ainda é possível apreender que o encenador queria colocar-se no lado oposto a um certo tipo de teatro, de características mais tradicionais, menos ousado nos temas e formas. Nesse sentido, o teatro de Gerald Thomas apropria-se da estética da performance, mas subtrai-lhe a “espontaneidade”, uma vez que, como pudemos observar nas discussões sobre o trabalho de ator, o encenador era bastante exigente em suas orientações para os atores, especificando em detalhes nas rubricas o efeito visual ou sonoro que desejava provocar.

Em “*Um Processo*”, podemos propor que Gerald Thomas, com a Companhia de Ópera Seca, busca uma exploração formal rigorosa no que tange à criação de imagens que criem e potencializem determinada leitura não apenas dos romances de Kafka, mas do “universo kafkiano”, cujas características principais dessa adjetivação se construíram no decorrer do século XX. A isso, incorpora colagens visuais e textuais e realiza a característica miscelânea de referenciais, demarcando seu distanciamento do drama tradicional e aproximando-se da estética pós-dramática. Em “*Uma Metamorfose*”, essa aproximação se dá também pela exploração das potencialidades da imagem e do som como alternativas à uma narrativa sequencial e dialógica, uma vez que busca extrair a carga conceitual incorporada aos romances de Kafka, e materializá-las em gestos e sons que se apresentem como “traduções” desses conceitos.

O aparato conceitual organizado pelo pós-dramático amplia as possibilidades analíticas no trato com espetáculos que estruturam sua narrativa em procedimentos cênicos que, se não prescindem do texto dramático, são tão importantes quanto ele. Para a categoria pós-dramática, a ausência de hierarquização dos elementos em cena é um ponto chave, cujos resultados nos palcos sempre se transformam, a depender da condução de cada encenador. No entanto, em “*Um Processo*” e “*Uma Metamorfose*”, embora Thomas lance mão de

<sup>132</sup> Era comum que o encenador dissesse que não fazia teatro, articulando isso não apenas ao âmbito formal, mas marcando também seu distanciamento no campo da tradição e das dimensões institucionais que pudessem permear a realização dos espetáculos: “Não faço mais teatro. Faço ópera. Ópera seca. Há anos digo isso e há anos faço isso. Só que agora mais do que nunca. Estou constrangido com a falta de pensadores nesse país. Constrangido pela falta de loucos, visionários, obcecados. Parece que só existem os políticos e os que entretem os políticos, com shows ou com consentimento. O nojo nacional é, antes de mais nada, um nojo cultural. E não adianta centralizar a informação e distribuir verba. Isso vira FBI sangrento, burocrático e, para minha infelicidade, não parece mais ópera”. THOMAS, Gerald. *Ópera Seca*. In: Programa da Trilogia Kafka, p. 5.

procedimentos estilísticos comumente categorizados como “pós-dramáticos”, explorados ao longo das análises dos espetáculos, é necessário que nos atentemos para o fato de se tratarem de adaptações de dois romances clássicos da literatura ocidental. Nesse sentido, por mais herméticas ou complexas que fossem as soluções cênicas idealizadas por Gerald Thomas, haveria para o público um referencial estável e linear, que lhes serviria de ancoragem na recepção do espetáculo.

Dos espetáculos da *Trilogia*, “Praga” é o que melhor evidencia a dimensão do pós-dramático ao prescindir de um referencial estável e linear para sua narrativa. O texto falado, embora presente, não cumpre uma função dialógica; ao contrário, desambienta o espectador, que estará imerso em um caldeirão sensorial, onde os sons, imagens e palavras ocupam um mesmo nível na cena – ponto nevrálgico para essa categoria conceitual. “Um Processo” e “Uma Metamorfose”, contam com recursos formais bastante sofisticados e uma organização da cena que busca ressaltar uma fuga do tradicional e enfatizar o “kafkiano” como materialização desse adjetivo. No entanto, conservam a linearidade da narrativa, criando uma base sólida para que o espectador se oriente de modo que as experimentações na cena não interfiram na compreensão dessa dimensão.

A análise da Trilogia Kafka que aqui buscamos realizar cumpre a função de evidenciar o conjunto de procedimentos por ela articulados, uma vez que esse conjunto de espetáculos contribui para que o nome de Gerald Thomas se solidifique no Brasil e amplie a projeção de sua carreira em Nova York e na Europa. Vale ressaltar que uma das principais características do trabalho de Thomas durante a década de 1990 é a intensificação de seu trabalho nesses locais. No entanto, interessa-nos compreender como a classe teatral brasileira, principalmente os críticos, se relacionam com as propostas do encenador para o teatro, e de que forma se apropriam dessas propostas para integrá-las a um projeto de atualização da cena brasileira no contexto pós-Ditadura Militar.

### CAPÍTULO 3:

#### GERALD THOMAS E A CRÍTICA TEATRAL NA DÉCADA DE 1980

*“Digamos que tudo começou no dia que me mataram. Todos eles. Assassinato em massa. E depois de me matarem, eles me ressuscitaram e me aplaudiram de pé, e teriam me canonizado se eu não cuspisse constantemente em seus rostos, aqueles hipócritas”<sup>133</sup>*

*(Gerald Thomas)*

Nesse ponto da discussão, é possível que o leitor já tenha percebido que a crítica teatral cumpre função crucial na construção de Gerald Thomas como uma referência para o teatro brasileiro. Este capítulo propõe-se como uma reflexão acerca desses aspectos, realizando um mapeamento dos principais critérios e embates destacados por esses críticos a fim de compreender como essa narrativa se articula com os projetos em disputa para o teatro naquele contexto.

Na década de 1980 o trabalho de Gerald Thomas preenchia vários dos requisitos do que era considerado como “artisticamente legítimo” por parcela da crítica. Isso se justifica quando consideramos os debates mais pungentes sobre o teatro brasileiro naquele período, cuja crítica teatral, protagonista nessas discussões, apontava para a urgência de reformulações. A ideia de Gerald Thomas como um artista polêmico e inovador, autor de uma obra disruptiva e responsável por atualizar a pesquisa cênica no país, tem suas bases calcadas na década de 1980. Além disso, ao olhar em retrospecto para a obra e trajetória do encenador, percebemos que essas críticas pautam análises posteriores.

O encenador constantemente enfatizava sua formação no circuito *off-off Broadway*, ressaltando o papel fundamental do La MaMa na construção de seu trabalho. Ainda que no Brasil Thomas obtivesse grandes recursos para financiar seus projetos e contasse com salas de espetáculos sofisticadas, ao contrário do que ocorria em Nova York, o encenador seguia realizando em palcos consagrados, a exemplo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, provocações aplaudidas por alguns críticos e rechaçadas por outros, destacando que a recepção ao trabalho de Thomas não foi homogênea. Poderemos observar que alguns críticos,

<sup>133</sup>Trecho da autobiografia de Gerald Thomas comentando sobre sua relação com os críticos teatrais brasileiros. THOMAS. Op. Cit. 2016, p. 146.

principalmente os que já estavam em atividade durante as décadas de 1960 e 1970, lançam um olhar por vezes mais comedido para as propostas do encenador e para suas declarações que sentenciam o fim do teatro brasileiro. Essas avaliações nos apontam para uma profícua reflexão, visto que oferecem um contraponto às críticas que buscam novos referenciais como alicerce, diferentes daqueles construídos nas décadas de 1960 e 1970.

No decorrer da década de 1980, muitos especialistas, críticos e artistas, apontam para uma necessidade de renovação na cena teatral brasileira, embora os moldes para isso ainda fossem indefinidos. A busca por uma “bandeira”, a procura de coesão nos palcos, ou o incômodo frente a uma cena fragmentada, não deixam de evidenciar, à sua maneira, que velhas categorizações não mais serviam como organizadoras da cena. Nesse sentido, veremos que alguns críticos entendem a necessidade de reformulação sob a ideia de “atualização”, retomando sob novas circunstâncias, um debate frequente e fundamental na própria construção da historiografia sobre o teatro brasileiro.

### 3.1. Algumas observações sobre a crítica teatral carioca

Gerald Thomas realiza importantes trabalhos no Rio de Janeiro, entre eles seu primeiro trabalho no Brasil, “*Quatro Vezes Beckett*” (tradução de Millôr Fernandes), que estreia no Teatro dos Quatro em 1985. Podemos citar, ainda, a ópera “*O holandês voador*” de Richard Wagner, encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1987. Thomas, que se declarava um anarquista e constantemente se colocava como um homem que atuava “às margens do sistema”, ironicamente recebe do governo do estado do Rio de Janeiro um investimento de aproximadamente 200 mil dólares para levar sua ópera aos palcos – algo impensável em seus tempos de *off-off Broadway*.

A elite política brasileira assiste ao espetáculo – segundo a jornalista Virgínia Cavalcanti, estariam presentes o presidente José Sarney e membros do governo estadual do Rio, sendo a montagem e o artista divulgados com grande celebração<sup>134</sup>. É no contexto da recepção da crítica carioca diante da adaptação da ópera de Wagner, que o crítico Alan

<sup>134</sup> “Como se não bastasse o suspense da peça cênica que o público quer ver e discutir, a estreia de *O Navio Fantasma* marca ainda o primeiro grande acontecimento social do novo governo do Rio. Moreira Franco em pessoa estará recebendo nessa inauguração de temporada o presidente português e sua comitiva. E, quebrando o protocolo que deveria mantê-lo em Brasília, o presidente Sarney também fez questão de acompanhar seu colega português – afinal, até mesmo o presidente pode ter sua curiosidade cultural aguçada pela inconventional concepção de Gerald Thomas”. CAVALCANTI, Virgínia. A primeira ópera dark do Brasil. Caderno 2. O Estado de S. Paulo. Edição de 02 de abril de 1987. Disponível em < <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19870402-34384-nac-0071-cd2-1-not/busca/Gerald+Thomas>> Acesso em 10 de fevereiro de 2021.

Riding, no texto publicado no *The New York Times* em 1988<sup>135</sup>. localiza o início de certa “resistência” da crítica ao trabalho de Thomas:

Quando ele assumiu ‘O holandês voador’, de Wagner, no grandioso Teatro Municipal do Rio de Janeiro, suas invectivas contra o teatro brasileiro recente renderam-lhe um exército de inimigos – que estavam aguardando para impedir a incursão de um diretor experimental na cena cultural consagrada. (RIDING, 1988 apud MACIEL 2019, p. 116)

O comentário de Riding nos indica uma possibilidade de reflexão sobre a recepção turbulenta de sua obra, articulando-a ao fato de Thomas levar suas provocações a um espaço sacralizado. Esse argumento ganha corpo à medida que nos dedicamos a compreender os embates que envolvem a crítica teatral carioca desde pelo menos a década de 1950 no Rio de Janeiro, que guarda algumas especificidades se pensadas em comparação à crítica paulista. Dentro dessas especificidades, podemos elencar, como apontam as autoras Ana Bernstein e Christine Junqueira, a existência de um teatro profissional consolidado no Rio como um dos fatores responsáveis pelo clima de disputa instaurado frente às reivindicações por modernização, realizadas por uma nova geração de artistas.

Além das disputas por subvenção entre os grupos amadores e profissionais, havia, por parte da “velha guarda” do teatro carioca a defesa de um teatro cômico, argumentando que era esse o tipo de teatro que atraía o público e que o chamado “teatro moderno” era contra as raízes do próprio teatro brasileiro. Essa disputa ganha fôlego na crítica teatral carioca, que também mostrava-se dividida entre o apoio à tradição e a necessidade de modernização. Na chamada Associação Brasileira de Críticos Teatrais, predominava a dimensão consonante com o teatro profissional, que resistia em se engajar com a renovação da cena.

Nesse cenário, buscando um espaço para que os críticos teatrais pudessem se manifestar em prol da modernização do teatro, surge o Círculo Brasileiro de Críticos Teatrais (CICT), fundado por Bárbara Heliadora, Maria Inez Barros de Almeida, Alfredo Souto de Almeida, Henrique Oscar, Renato Vieira de Mello e Brício de Abreu. O jornalista e crítico Paulo Francis também irá aderir à CICT e fomentará um diálogo com críticos paulistas como Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi.

Segundo Bernstein e Junqueira, diante da resistência encontrada, tanto entre críticos quanto entre artistas, frente ao movimento pela modernização teatral no Rio de Janeiro, a crítica moderna carioca assumiria tons mais polêmicos e agressivos do que a crítica feita em

<sup>135</sup> RIDING, Alan. *In Brazil, it's lonely in avant-garde*. MACIEL, Adriana (org.) *Um circo de rins e fígados: o teatro de Gerald Thomas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. Pp. 114 - 117. Vale ressaltar que esse tempo é frequentemente recuperado pelo próprio Gerald Thomas, que o divulga em suas redes sociais.

São Paulo. Paulo Francis chega a comentar, sobre esse aspecto, que tendo em vista a pretensão de modernização do teatro brasileiro, considerava os críticos paulistas muito mais didáticos que o adequado. (BERNSTEIN E JUNQUEIRA, 2013, p. 173). Considerando esses aspectos, é sintético o comentário de Décio de Almeida Prado sobre as especificidades da crítica carioca e paulista:

Aqui em São Paulo estava começando o teatro moderno, não existia um teatro antigo. No Rio havia o teatro tradicional, aquele teatro de costumes. Daí ter existido no Rio esta divisão entre críticos, que aqui em São Paulo não ocorreu. O tom no Rio era combativo, porque a crítica tinha a quem se opor. (PRADO APUD BERNSTEIN E JUNQUEIRA, 2013, p. 174)

Considerando esses aspectos, ao assumir como plausível o argumento de Riding, ou seja, de que Gerald Thomas passa a ser questionado ao levar sua ópera a um lugar “sacralizado”, é possível articular esse argumento ao fato de que a classe teatral carioca seria resistente à novas propostas – argumento que Thomas busca endossar. No entanto, não podemos negligenciar o fato de que os comentários negativos tecidos a Thomas quase sempre retomam, como ponto de justificativa para essas opiniões, as falas depreciativas do encenador sobre o teatro brasileiro e, ainda, o hermetismo de suas propostas estilísticas na década de 1980.

Os embates de Gerald Thomas com a crítica Barbara Heliodora, uma das fundadoras da CICT e um dos nomes mais tradicionais - e temidos<sup>136</sup> – na crítica teatral carioca, nos possibilita perceber as nuances desse debate. Em entrevista que Heliodora concede ao encenador, que trabalhava na TV UOL no início dos anos 2000 <sup>137</sup>, um dos tópicos de discussão mais enfatizado foi a questão do teatro experimental no Brasil. Gerald Thomas defende, em diversas ocasiões, a necessidade de críticos especializados nesse tipo específico de teatro, pois se são tão diferentes as linguagens empregadas considerando o experimental e o tradicional, a formação do crítico deve o capacitar para que estabeleça critérios específicos para cada forma.

Os comentários de Heliodora se iniciam com a reflexão sobre o espaço reduzido para o “experimental” no Brasil, pois considera que não há uma tradição teatral no país que estimule

<sup>136</sup>Na ocasião da morte de Bárbara Heliodora, em 2015, diversos artigos foram publicados em homenagem a crítica. Vale ressaltar que em sua maioria, esses textos recuperam a memória de Heliodora como uma crítica bastante rigorosa. Dentre eles, ver: ORLANDO, Margarido. *Equilíbrio e Rigor*. Pesquisa FAPESP: Teatro. Edição 231, maio de 2015. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/equilibrio-e-rigor/>. Acesso em 30 de março de 2022. TORRES, Fernanda. Tia Bárbara, a temível. Revista Piauí, edição 104, maio 2015. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/tia-barbara-a-temivel/>. Acesso em 30 de março de 2022.

<sup>137</sup>GERALD Thomas e Bárbara Heliodora. Publicado pelo canal “The Dry Opera Co.”, 2010. 1 vídeo (28 minutos). Disponível em <https://vimeo.com/11448012videos>. Acesso em 30 de março de 2022.

o público a assistir esse tipo de espetáculo<sup>138</sup>. Além disso, aponta que no Brasil, as fronteiras entre a tradição e a vanguarda são menos definidas que em Nova York, usada como exemplo durante a fala de Thomas. Se lidas isoladamente, poderíamos concluir que, apesar de sua contribuição fundamental para a modernização da crítica carioca, Heliodora tende a pensar o teatro em moldes tradicionais – o que seria coerente diante do fato de Heliodora ser uma das maiores referências nacionais sobre o teatro de Shakespeare.

De fato, para a crítica, um de seus critérios para caracterizar um “bom espetáculo”, é perceber se ele cumpre a função de “*contar a história*” – algo que é diluído nas manifestações pós-dramáticas, por exemplo. Nesse sentido, é digno de nota quando Thomas pergunta a Heliodora sobre sua opinião acerca de grupos como Mabou Mines e sobre os trabalhos de Richard Foreman, mas a crítica diz nunca ter assistido a nenhum deles<sup>139</sup>. Podemos ponderar, nesse sentido, que Heliodora demarca com nitidez o tipo de teatro que prefere acompanhar, apesar de ser incontestável sua erudição e a profundidade de seu repertório.

Ao longo da entrevista, é possível perceber que Heliodora considera que poucos espetáculos experimentais de qualidade são oferecidos ao público, e que há certa arrogância dos artistas desse nicho em não se empenharem na busca por levar seus espetáculos para um público maior – o que, segundo ela, deveria ser uma das tarefas básicas desse núcleo.<sup>140</sup> O argumento de Heliodora sobre o pouco alcance do teatro experimental no Brasil também se sustenta na questão de não haver casas de espetáculo próprias para esses formatos. Sua fala dialoga com o que é posto por Riding quando aponta a turbulenta recepção de Thomas quando leva sua versão de “*Navio Fantasma*” para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Para Heliodora, o espaço físico do teatro é um componente da experiência estética do espectador; como exemplo, argumenta sobre o pouco sucesso de dramaturgos como Samuel Beckett quando encenado na Broadway.

O embate entre Thomas e Heliodora, anos após essa entrevista, continuou intenso. Após diversas polêmicas<sup>141</sup>, o encenador, quando questionado sobre sua relação com Heliodora, argumentava em defesa de uma maior diversidade de críticos no Brasil, apontando

<sup>138</sup>Idem. Minutos 2’5 a 5’0.

<sup>139</sup>GERALD Thomas e Bárbara Heliodora. Op. Cit. A partir do minuto 20’0.

<sup>140</sup>Idem. Minuto 6’52.

<sup>141</sup>Sobre uma entrevista que Bárbara Heliodora concede à revista IstoÉ, onde ela comenta sobre o fato de Thomas ter desejado sua morte, mas que isso seria “tão irrelevante quanto seu teatro”, o encenador rebate com um texto em seu blog pessoal: “a entrevistei em sua própria casa, não faz dois anos e meio, para a TV UOL, no Largo do Boticário do Rio e, com essa entrevista, PROVEI, que ela não tem condições, informações ou cultura para criticar o teatro de experimental ou de vanguarda. Citei um bando de nomes de grupos oriundos da década de 70... e ela os desconhecia todos, t-o-d-o-s, TODOS!!!” THOMAS, Gerald. *A esclerose de uma crítica teatral*. Gerald Thomas Blog, 2005. Disponível em <https://geraldthomasblog.wordpress.com/2005/01/03/a-esclerose-de-uma-critica-teatral/>. Acesso em 30 de março de 2022.

que faltavam especialistas sobre o dito “teatro experimental”. Em entrevista para a revista carioca “Questão de Crítica”, em janeiro de 2009, Thomas fala ao ator Joelson Gusson sobre a necessidade de que a crítica se pluralize em sua formação e áreas de atuação, quando este reafirma a importância de Bárbara Heliodora para a crítica carioca:

Já escrevi artigos enormes sobre isso. Eles [jornalistas de Nova York] descobriram há séculos que o crítico que lidava com a Broadway não sabia lidar com outros espetáculos. Então, é óbvio que teria que ter uma pessoa que, enfim, um estudante de Beckett ou um estudante de coisas com uma cabeça muito mais aberta, experimental, que estaria disposto a ver uma coisa despojada, onde talvez nada acontecesse mesmo – um crânio de onde saísse talvez uma mão durante três horas e nada acontecendo, com uma voz fazendo “rrr...rrr” – e aquilo era chamado pelo diretor de teatro. Aquilo é teatro – ou uma performance – e talvez no final um papagaio saísse numa gaiola e caísse no chão morto e aí terminava o espetáculo. Eu tô citando um exemplo, talvez mal, mas, enfim, talvez o *Wooster Group*, na *Performing Garage* no final dos anos 60 e 70 era, no East Village, considerado teatro. E o *New York Times* entendeu que se ele não emigrasse pra essa região de teatro com um crítico próprio, ele perderia um público: o jovem que não compraria o *New York Times*.<sup>142</sup>

As considerações acima nos permitem refletir sobre a continuidade nos anos 2000 da discussão apontada por Alan Riding na matéria sobre Gerald Thomas em 1988, no que diz respeito ao lugar do “experimental”, da “vanguarda”, do “teatro de arte”, nos espaços mais tradicionais do teatro brasileiro. Além disso, a discussão sobre a formação da crítica teatral abranger de forma satisfatória às novas formas de se fazer teatro, segue sendo debatida atualmente. Na mesma entrevista, Thomas comenta que as demandas da imprensa diária não permitem que a crítica teatral se construa, ao menos nos jornais, como um espaço de reflexão aprofundada, uma vez que recebe cada vez menos espaço e menos tempo de elaboração para uma análise rigorosa. No entanto, Thomas atribui isso a uma negligência por parte dos críticos no exercício de seu ofício, além de atribuir ao leitor de jornal uma suposta ausência de interesse em questões mais densas:

Mas isso não interessa pro jornal, interessa pro jornal aquele cara mais raso, bombástico. Pro jornal não interessa uma coisa erudita. Entende? Porque ele vai usar termos que o leitor não entende, ele vai usar referências que o leitor não entende. O que interessa pro leitor se o cara começa: – Porque pirandellianamente falando... – o leitor já não entendeu. O leitor lá da Barra

<sup>142</sup> *Conversa com Gerald Thomas*. Questão de Crítica: revista eletrônica de crítica e estudos teatrais. 16 de janeiro de 2009. Disponível em <<http://www.questaodecritica.com.br/2009/01/conversa-com-gerald-thomas/>> Acesso em 30 de março de 2022.



da Tijuca, o emergente novo lá, já mudou de página. – Porque embasado na Commedia Dell’Arte... Embasado na Commedia Dell’Arte? Como assim? – Ele quer ler coisas rasas. Então não adianta, por exemplo, o Da Costa, uma Flora Süssekind, um Jacó Guinsburg, sabe essas pessoas de teatro, aqui no Brasil? Um Harold Bloom? Essas pessoas que são críticos, no sentido de críticos embasados de teatro, não poderiam jamais escrever prum diário. Porque, primeiro, eles precisam de tempo. E o jornal é pra amanhã: saiu do teatro, foi pra casa e (*faz gesto de digitar um texto*). Nem sabe, é na hora, não é comida sofisticada. É hamburger.<sup>143</sup>

A questão apontada por Thomas é amplamente discutida pela crítica teatral atualmente pensando sua atuação a partir da década de 1980, quando se percebe uma reformulação em vários veículos de imprensa, que buscam estar em consonância com a abertura política no país. No entanto, na década de 1980 percebe-se o início de um movimento onde os comentários sobre teatro ocupam cada vez menos espaço nos cadernos de cultura, que, por vezes, passa a ser vista como um “produto”. O crítico carioca Macksen Luiz é um dos profissionais que seguem refletindo sobre as transformações percebidas no seu ofício, principalmente no que concerne ao lugar da crítica teatral no mundo contemporâneo, onde através da internet, opiniões de diversos tipos e em múltiplas plataformas, se disseminam rapidamente. No entanto, em publicação de 2021, Luiz tece o seguinte comentário sobre a crítica na década de 1980:

O fim da censura (oficialmente em 1985) encontra a imprensa e o teatro em fase de ajustamento de protocolos. O processo de redemocratização ampliava o debate político e integrava questões cênicas às mudanças estéticas e de produção dos anos 1980 e 1990. Os segundos cadernos se voltaram para a cultura sob a perspectiva do consumo, setorizando o espaço crítico como área de opinião indicativa. (LUIZ, 2021, p. 35).

Através dessa discussão, podemos perceber pelo menos dois aspectos centrais. O primeiro diz respeito a um movimento comum tanto ao teatro quanto a crítica teatral, qual seja, o da reformulação. Se, como vimos ao longo desse trabalho, no teatro essa discussão passa pela ideia de *modernização* e *atualização* – conceitos mobilizados em momentos distintos da história do teatro, mas dotados de especificidades em cada tempo – na crítica, essa discussão passa pela dimensão da própria legitimidade de seu ofício, precisando reafirmar constantemente seu espaço. Essa reformulação está em interlocução, evidentemente, com o momento social e político que o Brasil vivenciava com a efetivação do processo de redemocratização, materializando, assim, o caráter intrínseco entre arte e sociedade.

---

<sup>143</sup>Idem.

O segundo ponto nos chama atenção para o caráter fundamental do *lugar* de onde falam os críticos. Através dessa breve incursão sobre a crítica teatral carioca, percebemos especificidades que nos auxiliam não só na construção de uma interpretação sobre o trabalho de Thomas, mas também na elaboração de um olhar mais denso e abrangente sobre os debates que permeavam – e permeiam – o teatro brasileiro. Pensando esses aspectos em relação à crítica teatral paulista, profundamente marcada pelo trabalho de Décio de Almeida Prado, percebemos que ela se constrói como mais receptiva ao novo e, além disso, fomentadora de sua construção. A partir da densa produção desse crítico, as reflexões sobre o teatro feito na cidade de São Paulo serão atravessadas pela demarcação desse espaço como um lugar de produção do moderno e irradiação do novo para outros pontos do teatro feito no Brasil.

No entanto, apesar da cena paulista ser construída como espaço privilegiado do teatro “moderno” e mais aberto ao experimental, a historiografia do teatro brasileiro elege uma produção realizada no Rio de Janeiro como o marco inicial do teatro moderno brasileiro, a saber: “*Vestido de Noiva*”, escrita por Nelson Rodrigues, dirigida pelo polonês Ziembinski e encenada pela companhia carioca “Os Comediantes”, que surge em fins da década de 1930 já empenhada em seguir por caminhos que contestassem o teatro “convencional” e “comercial”.<sup>144</sup>

Como apontado pelos supracitados pesquisadores Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota, “*concepções cênicas e estruturas narrativas, que estabeleceram indícios de modernidade para o teatro brasileiro, não emergiram obrigatoriamente de uma única matriz e seu surgimento nem sempre foi perceptível à crítica nem aos seus próprios executores*” (GUINBURG e PATRIOTA, 2012, p. 100). Realizamos essa observação no intuito de enfatizar que, no contato com as nuances que constroem o “moderno”, deve-se considerar as especificidades, rupturas e inovações que se percebem em cada tempo, pensando-as na interlocução com os projetos que se constroem, em cada contexto, para a cultura brasileira.

Se considerarmos a perspectiva de São Paulo como uma cidade que abraça o “moderno”, Gerald Thomas encontraria ali, em tese, um espaço mais propício para suas experimentações, enquanto no Rio de Janeiro seria necessário enfrentar um embate com uma tradição teatral que sacraliza determinados espaços e um tipo específico de dramaturgia. Entretanto, em São Paulo também há pontos de resistência a Gerald Thomas, tanto pelo seu

---

<sup>144</sup> Para citarmos outras iniciativas onde havia a preocupação em se sintonizar com a ideia, defendida pelos críticos do início do século XX, de “modernidade” ou “modernização” na cidade do Rio de Janeiro, temos o Teatro de Brinquedo, criado em 1927 por Álvaro e Eugenia Moreyra, membros da elite carioca. Os espetáculos organizados pelo Teatro de Brinquedo buscavam a incorporação de propostas inovadoras, mas não havia a intenção de atrair o grande público.

teatro quanto por sua pessoa - e os símbolos construídos a partir disso. No decorrer das décadas de 1980 e 1990, imprensa paulista evidenciará esses embates.

### 3.2. Gerald Thomas nas páginas da imprensa paulista

Em breve comentário sobre a passagem de Gerald Thomas pelo Festival de Viena, sem especificação de autoria, é dito que o encenador é percebido pela imprensa vienense como “o queridinho da imprensa paulista”<sup>145</sup>. Não há, no curto artigo, nada que busque desfazer essa ideia; ao contrário, esforça-se por manter um tom elogioso a Thomas, realizando a leitura dos críticos vienenses de forma a favorecer o artista. Um dos críticos, chamado Frido Hutter, argumenta que, quando visto de perto, Thomas não é tão “milagreiro” como se pinta; embora esse trecho esteja no artigo, a edição o finaliza trazendo um comentário positivo do mesmo crítico: “*Embora restritivo, seu comentário – que coloca em xeque o alcance das inovações de Thomas – reconhece em Um Processo e Carmen com Filtro ‘cenas comoventemente bonitas, apresentadas com uma exatidão genial’*”<sup>146</sup>.

Se olharmos com atenção para esse pequeno documento, é possível iniciar a reflexão sobre a problemática que ele levanta: diante de um cenário tão diverso, por que o enfoque da crítica paulista recai frequentemente, positiva ou negativamente, sobre Gerald Thomas? Podemos iniciar essa reflexão tendo como ponto de partida dois aspectos que são identificados nos espetáculos de Thomas por praticamente todos os críticos: o apuro formal e a postura “polêmica” do artista.

O espetáculo *Carmem Com Filtro* (1986), defendido pelo crítico Edécio Mostaço como “a mais arrojada criação em palcos paulistas desde há quase quinze anos” (MOSTAÇO, 1986 apud MACIEL, 2019. P. 69) e pelo poeta Haroldo de Campos como um espetáculo que vem “*livrar o teatro do ranço de seu velho discurso desamoroso*” (CAMPOS, 1990 apud MACIEL, 2019. P. 73) é elogiado, basicamente, pelo uso que Thomas faz dos recursos formais para a criação de um espetáculo que se concretiza na visualidade. Ambos estruturam suas análises do espetáculo na identificação do método de Thomas – Mostaço fala, inclusive, em ópera-seca (o nome da Companhia de Thomas), comparando-a a uma “*fruta-passa: todos os ingredientes substanciais da matéria ali estão, menos o melado, a gosma, o melodrama*” (MOSTAÇO, 1986 apud MACIEL, 2019. P. 69).

<sup>145</sup> Thomas, polêmica em Viena. (O Estado de S. Paulo, 20 de maio de 1989 <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19890520-35045-nac-0067-cd2-3-not/busca/Thomas+Gerald>)

<sup>146</sup> Idem.

Haroldo de Campos dedica-se a pensar, principalmente, aspectos da cenografia e do trabalho de ator, articulando-os a outros referenciais artísticos como o pintor Francisco Goya, e o escritores Goethe e Kafka. Para sustentar sua argumentação, Campos e Mostaço dedicam-se a pensar a *Carmem* de Thomas visualmente, embarcando na visão estética do encenador e, assim, não comentam o texto do espetáculo separadamente. O destaque da fala de ambos reside, principalmente, na iluminação, no cenário, na articulação com a música e a pintura, aos referenciais artísticos de Thomas, mas não englobam o texto nesse conjunto.

É exatamente nessa brecha que a crítica Ilka Marinho Zanotto<sup>147</sup> tece duras críticas ao espetáculo de Thomas. Intitulada de “*Não ouça. Mas veja*”<sup>148</sup>, a análise de Zanotto se inicia com um mapeamento dos referenciais de Gerald Thomas, no intuito de demonstrar como o encenador “*fez de Carmem Com Filtro uma antologia da vanguarda teatral dos últimos 20 anos*” (ZANOTTO, 1986). Após elogios à parte visual do espetáculo<sup>149</sup> Zanotto identifica uma “ilogicidade” apontando o que considera uma “dupla falha”: a primeira consiste na supressão da *emoção* no espetáculo, algo necessário às Carmens, tanto do romance de Prosper Merimée quanto da adaptação para a ópera de George Bizet; para Zanotto, a ausência dessa “paixão”, que seria o “leitmotiv das Carmens”, resultava num “apoucamento do mito”. (ZANOTTO, 1986). O segundo ponto de falha, na análise de Zanotto, é aquele negligenciado por Campos e Mostaço - a fragilidade do texto:

o texto de Gerald Thomas é espantosamente verborrágico para um autor que declara guerra à retórica oca. Sua ininteligibilidade resiste à mais atenta leitura e, não fora a legenda de Carmen amplamente difundida, de modo que o público a possa compreender mesmo (ou principalmente) fazendo abstração do diálogo, melhor seria taparmos os ouvidos e deixarmos-nos envolver pelo encantamento plástico formal. Uma verdadeira lástima não ter Heiner Muller – do qual assistimos o fabuloso Horatier no Schiller Theater de Berlim em 73 – se encarregado do texto, como previsto inicialmente. (ZANOTTO.1986)

<sup>147</sup>Formada pela Escola de Arte Dramática (EAD) na década de 1960 e crítica do *Caderno 2 do Estado de S. Paulo* por pelo menos duas décadas, Zanotto, segundo Sábato Magaldi “não é apenas a excelente crítica teatral que se valeu da formação teórica e prática propiciada pela Escola de Arte Dramática e pela Escola de Comunicações e Artes, bem como da Faculdade de Filosofia da USP. Seu temperamento combativo assinalou-se nas várias entidades de que vem participando, sempre em favor da liberdade e da cultura. Seus artigos e prefácios são da maior importância para o conhecimento profundo do teatro, assinalando-se, de forma especial, na cobertura da década de 1970” MAGALDI, Sábato. Depoimento cedido a Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. São Paulo, janeiro de 2003..

<sup>148</sup> ZANOTTO, Ilka Marinho. *Não ouça. Mas veja*. Caderno 2. O Estado de S. Paulo. Edição de 13 de maio de 1986. Disponível em < <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19860513-34109-nac-0048-cd2-4-not/busca/Gerald+Thomas%3E>> Acesso em 11 de fevereiro de 2021.

<sup>149</sup> “Fascina-nos sobretudo a qualidade visual do trabalho do encenador, que tem o dom raro dos verdadeiros poetas da cor e do movimento, iluminando as cenas, belíssimas (os cenários e os figurinos são hors-concours), com acuidade de mestre. Sua habilidade torna invisível a sutura das inúmeras citações que lhe sugerem a vasta informação.” Idem.

Esses argumentos não se restringem apenas a *Carmem Com Filtro*. Sobre o espetáculo *Eletra Com Creta*, já no ano de 1987, Zanotto mantém a estrutura de sua análise: primeiro elogia a beleza visual do espetáculo, realiza um mapeamento dos referenciais artísticos mobilizados, e em sequência aponta suas fragilidades. Em *Eletra Com Creta*, Zanotto atribui a qualidade visual do espetáculo à Daniela Thomas, e não a Gerald, mas mantém sua crítica ao texto, identificando ainda, a maneira como esse texto prejudica o trabalho dos atores, uma vez que eles não dispõem de um fio condutor para dar substância a seus personagens:

personagens indefinidos, ociosos, que vomitam textos ininteligíveis da pior subliteratura. Aliás, nem sequer isso. Os textos de Gerald Thomas são nada, em que pesem suas profundas e igualmente confusas explicações ou as contínuas e igualmente pedantes referências a leituras e autores evidentemente mal lidos e mal assimilados (ZANOTTO, 1987)<sup>150</sup>.

No contato com a fortuna crítica do trabalho de Gerald Thomas, a questão do texto é quase sempre retomada, seja para elogiar o papel que cumpre no conjunto dos elementos cênicos, seja para criticar sua ausência de sentido. Dito isso, identifica-se uma divergência entre os críticos: Viven Lando, por exemplo, elogia o texto de *Carmem*, ao contrário de Zanotto; as críticas de Lando residem na relação do espectador com a cena, que devido à ausência de *emoção*, o público ficaria “à parte” ou “esquecido” no todo do espetáculo

A relação que Thomas constrói com seu público, quando recuperada pela crítica, é lida, em geral, com base no distanciamento provocado pela ilogicidade do texto e pela ausência da provocação de uma catarse, uma vez que o encenador parece exigir uma postura mais reflexiva diante de seus espetáculos. Haveria, sim, uma imersão provocada pela estética construída por Thomas; entretanto, no que tange a uma “compreensão” do espetáculo como um todo, ficaria ao encargo do público fazer as articulações que lhe permitissem encontrar uma espécie de coesão diante do que vê. É nesse sentido que a jornalista e dramaturga Marta Góes constrói sua avaliação sobre o espetáculo “O Império das Meias Verdades”, já no ano de 1993:

Seria bom se Gerald Thomas descobrisse de uma vez que não corre o menor risco de ser claro. Assim, finalmente seguro de ser tão prolixo e impenetrável

<sup>150</sup> ZANOTTO, Ilka Marinho. *Ininteligível. Tedioso. Bestialógico*. Caderno 2: O Estado de S. Paulo, edição de 06 de maio de 1987. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19870506-34411-nac-0039-cd2-5-not/busca/Gerald+Thomas>>. Em outras situações, Zanotto também aponta sua insatisfação com o texto de Thomas, como na supracitada entrevista para o programa Roda Viva: “Eletra com Creta e Carmem com filtro, o que me irritava não é a parte artesanal, visual, plástica, formal de iluminador, de artista, etc, que tem o Gerald, e é inegável, tanto os cenários dele quanto...o que me irritava profundamente era um texto que era um "nonsense" deliberado, porque ele pretendia dizer e não dizia, não tinha lógica, era ilógico. Tanto que o título da minha ficha no Caderno Dois [suplemento de domingo do jornal O Estado de S. Paulo], que não fui eu que pus, foi bestialógico, tedioso e etc. Então, era essa parte que me irritava”. Programa Roda Viva, Op. Cit.

quanto julga necessário, poderia dedicar-se mais livremente à criação de suas prodigiosas imagens, principal substância de espetáculos inesquecíveis como os da Trilogia Kafka e Mattogrosso. E o público poderia fruí-las em paz, sem a incômoda sensação de que o diretor talvez queira dizer alguma coisa. (GÓES, 1993)

Partindo do pressuposto, construído e consolidado pela crítica teatral, de que os espetáculos de Thomas se sustentam na visualidade que buscam construir, Góes sugere, assim como Zanotto, que o público, talvez impossibilitado de realizar as complicadas ilações que as colagens de Thomas parecem querer induzir, precise se colocar diante do espetáculo apenas como um apreciador de sua beleza formal. Sem uma dramaturgia sólida e diante de múltiplas referências estéticas, o público de Gerald Thomas estaria, em tese, sem um ponto de partida para realizar suas próprias reflexões. Se a intenção de Thomas era a de provocar “sensorial e metaforicamente” parte de sua plateia, o encenador parece ter cumprido seu intento ao gerar grande impacto com a visualidade que emprega em suas cenas. Sublevando os comentários sobre a fragilidade ou ilogicidade de seus textos, ele conquista a crítica especializada através do requinte formal de seus espetáculos.

O segundo ponto constantemente enfatizado pela imprensa paulista resiste no caráter “polêmico” de Gerald Thomas. Torna-se evidente, no contato com a documentação levantada, que a polêmica a qual se referem está nas declarações de Thomas sobre o teatro brasileiro: que é música de elevador, uma bobagem pouco ousada de classe média<sup>151</sup>. Para além disso, a polêmica também residiria no próprio estilo do trabalho de Thomas, que leva para os palcos procedimentos que, como vimos, podem ser pensados no espectro do teatro pós-dramático.

Numa das matérias que consagram Gerald Thomas como um artista de vanguarda, publicada no *The New York Times*, o supracitado jornalista britânico Alan Riding é enfático ao dizer que “o diretor de 34 anos conseguiu, em curtíssimo período, emergir como figura mais polêmica da cena dramaturgica brasileira, polarizando público, críticos, atores e colegas da direção com suas perspectivas provocantes e seu trabalho de vanguarda” (RIDING, 1988). Se a polêmica de Thomas reside em sua leitura sobre o teatro brasileiro e em suas construções cênicas, isso é mobilizado pela imprensa para que seja traçado não apenas um perfil do encenador, mas para caracterizar as bases de seu trabalho em oposição ao que era feito no Brasil até então.

---

<sup>151</sup> Idem.

Os comentários de Gerald Thomas sobre o teatro brasileiro<sup>152</sup> certamente não passam despercebido pelos críticos, que se enredam na teia de debates que essas afirmações suscitam – e que trazem, novamente, o nome do artista para os holofotes. Isso se evidencia em entrevista ao jornal “Estado de S. Paulo”<sup>153</sup>, onde o crítico Sábato Magaldi dedica parte de suas respostas a apontar quais seriam, em sua perspectiva, as causas para um dito arrefecimento da atividade teatral no Brasil.

Após uma série de perguntas sobre as tendências contemporâneas do teatro, para as quais o crítico responde citando uma série de artistas como Naum Alves de Souza, Maria Adelaide Amaral, Plínio Marcos, Juca de Oliveira, dentre outros - apontando justamente sobre a pluralidade de propostas - o entrevistador pergunta diretamente sobre Thomas: “*E o teatro de Gerald Thomas, que importância você atribui a ele?*”. Essa pergunta, que pode ser lida apenas como uma “curiosidade” do entrevistador, ou como um questionamento pertinente levando em consideração a presença constante de Thomas nos palcos e na imprensa, tem outro peso quando é lida dentro de um contexto que busca *reforçar* esse artista como uma figura central para o teatro daquele momento. Através dessa pergunta, se torna nítido que, pelo menos para a imprensa paulista, era fundamental que se *falasse* sobre Gerald Thomas.

Em sua resposta, Magaldi não deixa de elogiar a qualidade de Thomas como encenador, ponderando, entretanto, que seus textos não seriam tão bons quanto suas cenas. A conclusão de sua resposta, entretanto, critica os comentários de Thomas sobre o teatro brasileiro: “*O que não gosto é das observações críticas do Gerald Thomas. Acho que ele se utiliza muito da tolice da imprensa, se me desculpam a franqueza, para fazer um carnaval, dizer que o teatro brasileiro não existe, essa coisa toda*”.<sup>154</sup> A avaliação de Magaldi demonstra grande perspicácia ao apontar que Thomas se vale do espaço que possui na imprensa como uma estratégia de divulgação de si mesmo<sup>155</sup>.

<sup>152</sup>Comentários como “*há cem anos de defasagem entre o movimento teatral que ocorre no mundo e essa bobagem de classe média que acontece aqui*”, frase de Thomas em entrevista a Maurício Stycer, são uma síntese do posicionamento assumido por Thomas em relação ao teatro brasileiro

<sup>153</sup>Entrevista com Sábato Magaldi em 26 de agosto de 1989: “O fã mais consagrado do teatro brasileiro”. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19890826-35129-nac-0070-cd2-4-not>>

<sup>154</sup> Idem.

<sup>155</sup>As declarações e depoimentos do artista não são seguidas, nesses casos, de comentários críticos. Temos como o exemplo o jornalista cultural Jotabê Medeiros, que em crítica ao espetáculo *Um Processo*, não traz muitas análises sobre os elementos da encenação; no entanto, dedica longo espaço para citações do próprio Gerald Thomas, citações estas que enfatizam a opinião de Thomas sobre o teatro brasileiro daquele período: “*Teatro tem sido uma fatia de pizza velha, daquelas que ficam na geladeira por muito tempo e não servem pra requeimar de novo. O teatro tornou-se isso, pela falta de integração com as outras artes, por não ter abraçado coisas ao longo do seu caminho. Existe um movimento de teatro muito forte no mundo, uma correspondência lírica muito profunda, principalmente entre Europa e EUA e a Ásia. Esse intercâmbio forma um “debate de consciência” que beira a filosofia, beira a poesia, é um fluxo dinâmico constante. Acho que o Brasil está fora disso. (THOMAS apud MEDEIROS, 1988.)*” A partir desse comentário, compreendemos que a divulgação de Thomas

Outra pista para acessar o conteúdo dos comentários que apontavam os problemas do teatro do encenador pode ser encontrada no programa da *Trilogia Kafka*, onde alguns trechos de críticas negativas são recuperados. Algumas das críticas contidas no programa são as mesmas encontradas nos acervos; evidentemente, ao incorporar esses trechos no programa dos espetáculos da *Trilogia*, Thomas e a empresa Artecultura, do empresário Yacoff Sarkovas, carregavam uma intencionalidade. Para além da questão do marketing, visando exacerbar a figura polêmica do encenador e a ironia no trato com essas críticas, é possível perceber que elas promovem a imagem de Thomas como um “*incompreendido*”, reforçando lugares-comuns construídos em seu entorno.

Entre outros fatores, os trechos escolhidos apontam para a quase ausência de sentido do texto de Thomas ou para o mau uso das referências que o encenador leva para os palcos, referindo-se a diversos de seus espetáculos: o dramaturgo Mauro Rasi diz que, apesar da beleza formal, o teatro de Thomas é “*um grande blefe*”; o diretor Jorge Takla, além de dizer que “*como texto de teatro, Eletra Com Creta é muito ruim*”, chama o teatro de Thomas de “*besteirol de luxo*”<sup>156</sup>. Outros trechos que merecem destaque, estes sem referência de autoria, são: “*um diluidor de Bob Wilson*”; “*ele tem é um bom marketing*”; “*quem é essa inglesinha para vir cantar de galo no nosso terreiro*”; “*se não fosse pelo trabalho da Daniela, ninguém ouviria falar dele*”<sup>157</sup>.

Obviamente, todos esses comentários encontram ressonâncias nas interpretações, positivas ou negativas, sobre o trabalho de Thomas. A forma como as referências são mobilizadas, o hermetismo do texto e a beleza plástica da cena são pontos que perpassam quase todas as avaliações sobre o trabalho do encenador. A diferença reside no fato de que alguns críticos consideram esses aspectos sintomáticos de um projeto de renovação para o teatro, enquanto outros enxergam grandes fragilidades nesses procedimentos.

Como exemplo desse aspecto, algumas críticas negativas perpassam a dimensão da formação de Thomas no *off-off Broadway* como um fator que deslegitimaria seus comentários sobre o teatro brasileiro. Nesse sentido, se alguns encontram na formação de Thomas no La

---

como, nas palavras de Medeiros, “*incompatível com o teatro brasileiro*” (MEDEIROS, 1988) era reforçada por alguns críticos, que incorporavam aos seus textos as explicações do próprio artista. Podemos pensar, no entanto, que deixar Thomas falar por si só pode se justificar quando consideramos que a especialidade crítica de Medeiros é a música, e que em virtude disso ele não estaria confortável em tecer longas análises sobre teatro – e logo o teatro de Thomas, que fugia do convencional. No entanto, queremos demonstrar, com essa discussão, quanto espaço Thomas conseguia para se promover e justificar suas escolhas, independentemente do tipo de crítica que recebesse.

<sup>156</sup> Todos os trechos aqui elencados estão no Programa da Trilogia Kafka, p. 41. Disponível em <[https://issuu.com/todoteatrocarioca/docs/trilogia\\_kafka\\_-\\_1997\\_-\\_programa](https://issuu.com/todoteatrocarioca/docs/trilogia_kafka_-_1997_-_programa)>.

<sup>157</sup> Idem.



MaMa um ponto positivo para alinhar o teatro brasileiro a outras propostas, outros veem nesse mesmo aspecto um ponto problemático

O premiado ator Raul Cortez, embora não seja crítico teatral, é um nome de peso para a dramaturgia brasileira (incluindo cinema, novelas e teatro). Com estrondosos sucessos no teatro, a exemplo do papel de Manguari Pistolão em *Rasga Coração* (1979), de Oduvaldo Vianna Filho, a trajetória de Cortez estabelece nítido diálogo com os debates de seu tempo: coerente com sua trajetória, ainda se posiciona como comunista em 1987, e defende um teatro genuinamente brasileiro, que discutisse as questões nacionais<sup>158</sup>. É nesse aspecto que reside suas mais duras críticas a Gerald Thomas, como podemos perceber na entrevista que concede a Maurício Stycer, para o Caderno 2 de *O Estado de S. Paulo*. Após Cortez defender seu posicionamento sobre os rumos do teatro brasileiro, Stycer questiona:

**Stycer: Você não considera esta sua visão muito claustrofóbica, fechada?**

Cortez: O nosso teatro só pode ser universal na medida em que for brasileiro.

Como é que pode interessar um teatro que seja uma coisa importada e ruim?

Como é que você quer exportar este teatro? A quem interessa este lixo nova-iorquino?

**Stycer: Você está falando do trabalho do Gerald Thomas? Não gosta?**

Cortez: Não. Aliás, eu nunca vi. Acredito que deva ter um visual muito

bonito, acho-o muito 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? Com que direito ele pode falar do teatro brasileiro?

Ele não pode nem criticar. Às vezes ele pode até ter razão, mas eu não aceito a crítica dele. A visão dele não me interessa.

**Stycer: Não é uma posição autoritária essa?**

Cortez: Autoritário é ele, que quer impor uma visão americanoide. Isso, em outros tempos, se chamava colaboracionismo. Pô, nós estamos mal aqui, deste lado do mundo, e vem um carinha de Nova York exaltar o lixo nova-iorquino para a gente? Pode ser maravilhoso, mas vamos falar primeiro da gente, aqui!<sup>159</sup>

O conteúdo da fala de Raul Cortez evidencia projetos de teatro conflitantes. Se por um lado ambas as perspectivas buscam repensar o teatro brasileiro, por outro elas divergem sobre

<sup>158</sup> “É preciso ter consciência de que vivemos no Terceiro Mundo e fazemos parte da América Latina. Temos que fazer um teatro sul-americano, brasileiro, seja lá o que for, porque nossa necessidade é totalmente diferente de um lixo que vem de Nova York ou de um rococó que vem da França. Se a gente se unisse e se preocupasse com isso, o teatro brasileiro teria uma força muito maior [...]. É por isso que tenho a maior identificação com o Oficina, do Zé Celso, com o Antunes Filho, com o que o Fauzi Arap está fazendo igualmente no Teatro de Arena. É essa energia que me interessa”. Entrevista de Raul Cortez a Maurício Stycer. *Caderno 2 – O Estado de São Paulo*. São Paulo, 19 de dezembro de 1987. Disponível em <<https://acervo.estado.com.br/pagina/#!/19871219-34606-nac-0056-cd2-6-not/busca/Raul+Cortez>> Acesso em 20 de abril de 2021.

<sup>159</sup> Idem.

os rumos para essa renovação, uma vez que Thomas, em seu discurso, defendia a renovação da forma, mas não se preocupava com a função social de seu teatro. A trajetória de Cortez, que trabalhara com dramaturgos preocupados com a questão nacional, como Vianinha e Gianfrancesco Guarnieri, é coesa com a defesa de um teatro que reflita sobre o país. Podemos perceber a partir dessa fala, que não menciona nenhum espetáculo em específico, que Gerald Thomas representava, de fato, a entrada de temas e referências “internacionais” no teatro brasileiro, e cada projeto se apropriava desse aspecto conforme enfatizasse seu posicionamento.

A partir dessas reflexões, percebemos que a imagem de Thomas era construída em grande parte através dos embates travados com a crítica teatral e outros artistas, sendo perceptível, inclusive, um conflito geracional. Críticos como Ilka Marinho Zanotto e Sábado Magaldi, e artistas como Raul Cortez são exemplos de perspectivas que buscam ressaltar a riqueza do teatro brasileiro, percebendo nas falas de Thomas uma grande estratégia de autopromoção. Gerald Thomas identifica lacunas no teatro brasileiro e o ataca no que seria sua fragilidade de então, considerando as redefinições exigidas com a redemocratização; o encenador, nesse sentido, desqualifica as produções brasileiras para criar um grande contraste em relação a seu trabalho.

A imprensa paulista é um veículo onde essa dimensão se torna nítida, pois lhes interessava dar uma nova roupagem à cultura brasileira, fazendo esmaecer sua dimensão política. Embora não estejamos restritas a elas, as críticas presentes na imprensa paulista constituem nosso principal foco de análise, principalmente as que podem ser acessadas através dos dois jornais de maior circulação: a *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, uma vez que a *Trilogia Kafka* cumpre maior parte de sua temporada na capital paulista. Além disso, a diversidade dos críticos que colaboram com esses jornais, comentando sobre o trabalho de Gerald Thomas, permite a construção de uma argumentação abrangente, evitando o risco de concentrar a análise apenas num pequeno nicho. É importante ressaltar que, embora os periódicos escolhidos tenham esse recorte de localidade, os críticos que neles publicam nem sempre compartilham da mesma formação ou perspectiva de análise – aspecto para o qual nos atentaremos no decorrer da discussão.

É digno de nota que a crítica teatral paulista seja grandemente tributária da influência da Universidade de São Paulo, onde se deu a formação de importantes nomes para o estabelecimento de uma crítica profissional. Até a década de 1940, a crítica era, de maneira geral escrita como crônica por artistas ou entusiastas do teatro que não contavam com uma formação especializada. A criação de espaços específicos para a reflexão crítica, a exemplo

da *Revista Clima*, idealizada por jovens recém saídos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, como Antônio Candido, Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita, permite o florescimento de uma maneira de pensar a crítica teatral como ofício, adquirindo novos contornos em decorrência da formação especializada de seus autores. A influência da academia, nesse sentido, não pode ser negligenciada na perspectiva das contribuições da crítica teatral moderna, uma vez que ela amplia qualitativamente as reflexões construídas sobre o teatro até então.

Além disso, o teatro moderno paulista, considerando a periodização tradicional consolidada pelo crítico Décio de Almeida Prado, contou com um ambiente mais receptivo para que se consolidasse. O teatro profissional de São Paulo, ao contrário do que se verificava no Rio de Janeiro, não contava com bases tão sólidas; esse cenário, aliado à influência da academia não apenas no trabalho dos críticos, mas na preocupação em fundamentar uma renovação da cena calcada na reflexão teórica e estética, possibilita que sejam criados ambientes propícios a esses debates, como a Escola de Arte Dramática, também da Universidade de São Paulo, fundada por Alfredo Mesquita em 1948.

Essas breves observações nos permitem perceber que a própria formação da crítica paulista se dá pautada pela ideia de modernização do teatro brasileiro. Além disso, para o fato de que a ideia da necessidade de rupturas e novas pesquisas de linguagem na cena brasileira, vem fundamentando os debates sobre teatro no país desde, pelo menos, a primeira metade do século XX.

No decorrer da década de 1980, muitos especialistas, críticos e artistas, reivindicam novamente uma renovação para cena teatral brasileira, embora os moldes para isso ainda fossem indefinidos. A busca por uma “bandeira”, a procura de coesão nos palcos, ou o incômodo frente a uma cena fragmentada, não deixam de evidenciar, à sua maneira, que velhas categorizações não mais serviam como organizadoras da cena. Nesse sentido, veremos que alguns críticos entendem a necessidade de reformulação sob a ideia de “atualização”, retomando sob novas circunstâncias, um debate frequente e fundamental na própria construção da historiografia sobre o teatro brasileiro.

### **3.3. A busca pela *atualização* do teatro brasileiro**

Como vimos, a *Trilogia Kafka* é recebida como um dos mais inventivos e legíveis trabalhos da carreira de Thomas até então. É evidente que os espetáculos da *Trilogia* não estão imunes à duras críticas, principalmente no que tange aos seus aspectos formais; no

entanto, essas críticas quase sempre carregam juízos de valor que extrapolam a dimensão da reflexão sobre o espetáculo, buscando introduzir o trabalho de Thomas no cerne de um novo projeto para o teatro brasileiro. De maneira geral, essas críticas apontam os defeitos dos espetáculos, mas os desculpam, com a justificativa de que mesmo com isso, o trabalho de Thomas era melhor do que o que habitualmente se via nos palcos brasileiros naquele contexto. Assim, celebram as inovações e a inventividade do encenador, aplaudindo-o como uma nova esperança para o teatro que se faz no Brasil.

Poderemos observar que a partir da década de 1980, críticos e jornalistas mais jovens, a exemplo de Otávio Frias Filho, à época diretor de redação da *Folha de S. Paulo*, empenham-se em legitimar um projeto de teatro fundamentado na ideia de sua *atualização*, construindo acerca das décadas anteriores uma narrativa que generaliza e trata como homogêneas suas propostas temáticas e estéticas. Ao negligenciar a complexidade e multiplicidade da cena das décadas de 1960 e 1970, esses críticos criam um espaço interpretativo que justifica a urgência por renovação nos palcos, valorizando, nesse sentido, um teatro que se dedicasse a pesquisa formal e se distanciasse do que taxavam de “teatro comercial” ou “teatro político” – já considerado por muitos como *datado*.

É fundamental notar que a memória de Thomas como alguém que veio atualizar o teatro brasileiro sobrevive: um exemplo é a crítica e diretora Gabriela Mellão, que em 2011 escreve para a *Folha Ilustrada* que Gerald Thomas é um “*autor e diretor que, desde os anos 1980, contribui para a renovação teatral do país*” (MELLÃO, apud MACIEL, 2019, p. 491). Em tempo, vale ressaltar que o encenador evidentemente contribui para o enriquecimento da cena brasileira e, além disso, não está em questão a beleza plástica e o impacto gerado por seus procedimentos cênicos. O argumento que aqui se pretende desenvolver, coloca em discussão o papel da crítica teatral na atribuição na construção de Thomas e de seu trabalho como “renovadores” de um teatro que, supostamente, clamava por esse movimento.

A coletânea de críticas e textos teatrais de Thomas organizada por Adriana Maciel, especializada em escritas performáticas pela PUC-Rio e editada pelo SESC, intitulada “*Um Circo de Rins e Fígados*”, nos permite perceber a narrativa que se consolida em torno do encenador. A trajetória e a contribuição de Thomas para o teatro brasileiro são pensadas, nesse livro, como marcos de atualização para uma cena estagnada, onde Thomas aparece muitas vezes como um artista incompreendido. Além disso, as polêmicas e as críticas negativas, figurariam, nessa perspectiva, como responsáveis por inserir novamente o teatro nos debates sobre a cultura no Brasil.

Um dos críticos que atualmente reverberam essa narrativa é Dirceu Alves Junior, nascido em 1975 em Porto Alegre, mas exercendo sua profissão em São Paulo desde 2002. É necessário reforçar esse dado no sentido de enfatizar que se trata de um crítico pertencente a outra geração e que, possivelmente, teve contato com uma leitura da obra de Thomas já pautada pela memória que a circundava. Dirceu Alves Junior acompanha, pelo menos desde o início da década de 2000, o trabalho de Gerald Thomas e em seu texto para a coletânea “*Um Circo de Rins e Fígados*”, é possível reconhecer um certo tom de “homenagem”<sup>160</sup>.

O crítico, ao optar por um recorte narrativo que conta a *trajetória* de Gerald Thomas enquanto artista de teatro no Brasil, recorre a reprodução de um discurso que começa a ganhar força na década de 1980, apontando o encenador como alguém que vem assumir a lacuna deixada no teatro com o processo de redemocratização. Além disso, reproduz o lugar comum sobre o teatro naquele contexto, que estaria, supostamente, dominado por produções de baixa qualidade artística <sup>161</sup>. Esses argumentos se constituirão como o terreno mnemônico da construção e justificativa do lugar de *renovador* que Thomas assume nas narrativas sobre o teatro brasileiro:

Com a estreia de *Quatro Vezes Beckett*, Gerald Thomas mostrou a estagnação da cena brasileira naquele momento de abertura política, e o povo não gostou muito de enxergar isto. Muitos devem ter se sentido como os índios diante do reflexo dos espelinhos oferecidos pelos colonizadores, lá por volta de 1500. (JUNIOR, 2019, p. 23)

A partir dessa fala do crítico, percebemos também a associação de uma recepção negativa ao trabalho de Gerald Thomas a uma suposta resistência dos espectadores e críticos por terem se confrontado com sua “inferioridade”. É sintomática a mobilização de uma metáfora estereotipada e preconceituosa, atribuindo a classe teatral brasileira uma ingenuidade que não se verificava em nenhum dos casos cuja fala de Dirceu Alves Junior faz referência. Para além disso, o crítico reproduz, no mesmo texto, um argumento comum entre os entusiastas do trabalho de Gerald Thomas, qual seja, o teatro brasileiro precisava ser “chacoalhado”, e Thomas seria o responsável por acordar o público:

<sup>160</sup>Apesar de se tratar de um livro que celebra a trajetória do encenador, são flagrantes as diferenças entre os textos de Dirceu Alves Júnior e da crítica Flora Sussekind, que assina o segundo texto crítico que abre a coletânea. Sússekind opta por construir seu texto elegendo aspectos específicos da cena de Thomas para analisar, enquanto Dirceu Alves Junior traz uma celebração da *trajetória* do encenador, reproduzindo uma narrativa que tem suas bases calcadas na década de 1980.

<sup>161</sup>“Nunca é demais lembrar por que Gerald Thomas tornou-se relevante. O teatro brasileiro viveu a ressaca da ditadura militar até meados da década de 1980, correndo atrás de um tampo perdido. Peças proibidas, como *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, ganharam os palcos junto da anistia e, na esteira, textos engajados – alguns, embolorados – eram incessantemente produzidos. Por outro lado, as comédias ganharam a bilheteria, e um novo gênero, o “besteirol”, despontou na cena carioca, popularizando atores que escrevia, interpretavam e até se autodirigiam”. (JUNIOR, 2019. P. 21)

A assinatura do diretor andava anestesiada, esquecida – mesmo entre os nossos maiores nomes. Desde o final da década de 1970, Antunes Filho concentrou-se em seu bem-sucedido grupo de pesquisa. José Celso Martinez Correa, de volta do exílio, ainda mostrava-se adormecido e sem um eixo para potencializar suas provocações no país que reencontrou. O público precisava ser chacoalhado, como o fez o polonês Ziembinski com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, ou o próprio Zé Celso na montagem de *Orei da vela*, de Oswald de Andrade, um marco tropicalista do Teatro Oficina, em 1967. (JÚNIOR, 2019, p. 22)

Dirceu Alves Junior elege marcos cristalizados pela crítica teatral, alocando Thomas dentre os exemplos de espetáculos que estabeleceram um “antes e depois” no teatro brasileiro. Nesse sentido, endossa uma perspectiva que começa a se esboçar pelo menos 30 anos antes, qual seja: a de Thomas como responsável por “salvar” o teatro de sua estagnação através de um trabalho que se caracterizaria como um marco definidor, uma vez que os anteriores já estariam superados.

Também o crítico britânico Alan Riding escreve um trecho bastante significativo para auxiliar que o leitor/expectador dos anos 2020 compreenda como a imagem de Gerald Thomas estava sendo construída na década de 1980, englobando os aspectos até aqui elencados:

O certo é que o Brasil ainda não tem muita certeza do que entender quanto a Thomas. Pode-se dizer que o teatro brasileiro estava implorando pelo abalo que ele provocou; nos anos 1970, a cena local foi abalada pela censura da ditadura militar; nos anos 1980, foi acoçada por produções altamente comerciais que Thomas trata como ‘telenovelas sem câmera’. Os jovens, acima de tudo, são ávidos por suas peças e chegaram a transformá-lo numa espécie de figura a ser cultuada, enquanto a fúria de alguns de seus críticos ajudou a trazer o mundo do drama ao holofote pela primeira vez em quase duas décadas. Às vezes, porém, a impressão é de que os críticos reagem mais ao homem do que à obra. (RIDING apud MACIEL, 2019, p. 115)

Há, no trecho acima, elementos fundamentais para a composição da argumentação que buscamos desenvolver neste trabalho, a começar pela ideia de Thomas como uma figura *necessária* para retirar o teatro brasileiro de suas produções supostamente pouco criativas e “atrasadas”. Além disso, a perspectiva de Thomas como um artista transgressor é reforçada quando ele é associado a um público jovem, que estaria “ávido” por novidades que superassem o teatro que estava sendo feito no Brasil; ressalta-se, ainda, a relação entre Thomas e a imprensa como sendo um embate “furioso”, embate este que ajuda o artista a se

divulgar ao levar, como coloca Riding, “o mundo do drama para os holofotes *pela primeira vez em quase duas décadas*”.

Nos detenhemos na periodização que Riding traz ao seu texto quando considera Thomas como um marco de criatividade para o teatro, apontando a década de 1960 como o último período relevante para o teatro. Essa perspectiva faz-se presente nas interpretações de outros críticos. Temos como exemplo frase que intitula a crítica do ensaísta, teórico e crítico Edélcio Mostaço ao espetáculo *Carmem com Filtro*, de 1986: “*a ousadia de volta aos palcos após 15 anos*”.<sup>162</sup> Tanto Riding quanto Mostaço se referem em seus textos ao trabalho de José Celso Martinez Corrêa com o Teatro Oficina, em épocas da consagrada encenação de *O Rei da Vela* em 1967. Esse paralelo entre José Celso e Gerald Thomas não é construído, entretanto, pelo viés da *continuidade* de um projeto de teatro, mas como a *substituição* de um do primeiro pelo segundo.

Considerando a riqueza e a ousadia levadas aos palcos por ambos os artistas – e enfatizando a diferença entre eles – Mostaço traz para a crítica supracitada essa comparação, ao dizer que “*se aquele movimento [de José Celso] foi ‘hot’, a atual criação de Thomas insurge-se ‘cool’; e para ser exato, ‘light’*”, referindo-se primeiro às características “tropicalistas” do Oficina, e em seguida, ao papel estrutural – e constantemente elogiado – da iluminação no palco de Thomas.

A ideia de que Gerald Thomas vem abalar um teatro marcado pela “pasmaceira, hesitação e acomodação” (MICHALSKI, 1994, p. 114) adquire grande aceitação entre os críticos, construindo-se como fato à medida em que se repetia sistematicamente em grande parte dos textos dedicados ao artista. O jornalista paulista e chefe de redação da *Folha de S. Paulo*, Otávio Frias Filho, em crítica aos espetáculos da *Trilogia Kafka* em 1988, enfatiza a ideia de que Thomas seria uma *resposta* a um teatro que perdera seu viço:

Thomas é uma resposta a um teatro cansado de amadorismo, de intenções belas e resultado mambembe, de politização vulgar e de submissão vexaminosa ao estrelato das novelas de TV. Ao teatro político ele contrapõe a sua versão de “arte pela arte”. Ao drama para a família ele contrapõe a “ópera seca”. Ao teatro de ideias ele contrapõe palavras sem nexos numa atmosfera de cinema. Ao mambembismo e à novela ele contrapõe uma espécie de profissionalismo de vanguarda ou de vanguardismo profissional. (FILHO, 1988)

O jornalista Otávio Frias Filho também recorre à comparação com José Celso para explicar a importância de Thomas como um *groundbreaker* no teatro brasileiro, assim como o

<sup>162</sup> MOSTAÇO, Edélcio. *Carmem, a ousadia volta aos palcos após 15 anos*. In: MACIEL, Adriana. Op. Cit.

fora José Celso, ao argumentar que, no caso de ambos, suas performances enquanto diretores configuravam-se como parte importante de suas obras: “*Gerald Thomas está ocupando nesse sentido um lugar que já foi de José Celso. As semelhanças entre ele são muitas. As diferenças também*”. (FILHO, 1988). As diferenças entre ambos não são apenas estéticas. José Celso preocupava-se com um teatro, embora provocativo, aberto e receptivo para com seu público, com espetáculos que buscavam espaços não convencionais para se realizarem, quebrando, diversas vezes, a separação entre palco e plateia. Thomas, pelo contrário, intensifica esse distanciamento, em geral, intencionalmente.

A semelhança entre ambos estaria, portanto, nas inovações que trazem, na forma como buscam levar o teatro brasileiro para outro patamar no que concerne à questão da exploração da linguagem formal e do desenvolvimento de pesquisas nesse sentido. Vale ressaltar que ambos formam grupos fixos – Thomas com a Cia. de Ópera Seca, e José Celso com o Grupo Oficina – para que possam trazer consistência e continuidade às suas pesquisas. A renovação pela qual o teatro supostamente “implora”, é construída pela crítica especializada/impressão paulista baseada num referencial conhecido, colocando José Celso e Gerald Thomas em pontas opostas de um projeto que buscasse resgatar o teatro brasileiro da “mesmice” e que se empenhasse em modernizá-lo.

O lugar que Gerald Thomas ocupa no teatro brasileiro é construído como componente de um projeto renovador que terá como principais representantes, para além de José Celso, Antunes Filho e ele próprio. Cada um desses artistas é mobilizado com intenções específicas, seja para exaltar o trabalho inovador de artistas já tradicionais – enfatizando, mais uma vez, a ideia de atualização -, seja para reforçar a ideia do “novo”, da “abertura” da qual Thomas fora eleito porta-voz. Em 1987, Gerald Thomas, em entrevista para Maurício Stycer no *Caderno 2 de O Estado de S. Paulo*, atribui a ele próprio esse lugar quando instigado (ou direcionado) pelo entrevistador. Pergunta-se, primeiro, qual lugar Thomas julgava ocupar no teatro brasileiro, ao que Thomas responde:

GERALD THOMAS: Estou contribuindo para uma situação pré-revolucionária em teatro. Alguns podem dizer que é de vanguarda. Discordo. Estou ocupando uma posição de diretor que há muito ninguém ocupa. Estou conseguindo mostrar para as pessoas que é possível ser orgânico, original, sem o menor compromisso com o status quo, e triunfar ao mesmo tempo.

**STYCER: Há quanto tempo ninguém ocupa essa posição?**

GERALD THOMAS: Há 20 anos não se ousa no teatro brasileiro.

**STYCER: Quer dizer que o teatro brasileiro parou em José Celso Martínez Correa?**



Depois houve o Antunes, houve o Omitorrinco, houve o Galizia, mas nada disso abriu a cabeça das pessoas como o Oficina do Zé Celso abriu”.

No trecho selecionado, Gerald Thomas fala sobre Antunes Filho – e sobre como seu trabalho não obteve o mesmo impacto que o trabalho de José Celso. Vale ressaltar, no entanto, que era comum que os três artistas – Thomas, José Celso e Antunes Filho – fossem pensados dentro de um mesmo espectro: o dos principais artistas do teatro brasileiro produzindo naquele período, responsáveis por promover espetáculos “acima da média”. A atriz Fernanda Torres – que fora uma das principais atrizes da Cia. de Ópera Seca – aponta, em 2021, para a *Folha de S. Paulo*, seu olhar retrospectivo ao se referir ao importante papel dos cadernos de cultura do jornal<sup>163</sup>: “No cinema, combatia-se a supremacia carioca dos editais da Embrafilme; no teatro, alternavam-se nas manchetes de José Celso, Antunes Filho e Gerald Thomas”. (TORRES, 2021).

Podemos propor que havia, de fato, o intento de construir uma narrativa sobre o teatro brasileiro pós-ditadura onde artistas com propostas inovadoras – mesmo que bastante diferentes entre si – fossem eleitos como os mais importantes em atividade naquele momento. A isso, soma-se que José Celso e Antunes Filho eram nomes que ecoavam há bastante tempo na imprensa e nos palcos, carregando uma bagagem artística que não os desvinculava de uma tradição teatral mais “abrasileirada”.

Dessa forma, esse conjunto apontava, em tese, para um teatro plural, cujas bases eram definidas pelo trabalho desses três artistas. Em 1999, por exemplo, o jornalista Valmir Santos publica também no jornal *Folha de S. Paulo* um texto intitulado “**Santíssima Trindade:** temporada ecoa vozes de Zé Celso, Antunes e Gerald”<sup>164</sup> (grifo nosso). No primeiro parágrafo de seu texto, Santos busca vincular cada artista ao que seria um “ponto chave” para seus trabalhos: “Antunes vibra com a evolução no trabalho de voz, uma batalha antiga. Gerald reclama a mudez dos que são manipulados pela imagem. Zé Celso põe a boca na sarjeta, reluzindo a última lantejoula do subúrbio”. (SANTOS, 1999).

Os aspectos enfatizados pelo jornalista ressaltam também a imagem construída acerca desses artistas ao longo dos anos: Antunes, reconhecido por seu trabalho CPT, vinculado ao

<sup>163</sup> TORRES, Fernanda. *Virei leitora da Folha por causa da Ilustrada e nela celebro o centenário*. Caderno Ilustrada: Folha de S. Paulo. Disponível em <[https://www1.folha.uol.com.br/colunas/fernandatorres/2021/02/virei-leitora-da-folha-por-cao-da-ilustrada-e-nela-celebro-o-centenario.shtml?pwgt=lc3gkrr5vh8r5wyiej27y0gxx1q157ol7wtaex3xg0s077k2&utm\\_source=whatsapp&utm\\_medium=social&utm\\_campaign=compwagift](https://www1.folha.uol.com.br/colunas/fernandatorres/2021/02/virei-leitora-da-folha-por-cao-da-ilustrada-e-nela-celebro-o-centenario.shtml?pwgt=lc3gkrr5vh8r5wyiej27y0gxx1q157ol7wtaex3xg0s077k2&utm_source=whatsapp&utm_medium=social&utm_campaign=compwagift)>. Acesso em 16 de abril de 2021.

<sup>164</sup> SANTOS, Valmir. *Santíssima Trindade: temporada ecoa vozes de Zé Celso, Antunes e Gerald*. *Folha de S. Paulo*, 19 de dezembro de 1999. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1912199904.htm>>.

SESC/SP, faz da pesquisa com a voz do ator um de seus grandes exercícios<sup>165</sup>; José Celso constrói sua imagem como a de um artista desbocado, que transborda vivacidade em seus espetáculos; em suas palavras, seu objetivo era chegar ao “teatro libidinoso, gostoso, cômico, trágico, tesudo” (SANTOS, 1999). E Gerald Thomas, que na década de 1990 reformula seu trabalho, escrevendo mais textos, se mantém no “*hall* da fama” teatral reciclando um tema caro ao seu teatro: o papel das imagens, mas dessa vez questionando-o a invés de exacerbá-lo. Os três artistas, cada qual a seu modo, propunham uma reflexão sobre a linguagem teatral, por vezes com uma roupagem mais popular, como no caso de José Celso e Antunes Filho, e outras com ênfase na dimensão estética, como no caso de Gerald Thomas.

Já comentamos, aqui, sobre a narrativa que se constrói acerca de Thomas “assumir o lugar” de José Celso no teatro brasileiro; José Celso, no entanto, está num momento de reformulação de produção artística naquele momento, produzindo com menor intensidade – ao contrário de Thomas e Antunes Filho. É perceptível, nesse sentido, a criação – por parte da imprensa paulista – de uma atmosfera de embate entre os dois últimos. Em abril de 1988, a *Folha de S. Paulo* promove um debate entre os dois artistas, cuja plateia seriam jovens estudantes de teatro. O teor do debate não foge aos temas centrais que já foram expostos ao leitor no decorrer deste trabalho:

Na noite da última quarta-feira, os dois mais importantes diretores do teatro brasileiro da atualidade participaram de um debate no auditório do 9º andar do prédio da Folha, onde responderam às perguntas do público – cerca de 150 jovens, em sua maioria atores e estudantes de teatro. Antunes voltou a falar da busca de um teatro com referências brasileiras (“tenho um compromisso com a minha sociedade”), que têm sido a característica de seu trabalho nos últimos anos, desde que estreou “Macunaíma”, há dez anos. Enquanto isso, Thomas declarava-se um cidadão do mundo (“eu não faço parte de nenhuma sociedade. Sou um judeu errante”), dizendo desconhecer a dramaturgia brasileira, fora a obra de Nelson Rodrigues, de quem prepara uma montagem de textos em Nova York, com estreia prevista para maio<sup>166</sup>.

Nesse trecho, foram destacados os aspectos “clássicos” do trabalho de cada artista. O editor da matéria (que não é identificado), escolhe ressaltar pontos do debate que já eram familiares ao leitor desse jornal, colocando Thomas e Antunes como representantes das soluções de uma dupla problemática: a necessidade de o teatro brasileiro voltar a estar

<sup>165</sup> Ver: *O teatro segundo Antunes Filho*. Aqui, especificamente, nos referimos ao Episódio 6 - “O Método”. Disponível em: < <https://sescvtv.org.br/programas-e-series/antunesfilho/>>. Acesso em 28/09/2020.

<sup>166</sup> *Cem Minutos com Antunes Filho e Gerald Thomas*. Ilustrada – Folha de S. Paulo. 1º de abril de 1988. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10190&keyword=K%2CJosef%2CKafka&anchor=4113061&origem=busca&originURL=&pd=29cef38964026b6006bb27b27c9ad8c6>> Acesso em 21 de outubro de 2020.

sintonizado com propostas de fora do Brasil, mas também a necessidade de se redescobrir em suas singularidades nacionais.

No que concerne a Thomas, especificamente, os trechos do debate selecionados pelo jornal são aqueles em que aparece a imagem de *outsider* e a questão do “colonizador ou colonizado”: “*Eu, enquanto estou no Brasil e sou brasileiro, faço parte disso, e antes que digam – e eu sei que vocês vão dizer, porque sempre me perguntam isso, o que eu acho de colonizado. Eu digo: ‘eu não sou colonizado, sou colonizador’.*” Algum espectador do debate faz, inclusive, uma ironia/provocação questionando o porquê de Thomas estar ao lado da bandeira brasileira, numa referência a sua postura pouco “nacionalista” diante do teatro. Para Thomas, uma vez que o Brasil se insere dentro do “caldo cultural global”, não haveria necessidade de desvinculá-lo ou destaca-lo em relação às propostas em voga no exterior. Além disso, quando Thomas se diz “colonizador”, parece-nos nítida a intenção do artista, ao transportar seu trabalho de Nova York para São Paulo, de causar um impacto na tentativa de inaugurar algo novo naquele contexto cultural.

Outro ponto de divergência que é destacado no debate entre os dois artistas, é a questão do acesso ao teatro, uma vez que em tese, as periferias da cidade teriam mais dificuldades financeiras, dentre outras razões, para frequentar as casas de espetáculo. Enquanto Antunes Filho diz buscar por possibilidades para resolver essa situação (“*Nós queremos fazer isso. Deem possibilidades*”<sup>167</sup>), Gerald Thomas responde:

Não tenho muito essa preocupação. Acho que se tratar as redondezas de São Paulo, o transporte está bom o bastante para se vir ao centro. Se for longe de São Paulo é preciso inventar essa outra arte da qual estava falando, que não é o teatro, que não é a televisão, que é uma coisa que ainda está em ebulição. Espero que seja alguma coisa que consiga abranger os milhões no futuro. Quem sabe..., Mas Itaquera? (risos) Me parece um tanto promissor o Teatro Nacional de Itaquera (risos)<sup>168</sup>.

A fala de Gerald Thomas demonstra um desconhecimento – ou, apenas, falta de interesse – acerca do que dificultaria o acesso ao teatro realizado no centro de São Paulo. Para além da obviedade de a questão ser financeira (e não apenas as dificuldades no transporte, como ele parece supor), a fala de Thomas dá a entender que, em sua perspectiva, o teatro não é feito para grandes públicos, cabendo a uma outra arte – não se sabe qual – esse papel abrangente.

---

<sup>167</sup> Idem.

<sup>168</sup> Ibidem.

Ainda no que tange à construção de uma esfera de embate entre Thomas e Antunes, na supracitada entrevista concedida por Sábato Magaldi ao *Estado de S. Paulo*, o entrevistador busca explorar essa rivalidade após questionar Magaldi sobre sua opinião acerca do teatro de Thomas. Ao crítico, é perguntado se ele concordava com a afirmação de Antunes Filho ao dizer que Thomas “*é um fabricante de lindas imagens sem sentido*”, ao que Magaldi responde: “*Bom, como ele também ataca o Antunes, é legítimo que o Antunes revide, mas essas brigas são uma bobagem provinciana. Os dois tem muito valor, cada um no seu campo. E ele pode, de uma forma fragmentada, mostrar o apocalipse em que nós vivemos*”<sup>169</sup>

Ainda que “cada um em seu campo”, tanto Thomas como Antunes concordavam que o teatro brasileiro precisava se repensar; é interessante notar, no entanto, a forma como suas propostas eram tidas como contraditórias e não como parte de um mesmo projeto, reforçando um suposto antagonismo entre ambos. Outro ponto de destaque na fala de Magaldi, é sua observação sobre a interlocução estabelecida entre as propostas cênicas de Thomas e o contexto social e cultural brasileiro: para ele, no teatro desse artista, um ponto de diálogo com o Brasil seria, justamente, a fragmentação, a ausência de uma questão norte. Nesse sentido, cabe-nos supor que a criação de uma narrativa que opusesse dois importantes nomes do teatro, serviria melhor a uma estratégia de marketing que engajasse o público ao mesmo tempo que divulgasse ambos os artistas.

De modo a exemplificar que também o trabalho de Antunes Filho deve ser pensado no espectro da renovação da linguagem – embora de uma maneira bastante distinta a de Thomas no que tange a execução e ideias norteadoras dessa renovação – vale recuperar a fala do diretor quando dirige a peça *Corpo a Corpo*, de Oduvaldo Vianna Filho, em 1971. O diretor aponta “*o fracasso do “irracionalismo” e do “surrealismo” junto ao público, sobretudo, nos países subdesenvolvidos*”. Sustenta, ainda, que “*a busca por novas linguagens deve estar norteadada pela visão de mundo do artista*” (FILHO, Antunes. *Programa da peça “Corpo a Corpo”*, 1971. Apud PATRIOTA, 1999, p. 68).

Para Antunes Filho, a renovação da linguagem deveria estar imbuída de uma “visão de mundo” norteadora, jamais desconsiderando a relação com público, colocando-se consonante com a tendência geral, naquele contexto, de uma dramaturgia que recuperasse as experiências das camadas populares. (PATRIOTA. 1999, p. 85). Gerald Thomas desenvolve seu teatro em um cenário já propenso a valorizar novas propostas; entretanto, a sua forma de pensar seus

<sup>169</sup> Entrevista com Sábato Magaldi em 26 de agosto de 1989: “O fã mais consagrado do teatro brasileiro”. O Estado de S. Paulo. Disponível em < <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19890826-35129-nac-0070-cd2-4-not>

espetáculos parece não levar em conta uma preocupação com o lugar social de seu trabalho. Thomas, ao contrário, procura, no decorrer da década de 1980, distanciar-se de debates pontuais sobre a função social do teatro, e querer levar para os palcos questionamentos que se destacassem pela preocupação com a forma e a técnica, bem como com uma espécie de “filosofia” do teatro – mas não necessariamente com o *conteúdo* das peças.

Partindo da ideia de que o encenador busca se colocar na contracorrente do circuito comercial – leia-se *popular* - do teatro brasileiro, faz-se necessário que compreendamos que lugar o encenador atribui ao seu teatro. Em entrevista ao programa Roda Viva, a roteirista e apresentadora Maria Amélia Rocha Lopes questiona Thomas sobre o lugar que ele ocuparia dentro do *muzak*, palavra usada por ele para caracterizar o teatro feito no Brasil. A isso, Thomas responde:

Eu faço uma exclusão do que eu chamo teatro experimental. Se esse teatro experimental é financiado ou é experimental com dois pedaços de madeira e uma luz, aquela coisa, isso também não cabe a mim definir. O que eu digo é: onde existe pensamento, onde existe o debate do pensamento, o debate de consciências que é, em prática, o que a gente vive, que é chamado de filosofia através dos anos, através dos milênios. Quando acontece isso, ligado à criatividade, à inventividade, à obsessão de uma pessoa querendo falar [...] - que eu acho que o teatro é a respeito disso, desde os gregos é a respeito disso. Então, o teatro tem esses aspectos psicossomáticos, psicanalíticos, terapêuticos, agressivos. Quando eu vejo isso acontecer, e existem [muitos] diretores no Brasil que fazem isso. Eu já não me incluo nesses noventa e tantos por cento que é música de elevador ou muzak, como eles falam.<sup>170</sup>

A partir da fala de Thomas, fica evidente que ele considera seu trabalho como parte de uma “minoría” que entende o teatro como uma forma de pensamento, dotado de historicidade e interdisciplinaridade. Esse teatro, que se oporia a tradições artísticas, teria como uma de suas premissas ser uma alternativa ao comercial e à arte “sacralizada” e convencional. A percepção de que um teatro feito para o grande público seria sinônimo de pouca reflexão ou densidade artística fica nítida também na fala de Thomas, uma vez que ele considera o teatro da “maioría” como o oposto do que ele propõe nos palcos: o experimentalismo, o debate, a reflexão, a criatividade.

A pergunta que se coloca, portanto, é: se o teatro experimental de Gerald Thomas não é feito pensando no grande público, ao contrário dos “noventa e tantos por cento” do teatro brasileiro que estaria dentro de uma proposta “comercial”, qual é, afinal, o público do encenador? Algumas pistas podem ser encontradas na documentação mobilizada. No

<sup>170</sup> Programa Roda Viva. Op. Cit.

supracitado debate entre Gerald Thomas e Antunes Filho, fala-se em um público de “*cerca de 150 jovens, em sua maioria atores e estudantes de teatro*”<sup>171</sup>; o jornalista Otávio Frias Filho, em crítica a Trilogia Kafka, comenta sobre esse debate apontando que ele “*mobilizou uma plateia jovem e informada.*”<sup>172</sup> A empresa Artecultura, viabilizadora da Trilogia, é mais explícita: ao anunciar a realização da revista Trilogia Kafka, aponta que ela “*será lida por um público de muito senso crítico e elevado poder aquisitivo, entre 20 e 40 anos, com um perfil comportamental moderno*”<sup>173</sup>.

Podemos perceber que há o esforço de enfatizar que aqueles que se interessam pelos debates nos quais Thomas se insere e pelas suas propostas artísticas, são os “jovens”. Para além desses indícios, o próprio Gerald Thomas deixa claro qual o seu público alvo. Questionado sobre esse tema pelo crítico Aimar Labaki em entrevista ao programa Roda Viva, o encenador responde que “*faz teatro para os teóricos de teatro*”, e completa: “*são críticos de teatro. São pessoas envolvidas em artes cênicas, em artes em geral. Artistas. Pessoas envolvidas com debate filosófico constante de: para onde ir, de onde viemos e para onde vamos*”. O intento de Gerald Thomas seria, portanto, contribuir para o debate teórico sobre o teatro, e “*imprimir uma impressão sensorial e metafórica no restante da plateia*”<sup>174</sup>.

Podemos levantar a hipótese de que o esforço por ressaltar que o teatro de Thomas interessaria a esse público, está relacionado com a ideia de vincular o trabalho do encenador à renovação da cena teatral brasileira, acentuando a ruptura não apenas na forma, mas na questão geracional, investindo em um núcleo jovem e, teoricamente, interessado em inovações. A empresa Artecultura vai além: não só vincula o teatro de Thomas a um público jovem, mas necessariamente a um jovem das elites. Levando em consideração as falas do

<sup>171</sup> *Cem Minutos com Antunes Filho e Gerald Thomas*. Op. Cit.

<sup>172</sup> “Um debate recente entre ele [Thomas] e o diretor Antunes Filho mobilizou uma plateia jovem e informada. Mas o tema acabou sendo a controvérsia entre teatro nacional-popular e teatro colonizado das elites”. FILHO, mam Frias. *Uma viagem de luz, gesto e som pelo mundo de Kafka*. Caderno Ilustrada – Folha de S. Paulo. 06 de maio de 1988. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10225&keyword=Geraldo&anchor=4117013&origem=busca&originURL=&pd=8ba6b5a0f7b6764df7de2e20170e7c04>>. Acesso em 19 de novembro de 2020.

<sup>173</sup> Material de divulgação contido no conjunto de textos e rascunhos da Trilogia Kafka.

<sup>174</sup> “**Gerald Thomas:** Para ser absolutamente real com você. Eu faço teatro para as pessoas que debatem teatro. Quer dizer, eu faço teatro, não tanto assim para a classe teatral, mas para os teóricos de teatro.

**Aimar Labaki:** Você pode nomear?

**Gerald Thomas:** Não. Eu não vou nomear. Mas são críticos de teatro. São pessoas envolvidas em artes cênicas, em artes em geral. Artistas. Pessoas envolvidas com debate filosófico constante de: para onde ir, de onde viemos e para onde vamos. Dentro da questão... A única coisa que me preocupa é filosofia, e depois, em uma outra instância, poesia. O resto não tem a menor importância. Através de qual canal isso sai: pode ser pintura, pode ser cinema, pode ser teatro, música, não importa. Eu dialogo com essas pessoas e imprimo uma impressão metafórica mais leiga, mais abrangente, mais sensorial no resto da plateia. Eu não tenho dúvida disso. Senão o meu teatro estaria vazio, e não está. Está cheio, isto é inegável. Os 8% do teatro que eu acho que está sendo feito de interessante neste país, não sei se vale à pena nomear também, mas existe”. Programa Roda Viva, Op. Cit.

encenador sobre o pouco interesse em democratizar o acesso ao teatro, é possível apreender que seu teatro era não só restrito, mas excludente.

Alguns aspectos da trajetória de Otávio Frias Filho, então chefe de redação do jornal *Folha de S. Paulo* naquele momento, podem nos auxiliar a compreender a construção de Gerald Thomas como um modernizador do teatro brasileiro, visto que sua crítica a *Um Processo* é enfática ao endossar essa perspectiva<sup>175</sup> (ver FILHO, 1988). O jornalista era filho de Octávio Frias de Oliveira, dono do jornal em questão desde a década de 1960. Frias Filho assume posições de chefia no jornal, em 1984, e coloca em ação o chamado “Projeto Folha”, que consistia em uma série de ações para modernizar o perfil editorial e pluralizar o posicionamento do jornal, como por exemplo a contratação de pessoas mais jovens e sem a obrigatoriedade do diploma de jornalista.

O “Projeto Folha” caracterizava-se também, dentre outros aspectos, pela abertura do jornal à posicionamentos políticos mais diversos. Embora isso seja atribuído muitas vezes à personalidade metódica de Frias Filho, que recomendara “aos editores e repórteres da Folha que uma pauta devia ser feita como se faz um projeto de pesquisa”<sup>176</sup>, o jornalista Luíz Antônio Araújo, em matéria para o jornal *The Intercept Brasil*, pondera:

Frias Filho figura como uma espécie de Hamlet relutante, que assume o jornal da família aos 27 anos e dá início a uma bem-sucedida ofensiva modernizadora contra vento e maré, apanhando pelo caminho a bandeira das Diretas. Esquece-se, assim, que o Projeto Folha é a culminância de uma estratégia empresarial por meio da qual uma cadeia de jornais anódina e subserviente à ditadura militar tornou-se porta-voz dos anseios por redemocratização. A cautela política por trás desse plano esteve longe de ser espontânea: foi inspirada pelo próprio regime, perplexo diante da oposição intransigente do conservador O Estado de S. Paulo, dominante na maior metrópole do país<sup>177</sup>.

<sup>175</sup>“Thomas é uma resposta a um teatro cansado de amadorismo, de intenções belas e resultado mambembe, de politização vulgar e de submissão vexaminosa ao estrelato das novelas de TV. Ao teatro político ele contrapõe a sua versão de “arte pela arte”. Ao drama para a família ele contrapõe a “ópera seca”. Ao teatro de ideias ele contrapõe palavras sem nexos numa atmosfera de cinema. Ao mambembismo e à novela ele contrapõe uma espécie de profissionalismo de vanguarda ou de vanguardismo profissional”. “Como “colonizado”, ele revive as controvérsias que animaram o teatro já faz duas décadas. Como “colonizador” mostra o quanto as outras encenações ainda são precárias”. (FRIAS FILHO, 1988).

<sup>176</sup> SILVA, Carlos Eduardo Lins da. *O legado de Otávio Frias Filho para o jornalismo*. Disponível em <<https://jornal.usp.br/artigos/o-legado-de-otavio-frias-filho-para-o-jornalismo/>> Acesso em 13 de agosto de 2021.

<sup>177</sup> Segundo Luíz Antônio Araújo, o alinhamento da *Folha* com as exigências do regime é confirmado pelo próprio Otávio Frias Filho no seguinte depoimento em entrevista no ano de 1997: ““Golbery [general aliado ao futuro presidente Ernesto Geisel e artífice da abertura política] delimitou os rumos que eles pretendi am impor ao novo governo, falou da necessidade de uma descompressão política, enfim, expôs todo aquele ideário que se tornou bastante conhecido. Inclusive, chegou a mencionar para meu pai [Octavio Frias de Oliveira, publisher da Folha] – me lembro disso, pelo relato que meu pai me fez – que não era conveniente que houvesse em São Paulo

O “Projeto Folha”, nesse sentido, estava consonante com a estruturação da abertura política no país, orquestrada pelo próprio poder autoritário. Dessa forma, sob a direção de Frias Filho, comprometeu-se com a incorporação de diferentes visões no corpo editorial e no tipo de matérias que veiculava, visando apresentar-se como um jornal modernizado e aberto, disposto a ecoar a pressão popular pela liberdade democrática. Podemos propor que esses aspectos estabelecem uma interlocução com o esforço de Otávio Frias Filho por realçar essa modernização também em aspectos culturais, trazendo como símbolo o teatro de Gerald Thomas, que distanciava-se tanto no aspecto formal quanto temático, de um teatro que se propusesse a pensar o Brasil de maneira crítica.

O jornalista era, de fato, um homem para o qual a arte e cultura possuíam forte apelo: entusiasta do teatro, chega a aventurar-se como dramaturgo, escrevendo diversas peças ao longo da década de 1990 e anos 2000<sup>178</sup>. Entre elas, *Tuntankáton*, (1991), *Utilidades Domésticas* (1997), *O Terceiro Sinal* (2010), contam com a atriz Bete Coelho no papel principal. A última peça, transformada em monólogo, surge primeiramente como livro de memórias, onde Otávio Frias Filho relata sua experiência como ator em dois espetáculos do Grupo Oficina: *Cacilda!* (1998) e *Boca de Ouro* (1999); em ambas interpreta um jornalista. Dentre outros textos de Frias Filho, podemos citar “*Típico Romântico*” (1992), “*Rancor*” (1993, também com Bete Coelho no papel principal), *Pavilhão Japonês* (1996) e “*Don Juan*” (1995), esta última dirigida por Gerald Thomas.

A parceria entre Otávio Frias Filho e Gerald Thomas, entretanto, fracassa. Ainda que contando com atores experientes e carismáticos como Fernanda Torres e Ney Latorraca nos papéis principais, o jornalista Nelson de Sá aponta, em crítica publicada no jornal *Folha de S. Paulo* em fevereiro de 1995, que a direção de Gerald Thomas não estimulava a comédia,

---

só um jornal forte, em termos de peso na opinião pública, que era do interesse do governo que houvesse dois jornais”. ARAÚJO, Luís Antônio. *O jornalismo nunca mais foi o mesmo depois de Otávio Frias Filho. Para o bem e para o mal*. The Intercept Brasil, 25 de agosto de 2018. Disponível em <<https://theintercept.com/2018/08/25/otavio-frias-filho-folha-jornalismo/>> Acesso em 13 de agosto de 2021.

<sup>178</sup>Os textos de Otávio Frias Filho foram organizados em livro chamado “*Cinco peças e uma farsa*”, publicado pela editora Cosac Naify em 2013. No que tange o trato formal de Frias Filho para com suas peças, o predomina a centralidade da palavra. Sobre esse aspecto, o jornalista Wellington Andrade comenta: “Consciente do uso intelectual da palavra, cada vez mais raro na cena contemporânea, a dramaturgia de Otávio Frias Filho talvez esteja fadada a viver em “estado de livro”, como, aliás, vive boa parte de nossos textos teatrais. Entretanto, mesmo que tenham sido raros, nas últimas décadas, os casos de diretores e atores interessados em montar tais peças e dialogar francamente com suas possibilidades expressivas, a publicação desses seis textos já é em si um acontecimento. Ao lado de um “teatro no palco”, temos uma longa tradição de um “teatro na estante” – cujas marcas de teatralidade são quase sempre inéditas, abandonadas livremente a sua inerente virtualidade”.

(ANDRADE, Wellington. *Das possibilidades expressivas de uma dramaturgia logocêntrica*. Revista Cult UOL 23 de agosto de 2016. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/otavio-frias-filho-teatro/>. Acesso em 12 de maio de 2022.



ainda que o encenador enfatizasse ser essa a tendência de seus últimos trabalhos <sup>179</sup>. Na ocasião da morte de Otávio Frias Filho, em 2018, Nelson de Sá retoma a experiência do jornalista como dramaturgo, apontando os empreendimentos exitosos, como “*Rancor*” e “*Típico Romântico*” e os fracassos, como “*Don Juan*”:

A ascensão do autor sofreu um baque logo em seguida, 1995, com ‘Don Juan’. A peça foi encenada pelo diretor com quem mais se identificava, Gerald Thomas, mas o resultado o fez enxergar em seus próprios textos o que chamou de ‘insinceridade’. Era uma comédia carregada de ‘one-liners’, de tiradas à maneira de Nelson Rodrigues, e com protagonistas como Fernanda Torres e Ney Latorraca, mas não foi humor o que se viu em cena. Por vezes, o público abandonava o teatro às dezenas, no meio da apresentação.<sup>180</sup>

Ao observar a trajetória de Frias Filho, percebemos que para além de um grande entusiasta do teatro, o jornalista empenhava-se em ser mais que um espectador. Buscava intervir, criar e inserir-se nesse meio principalmente como autor, apesar de ter experimentado o palco como ator por duas vezes com o Grupo Oficina. A escolha dos artistas para acompanhá-lo nesses projetos demarca a posição que Frias Filho buscava construir para si, participando de um espectro menos tradicional no teatro. Ao aliar-se ao Grupo Oficina e a nomes como Gabriel Villela, Bete Coelho e Gerald Thomas, torna-se evidente que o jornalista, mais do que divulgar e incentivar a cena experimental brasileira, gostaria de ser parte dela.

Nelson de Sá aponta em seu texto ser Gerald Thomas o “*diretor com quem Otávio Frias Filho mais se identificava*”; a maneira como Frias Filho endossa o encenador durante a década de 1980, nítida em sua crítica a *Um Processo*, já evidencia esse aspecto. Mas existem outros pontos de aproximação entre ambos, como a ideia de que a “política” não deveria “*interferir de maneira real na vida das pessoas*”, como declara Otávio Frias Filho em

<sup>179</sup>“Não parecia ter existido diálogo entre as partes, não havia liga. Autor, ator e diretor cederam, fizeram concessões, principalmente os dois primeiros, mas não aconteceu o encontro, a unidade esperada. A partir da direção, o que se viu foi, por assim dizer, um retorno de Gerald Thomas ao teatro anterior a “Flash and Crash”. Nada do humor, do rir-de-si-mesmo que marcou o espetáculo, três anos atrás. O diretor, sobretudo depois do contato com Fernanda Torres nestes últimos anos, passou a valorizar crescentemente os comediantes populares, como Regina Casé. Ney Latorraca é da qualidade de Regina Casé, da linhagem de Dercy Gonçalves, mas foi talvez quem mais perdeu em “Don Juan”. Há poucas cenas em que seu histrionismo é libertado”. SÁ, Nelson de. *Don Juan estreia sem unidade e frustra*. Folha de S. Paulo – Caderno Ilustrada, 11 de fevereiro de 1995. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/2/11/ilustrada/12.html>. Acesso em 11 de maio de 2022.

<sup>180</sup>SÁ, Nelson de. *Como dramaturgo, experimentou formas, sucessos e fracassos*. Folha de S. Paulo. 21 de agosto de 2018. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/08/como-dramaturgo-experimentou-formas-sucessos-e-fracassos.shtml>. Acesso em 11 de maio de 2022.

entrevista para a Revista Trip – UOL<sup>181</sup>. O jornalista comenta, durante a mesma entrevista, compreender a política como uma “*espécie de ficção*”.

Convergem, jornalista e encenador, no que tange a uma ideia de *política* como algo externo ao cidadão e às suas práticas culturais, reduzindo-a uma dimensão partidária. Esses aspectos nos permitem argumentar que Otávio Frias Filho, ao assumir a chefia da redação da *Folha de S. Paulo*, buscou, com o *Projeto Folha*, fomentar uma ruptura entre arte e política no jornal, enfatizando o distanciamento em relação ao período da Ditadura Militar<sup>182</sup>. A ideia de modernização, atrelada a um distanciamento dos embates políticos exacerbados durante período da ditadura, se colocava como uma demanda que perpassava vários setores sociais, incluindo o cultural, ressaltando a consonância com a abertura política.

Nesse sentido, a arte, a cultura e a imprensa deveriam figurar como um estandarte da superação de um “passado” autoritário. O jornal *Folha de S. Paulo*, sob o comando de Otávio Frias Filho, estrutura-se de forma a fomentar e representar esse novo momento. Assim, celebração do trabalho de Gerald Thomas deve ser lida na interlocução com esse contexto, onde projetavam-se novos rumos para o país com base na *superação* de um processo e na sinalização do *novo*.

Vale ressaltar que a passagem da década de 1980 para 1990 apresenta um panorama que parece frustrar as expectativas de Frias Filho para o teatro brasileiro. A mesma retórica inflamada que aponta Thomas como alguém que resgataria o teatro de um suposto declínio formal e temático, é empregada em texto intitulado “*O Fim do Teatro*”, publicado na Revista USP em 1992. Apenas quatro anos após sua crítica à *Trilogia Kafka*, onde percebe na exploração da linguagem formal o que seria o ponto de crescimento do teatro brasileiro, Frias Filho escreve: “*de inovação em inovação, a arte como que se lobotomiza*” (FRIAS FILHO, 1992, p. 54).

No início da década de 1990, o jornalista compreende a multiplicidade de propostas como algo que levaria ao esgotamento da sensibilidade contemporânea, entendendo as novas

---

<sup>181</sup>“As forças de uma atuação na política são tão impessoais e poderosas que uma pessoa sozinha não tem muito o que fazer ou deixar de fazer. Não acredito que um presidente, um governador ou um prefeito possa alterar significativamente alguma coisa. O voto não deveria ser obrigatório, essa história me irrita muito, isso é um abuso. Eu anulei meu voto quase que num protesto íntimo [...] Eu realmente não acredito que a política possa interferir de maneira real na vida das pessoas. É uma espécie de ficção”. LIMA, Paulo. NETTO, Fernando Costa. Entrevista com Otávio Frias Filho. Revista Trip UOL. 01 de dezembro de 1992. Disponível em <<https://revista.trip.uol.com.br/trip/diretor-de-redacao-da-folha-de-spaulo-otavio-frias-filho-e-entrevistado-nas-paginas-negras>>. Acesso em 11 de maio de 2022.

<sup>182</sup>“*A Folha* tem tido uma influência biológica na imprensa. Hoje eu acho que a imprensa, de um modo geral, é mais crítica e apartidária do que era em um passado recente. Isso em parte tem a ver com uma certa influência representada pela *Folha*, sobretudo nesses últimos anos”. Idem.

criações no teatro como estéreis. Se anteriormente Frias Filho percebia os artifícios da linguagem como um sinal de atualização do teatro, agora os considera ineficazes frente a uma recepção cada vez mais afeita a outras “*facilidades técnico-eletrônicas*”, que, levada para os palcos, parecem apenas “*exaurir o público*” (FRIAS FILHO, 1992, p. 51).

Se na década de 1980 as avaliações de Frias Filho negligenciavam toda a potencialidade de um teatro que buscava se repensar ainda que numa chave distinta da de Gerald Thomas, na década de 1990 acredita que as reformulações estéticas se encerravam em si mesmas, compreendendo a pluralidade como sinal de esgotamento. Vale recuperar, frente a esse debate, a perspectiva de Jacó Guinsburg, escrevendo na mesma edição da Revista USP, que o teatro, posto como “*necessidade antropológica*”, permanecia pulsante, embora seu grau de fragmentação tornasse impossível sua apreensão total. Mas justamente a fragmentação e a percepção da descontinuidade como características das propostas desse momento, são indícios, segundo Frias Filho, de manifestações artísticas que não apresentavam nenhuma projeção para o futuro do teatro:

Tudo o que fora feito antes se dissipa em palidez, eufemismo, debilidade, comparado à vida bruta que irriga a inovação. Logo, porém, é possível constatar o estrago que o achado sensacional deixou no rastro de seu aparecimento: toda uma geração de “nervos” emudeceu para sempre, morreu para as gerações que virão depois. (FRIAS FILHO, 1992, p. 54)

As palavras de Frias Filho nos indicam, ainda, o caráter circunstancial da celebração do teatro de Gerald Thomas. Na década de 1980, suas propostas estavam vinculadas a um cenário que buscava se reafirmar como “moderno” ou “atualizado”, num esforço por minimizar os impactos da Ditadura-Militar e se apresentar não só como aberto a inovações, mas produtor de novas formas de fazer teatro, ressaltando a “superação” do passado autoritário e das discussões que orbitavam em torno desse fato.

No entanto, quando testado em sua força de projeto para o teatro brasileiro, as “inovações” de Thomas mostram-se inseridos numa proposta de exploração da linguagem que se tornará comum nos palcos brasileiros, que se habituarão a um teatro aproximado da performance. Nesse sentido, se críticos como Jacó Guinsburg percebem nesse aspecto um novo flanco de análises e reflexões sobre uma arte tão mutável quanto os seres humanos, outros críticos, como Otávio Frias Filho, pensam essas propostas, antes celebradas por ele, como “*obras de arte que se subtraem e não que se acrescentam*” (FRIAS FILHO, 1992, p. 52).

Podemos concluir que a ruptura de Thomas com o “*status quo*” repousaria tanto nos aspectos formais de seu trabalho como em sua esfera política, que contraditoriamente se exhibe quando o encenador se retira de importantes debates sociais e culturais. Nas críticas incorporadas neste tópico, a inovação aparece vinculada a uma mobilização específica de múltiplos aspectos da linguagem, que se tornam estruturais no teatro de Thomas; ou, ainda, ao modo como ele se reapropria de textos clássicos, propondo uma leitura em nível conceitual e estético e não necessariamente da obra em sua integralidade.

Mas, para além disso, Gerald Thomas busca, deliberadamente, se desvincular dos temas de maior apelo para o teatro brasileiro, se eximindo de debater, por exemplo, sobre a democratização do acesso ao teatro ou sua vinculação com questões mais politizadas. Cria, assim, um distanciamento que o destacaria em relação a outros artistas e o colocaria consonante com um projeto que busca a incorporação do Brasil em debates “atualizados” sobre o teatro, vinculando essa *atualização* à consonância com o que acontecia nos teatros europeus e nova-iorquinos. Com isso demonstraria a superação dos nacionalismos exacerbados dos recentes tempos da ditadura contando com o endosso de uma imprensa que, a seu modo, partilhava desse projeto.

A carreira de Thomas como encenador no Brasil tem início num momento onde o teatro engajado cedia espaço para a ênfase na exploração formal e maior abrangência temática. No entanto, isso não significava que o teatro tivesse se retirado do debate político; ao contrário, ao longo desse trabalho pudemos travar contato com artistas que mantinham a preocupação com a função social de suas propostas artísticas, sem abandonar as pesquisas de linguagem. Gerald Thomas, entretanto, advoga em favor de uma certa “autonomia” da arte, que se traduz, afinal, na tentativa de descolamento de seu entorno social e político. Ainda assim, as questões que permeiam o contexto da década de 1980 atravessam o trabalho do encenador, se não em seu conteúdo, em sua recepção.

No entanto, em níveis práticos e estruturais, como os debates sobre a subvenção para a cultura - ponto fundamental para pensar a história do teatro brasileiro na década de 1980 – Thomas apresenta um posicionamento liberal quando critica, por exemplo, a demanda por financiamento público para o teatro, ou, ainda, demonstra nos palcos e na desnudação de seu processo criativo, estar comprometido principalmente com sua criação, mas não necessariamente com seu público (que ele sabe ser nichado, mas não parece interessar-se pelas possibilidades de ampliá-lo). Essa visão *espontaneísta* da arte, que busca sua desvinculação de dimensões sociais como financiamento, circulação e democratização do acesso, aproxima o encenador de uma corrente de pensamento que acaba por restringir o

teatro – ou a cultura, em geral – a um “*público de muito senso crítico e elevado poder aquisitivo*”.<sup>183</sup>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais que refletir sobre o trabalho de Gerald Thomas, buscamos com essas análises realizar uma análise sobre o projeto de teatro brasileiro em construção naquele momento. Na trajetória desta pesquisa, percebemos no trato com a documentação que o nome do encenador se sobressaía, muitas vezes, ao seu teatro. Nesse sentido, fortuna crítica da *Trilogia Kafka* nos ofereceria elementos que nos possibilitariam a apreensão ainda que fragmentada do efêmero fenômeno teatral. No entanto, para além de apontamentos sobre os espetáculos, estava latente nesses documentos debates sobre projetos para a cultura brasileira, vinculados a uma necessidade de distanciamento em relação a um determinado “passado”.

A formação de Gerald Thomas no La MaMa Theater Club, um dos principais núcleos de teatro experimental dos Estados Unidos, já nos oferece pistas sobre a concepção de teatro para esse encenador. Os espetáculos realizados no La MaMa se encontram no circuito *off-off Broadway*, ou seja: se colocam como propostas artísticas marginalizadas e distantes temática e formalmente da arte tradicional. Em se tratando especificamente do La MaMa, temos uma casa de espetáculos que se configura como uma espécie de lar (endossado pela figura da fundadora Ellen Stewart, que se impõe de forma maternal) para autores de propostas não convencionais de teatro, idealizando espetáculos que possam realizar-se com um baixo orçamento e sem pretensões de grandes públicos.

Gerald Thomas inicia ali sua trajetória enquanto encenador, levando aos palcos adaptações de textos de sua maior referência artística, Samuel Beckett. Thomas é um grande entusiasta do trabalho realizado no La MaMa e nutre explícito carinho e admiração por Ellen Stewart. O encenador, entretanto, participa do circuito *off-off Broadway* num momento onde sua efervescência e ápice criativo já se distanciava de seu auge, que pode ser localizado no início da década de 1960. Ainda assim, Thomas enfatiza constantemente a importância desse núcleo para sua trajetória e vincula-se a nomes consagrados da vanguarda nova-iorquina, a exemplo do grupo *Living Theater*, idealizado por Julian Beck e Judith Malina. Nesse sentido, Gerald Thomas busca criar um “mito de origem” para si mesmo, localizando-o no circuito experimental de maior projeção no Ocidente e trabalhando ativamente para ser lido como um

<sup>183</sup>Essa frase consta no conjunto de textos da *Trilogia Kafka*, onde há um material que apresenta as ações mercadológicas dispensadas à produção da “Trilogia Kafka – A Revista”, que consistia no programa dos espetáculos organizado no formato de revista.

de seus representantes – o que consegue apenas quando deixa Nova York e vem para o Brasil, se estabelecido como encenador no eixo Rio-São Paulo.

Os principais debates e tendências presentes no panorama geral do teatro brasileiro na década de 1980, são estruturais para que compreendamos a grande projeção de Thomas nesse período. Nos deparamos, nesse sentido, com vasta bibliografia produzida pela crítica teatral, reunindo nomes tradicionais desse meio como Edécio Mostaço, Ilka Marinho Zanotto, Macksen Luiz, Yan Michalski, Sábado Magaldi, Aimar Labaki, Alberto Guzik, Jacó Guinsburg, entre outros, e grandes referências acadêmicas na discussão sobre teatro, como as professoras Sílvia Fernandes e Rosangela Patriota. Além disso, no que tange às discussões teóricas sobre as pesquisas de linguagem materializadas nos palcos da segunda metade do século XX, vale ressaltar a contribuição de Hans Thies-Lehmann com a ideia do “pós-dramático” para uma leitura mais coesa acerca das especificidades da multiplicidade de propostas verificadas nesse período.

A produção da crítica teatral, dedicando-se a refletir sobre as principais tendências e desafios do teatro brasileiro na década de 1980 são criadoras, por vezes, de uma perspectiva que viria a sustentar interpretações posteriores sobre o teatro nesse contexto. Alguns, como Yan Michalski, pensavam o teatro naquele momento como imerso em crise devido a perda de referenciais: se o teatro da época da Ditadura-Militar tinha como bandeira a luta pela liberdade democrática, uma vez que ela havia sido conquistada, qual seria o tema norteador para os palcos? Para Michalski, essa crise levava arrefecimento da qualidade do teatro brasileiro, causada por uma fragmentação na esfera temática.

Outros críticos, como Sábado Magaldi, localizavam os problemas em outros aspectos, como a ineficiente política cultural brasileira, que não investia em teatro por razões diversas, como considera-lo ainda subversivo e pouco atraente a investimentos; assim, diante desse cenário, os artistas estariam com dificuldades para divulgar e manter seus espetáculos. No espectro financeiro do debate, havia a migração de artistas para a TV, o que causava um conflito interno na classe teatral: a TV pagava melhor e oferecia maior projeção para os artistas, mas aqueles que optavam (ou necessitavam) por trabalhar em novelas – tanto atuando como escrevendo - eram constantemente criticados pelos colegas de profissão<sup>184</sup>.

---

<sup>184</sup> Em matéria da *Folha de S. Paulo* intitulada “TV ou Teatro, a escolha ainda é um drama para os atores”, a jornalista e crítica de cinema Isabela Boscov escreve: “Mas sempre existiram queixas quanto à superficialidade, o escasso domínio que o ator exerce sobre seus destinos e a onipotência do Ibope, mais sagrado que qualquer tarô. Parece ser um autêntico caso de sentimentos conflitantes: ao mesmo tempo em que trabalhar em teatro, ou no cinema, dá mais satisfação à maioria dos atores, o momento econômico nada agradável por que e passa comprime a classe artística e a empurra vez por outra para o vídeo”. BOSCOV, Isabela. “*TV ou Teatro, a escolha ainda é um drama para os atores*”. Folha de S. Paulo. São Paulo, 12 de junho de 1988. *Ilustrada*.

Já o crítico e ensaísta Jacó Guinsburg buscava chamar atenção para a potencialidade contida nas novas propostas para o teatro, propostas essas que não necessariamente deveriam estar à serviço de alguma causa. Nessa perspectiva, o teatro deveria estar aberto à novas possibilidades e introdução de novos referenciais artísticos no repertório brasileiro. A isso, acrescia-se uma acalorada discussão sobre o “teatro comercial” em oposição ao “teatro de arte”. De maneira geral, a crítica tendia a privilegiar a última categorização, considerando as comédias “comerciais” como mais um dos sinais de decadência do teatro. Esses debates, acessados nesse trabalho principalmente pelas páginas da imprensa paulista, demonstram que na década de 1980 havia no teatro brasileiro a busca por *alguma* reformulação; as opiniões divergiam-se quanto a forma como ela se daria. Assim, essas breves observações são reforçadas na conclusão deste trabalho no sentido de enfatizar que havia, na cena teatral brasileira da década de 1980, um ambiente receptivo a artistas com propostas pouco usuais.

Gerald Thomas, que acompanhara a partir de seu trabalho na Anistia Internacional e através de seus contatos pessoais e profissionais o que se desenrolava no Brasil durante as décadas de 1970 e 1980, decide por construir a carreira de encenador no país. As razões, como explicitado por ele próprio, tinham que ver com uma maior projeção de seu trabalho, visto que, em tese, no eixo Rio-São Paulo seria inovador o que no La MaMa era corriqueiro. Uma vez no Brasil, Thomas mantém inicialmente um estilo similar ao que era desenvolvido no La MaMa, ou seja: realizava releituras de textos clássicos, privilegiando a plasticidade do espetáculo com a exploração formal dos elementos cênicos.

Vale ressaltar que as tendências de Nova York exacerbadas por Thomas no Brasil não eram as únicas pesquisas de linguagem presentes nos palcos brasileiros daquele momento. Artistas e grupos diversos, como Antunes Filho e o Grupo Macunaíma, Bia Lessa, Gabriel Villela, Ulysses Cruz, o Teatro do Ornitórrinco, são exemplos de diferentes estratégias de renovação da linguagem teatral no Brasil. Nesse sentido, outra pergunta se impõe: se diversos artistas agiam no sentido de repensar o teatro brasileiro, trazendo novas propostas estilísticas e temáticas, qual a razão para Gerald Thomas figurar como o responsável por resgatar o teatro brasileiro do “*amadorismo, de intenções belas e resultado mambembe, de politização vulgar e de submissão vexaminosa ao estrelato das novelas de TV*”, como coloca o jornalista Otávio Frias Filho?

As hipóteses para estruturar a resposta para essa questão passam pelo contexto de transição no qual estava imerso o país durante o processo de redemocratização. Com a abertura política e o fim da Ditadura Militar, foi possível perceber no trato com a documentação o esforço em marcar um distanciamento em relação ao período de arbítrio. Como os limites deste trabalho se circunscrevem à esfera cultural dessas questões, percebemos nos cadernos de arte e cultura dos jornais mobilizados a abertura de debates que objetivavam apontar, portanto, para um novo momento cultural. Nesse sentido, foi possível encontrar nesses periódicos matérias sobre novas tendências mundiais no teatro, debates sobre a ascensão da TV e o lugar do teatro frente a isso, bem como a promoção de discussões sobre diferentes projetos para o teatro brasileiro. Acerca desse último tópico, era constante a presença de artistas como Antunes Filho e Gerald Thomas nas páginas desses cadernos, não apenas comentando sobre seus trabalhos, mas defendendo suas perspectivas de teatro. Antunes Filho foi um artista que demonstrava maior preocupação com o papel social da arte e a democratização do acesso ao teatro; exacerbava, no aspecto temático e formal de seus espetáculos, características que se referissem a certa “brasilidade”.

Gerald Thomas, ao contrário, colocava-se como um “cidadão do mundo”, para o qual as fronteiras eram fluidas de modo que nenhuma forma de “nacionalismo” fosse exacerbada. Suas preocupações se centravam na exploração da linguagem formal e seu teatro não se esforçava por apresentar características populares; ao contrário, era feito para pesquisadores e conhecedores de um teatro que, para o público geral, poderia parecer hermético. Dessa forma, apesar da narrativa que consolidava o encenador como uma referência para o teatro brasileiro, havia pouco em seu trabalho que se articulasse ao repertório cênico e dramatúrgico produzido no Brasil. Sobre essa discussão, é sintética a citação do autor Walcyr Carrasco, que se consagraria escrevendo novelas para a TV, comentando sobre esses projetos em construção em coluna para o *Estado de S. Paulo*:

No Brasil, há muito pouca coisa com no mínimo a emoção tupiniquim. Deixando à parte o teatro de comédia, comercial, que cumpre a função de manter e criar novos públicos, pouco resta. A contracultura pasteurizada de Gerald Thomas, que se ufana em declarar seu passado com um grupo americano, pouco significa em termos da real pesquisa de uma linguagem nacional. Como fenômeno de moda, segue os mesmos passos do entusiasmo por Milan Kundera. Com uma diferença: até agora, não encontrei ninguém, mesmo os mais apaixonados por Thomas, que não confessasse: é chato. Muita gente não tem coragem de admitir isso, é verdade. Não quer passar por



burra. O estilo afugenta-público de Thomas pouco tem a ver com uma vocação latina. Menos ainda com uma proposta honestamente comercial.<sup>185</sup>

Considerando o amplo debate em que estava envolvido o teatro brasileiro, podemos localizar pelo menos dois projetos em disputa nesse momento: um apresentava um teatro que desenvolvesse pesquisas temáticas e formais que acentuassem características brasileiras (ou, mais amplamente, latino-americanas) e criasse um repertório que reforçasse a tradição teatral no país, atraindo um público maior. O outro projeto, buscava manter-se em sintonia com as propostas em voga no exterior, principalmente nos teatros europeus e nova-iorquinos, empreendendo uma exploração da linguagem formal que sinalizasse que o Brasil abrisse-se novamente ao mundo da arte, superando o teatro político dos tempos de Ditadura Militar.

A imprensa paulista reverbera essa perspectiva, sendo que, no que tange o teatro, essa narrativa se construía através da crítica teatral. Diversos críticos, em pequenas, mas constantes notas, apontam a maneira como Gerald Thomas se destacaria no panorama geral da arte brasileira necessariamente por trazer o *off-off Broadway* para esses palcos e se colocar num lugar oposto ao do teatro político. A trajetória dos principais jornais paulistas é bastante ambígua, levando em consideração seu posicionamento de apoio ao golpe durante os primeiros anos da Ditadura Militar<sup>186</sup>. No contexto da redemocratização, portanto, esses veículos buscavam construir uma nova roupagem, acentuando a ruptura com esse período.

Nesse cenário, Otávio Frias Filho era um nome fundamental dentro do jornal *Folha de S. Paulo*, sendo diretor de redação, diretor editorial e filho de um dos proprietários, Octávio Frias de Oliveira. Frias Filho instituiu o *Projeto Folha* em 1984, objetivando modernizar o formato do jornal ao reformular o corpo editorial de forma a sinalizar a abertura a novas e diferentes perspectivas políticas. Além disso, as inclinações pessoais do jornalista, entusiasta de um teatro que seria tão moderno quanto suas ambições para a empresa da família, o aproximam de Gerald Thomas. Assim, o alinhamento de Frias Filho a um projeto de teatro que se distanciava da cultura mais acentuadamente engajada das décadas de 1960 e 1970, demonstra como a *Folha de S. Paulo* tendia a apoiar um teatro que se concentrava na

<sup>185</sup>CARRASCO, Walcir. *Cultura e civilização*. Caderno 2 – O Estado de São Paulo. São Paulo, 16 de setembro de 1987. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19870916-34525-nac-0036-cd2-2-not/busca/Gerald%20Thomas>>.

<sup>186</sup> “Conforme já foi exposto publicamente em entrevistas por diretores de periódicos, a imprensa diária participou ativamente do golpe de 1964, a exemplo do *Estado de S. Paulo*, que discutiu com os militares os rumos a serem tomados naquele momento e foi preparando a opinião pública para o desfecho que seria dado à crise política pré-1964. Da mesma maneira, as novas relações entre os grupos que se consolidaram no poder e os demais sujeitos sociais provocaram modificações significativas naquele campo.” (PASCHOARELLI, 2004, p. 314)

dimensão estética, apontando que as discussões do teatro político estavam “superadas” e não mais eram necessárias.

Gerald Thomas adequa-se perfeitamente a esse projeto de distanciamento da presença do político no teatro, bem como da ideia de uma valorização da cultura nacional. O encenador cumpria, intencionalmente, todos os pré-requisitos necessários para sua promoção a “novo rosto” do “novo teatro” brasileiro, como vimos no decorrer deste trabalho: formara-se em Nova York e de lá trazia suas principais referências, o que em tese contribuiria para alinha o Brasil ao circuito artístico internacional; sempre que possível, ressaltava sua “aversão” a qualquer forma de nacionalismo (ainda que isso envolvesse apenas responder sobre sua nacionalidade); e buscava evidenciar a despolitização do seu teatro, declarando que suas preocupações eram quase estritamente formais, sem se considerar com o papel social de um teatro feito no Brasil.

A perspectiva de teatro de Gerald Thomas atrai, para além de nomes influentes do jornalismo como é o caso de Otávio Frias Filho, o investimento de empresários do setor cultural. Yacoff Sarkovas se interessa pela construção de um novo e mais moderno teatro brasileiro, como apontado no programa da Trilogia Kafka. Para além das afinidades de referenciais estéticos entre o empresário e Gerald Thomas, Sarkovas direciona seu investimento para a construção de um teatro que atue nas fendas de uma mudança geracional: *“Queremos resgatar o teatro para as novas gerações, que andam distantes dele. Daí a nossa opção por espetáculos de impacto, modernos, que mobilizem um público novo ou o espectador que esteja afastado”*<sup>187</sup>.

Nesse sentido, as “novas gerações” que não teriam participado da efervescência cultural de oposição das décadas anteriores, necessitariam de um teatro com o qual pudessem se identificar: um teatro que se mostrasse sofisticado e articulado com propostas internacionais. O trabalho conjunto entre Gerald Thomas e Yacoff Sarkovas, responsável pela produção dos espetáculos de Thomas em condições impensáveis para artistas do circuito *off-off Broadway*, configura-se como um dos aspectos impulsionadores da construção de Gerald Thomas como um representante dessa perspectiva. Através do *marketing cultural*, Sarkovas evidencia o objetivo de desatrelar o teatro da imagem construída nas décadas anteriores: *“A maior parte do teatro que vemos hoje tem um perfil comprometido com a ideia de coisa velha, que não mobiliza o seu filho como uma Tina Turner ou qualquer outro ídolo do rock. A visão empresarial do teatro é a pior possível, pois ele tem uma história que não anima”*<sup>188</sup>.

<sup>187</sup> *Articultura, o compromisso com um teatro novo*. Programa da Trilogia Kafka, p.28.

<sup>188</sup> *Idem*.

As polêmicas através das quais o nome de Thomas mantém-se circulando ativamente nas páginas da imprensa, são, em sua maioria, relacionadas a postura que Thomas assume frente ao teatro brasileiro. Sua imagem é construída de forma a exacerbar seu caráter de *outsider*, afastando-o de qualquer vínculo com o teatro nacional e politicamente engajado, o que é reforçado através das falas desdenhosas do encenador. Gerald Thomas é construído pelo *marketing cultural* e por setores da imprensa como uma marca, cuja simples menção já estaria atrelada a uma ideia de teatro modernizado, voltado exclusivamente para a reflexão sobre a linguagem e alinhado com as mais inovadoras propostas dos teatros europeus e estadunidense.

As opiniões acerca do encenador e de seu trabalho não são homogêneas. Diversos críticos, a exemplo de Ilka Marinho Zanotto, reprovam a conduta de Thomas diante do teatro feito no Brasil, além de estabelecer críticas a aspectos formais de seu trabalho, como o trato com o texto ou a superposição de informações. As críticas negativas de Zanotto, referem-se principalmente, aos primeiros espetáculos do encenador na década de 1980, e ecoam nas avaliações de outros críticos. Apesar de constantes elogios a beleza plástica dos espetáculos, muitos questionamentos eram feitos considerando uma dificuldade de apreensão lógica dos espetáculos, sugerindo inclusive que o espectador optasse por apenas fruí-los sensorialmente.

No trato com a documentação, pudemos perceber que um dos principais critérios utilizados para elogiar a Trilogia Kafka foi o de “legibilidade”, mobilizado mais frequentemente quando se tratava de “*Um Processo*”, primeiro espetáculo a estrear. Sobre “*Uma Metamorfose*”, percebem-se críticas mais duras tanto sobre a leitura que o encenador realiza acerca da obra de Kafka, quanto sobre algumas escolhas estéticas que poderiam confundir os espectadores. No que concerne à “*Praga*”, alguns poucos comentários sobre a execução do espetáculo, elogiando o apuro técnico de Thomas.

Em posse dessas críticas, percebemos que o trabalho do encenador era lido na perspectiva de endossar uma perspectiva específica de teatro (vale ressaltar que são sobre “*Um Processo*” as comovidas palavras de Otávio Frias Filho, que ressaltam Thomas como uma resposta a um teatro repleto de “amadorismo”). Mas esse material permitia que outras questões fossem colocadas: tomando os espetáculos de Thomas como fonte, quais questões, temas e possibilidades analíticas nos apresentavam? O que a crítica considerava como “legível” e o que era realçado para que o caráter inovador e modernizador do encenador prevalecesse?

A *Trilogia Kafka*, assim como coloca Sábato Magaldi, era “*ela e tudo o que se escreveu sobre ela*”<sup>189</sup>. A consolidação de Gerald Thomas como essa personagem de renovação do teatro brasileiro não se desvincula da recepção da *Trilogia*. Nesse sentido, optamos por realizar um exercício analítico, nos debruçando sobre as especificidades de cada um dos espetáculos, mobilizando um conjunto de documentos que nos permitissem uma apreensão mais completa dos três. Consideramos principalmente o trabalho de ator, os textos das peças, a cenografia, fotografias e registros em vídeo, quando disponíveis, depoimentos e entrevistas de Gerald Thomas e membros da Companhia de Ópera Seca e, evidentemente, as críticas.

A análise dos textos da *Trilogia Kafka* nos permitiu explorar o potencial narrativo das rubricas, realizando uma reflexão sobre um determinado tipo de dramaturgia, escrita pelo encenador e não pelo dramaturgo. Os textos de “Um Processo” e “Uma Metamorfose” conservavam o enredo dos romances de Franz Kafka a que se referiam, entregando ao espectador um referencial estável para que Thomas realizasse suas experimentações no âmbito da forma. Em alguma medida, ele é bem sucedido nesse intento, visto que há o elogio, em “Um Processo”, de sua legibilidade, e em “Uma Metamorfose” ao texto do espetáculo e a emoção provocada por ele.

No entanto, percebemos que determinada parcela dos críticos se concentra em aspectos mais tradicionais da encenação, deixando de lado comentários ou avaliações sobre pontos cruciais dos espetáculos, como o potencial narrativo da sonoridade. Recursos como a voz gravada e distorcida do ator Luís Damasceno em “Uma Metamorfose”, a participação de Thomas como narrador, a música de Phillip Glass colocada no palco como uma contraposição à história que ali se desenvolve, dentre outros aspectos, não são comentados por praticamente nenhum crítico.

“*Praga*” é mais autoral experimento de Thomas naquele momento, desenvolvendo-se através da sobreposição de imagens projetadas através das rubricas. Os pouquíssimos textos

---

<sup>189</sup> “Essa mudança de valores é inerente às necessidades de cada geração, e nós temos que entender que, assim como os valores são passíveis de discussão a cada geração, os valores críticos se modificam. Uma peça de Shakespeare é ela e mais tudo o que se escreveu sobre ela. Hoje, quando se fala em *o Rei da Vela*, algumas pessoas tem a imagem do espetáculo, que é ele mesmo e mais tudo o que se escreveu sobre ele. Uma obra de arte acaba incorporando todos os reflexos que ela produziu através do tempo, e é esta uma das razões que justificam a crítica. Quando a crítica é aguda, atilada, honesta e sincera, ela está refletindo não apenas os valores do crítico, mas na medida do possível, todos os componentes de uma sociedade pensante que, naquele momento, reflete sobre a arte e sobre o teatro em particular”. MAGALDI, Sábato. *Os princípios da crítica* apud GUINSBURG, Jacó. PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma História*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. P. 21.

falados na versão final do espetáculo são ilógicos e sem uma função evidente na narrativa, colocando-se como um elemento tão importante quanto o trabalho de ator, a iluminação e a sonoridade. Além disso, “*Praga*” é um dos primeiros (se não o primeiro) espetáculos de Thomas escritos completamente por ele, sem utilizar outro texto base como referência; nesse caso, apoia-se na concepção de um “universo” kafkiano e não em um romance em específico.

Todos esses fatores nos permitem supor que “*Praga*” não se adequaria aos critérios de legibilidade e *catarse* que foram mobilizados para pensar os outros dois espetáculos. A *Trilogia Kafka*, quando a olhamos como conjunto, parece ter sido pensada para tornar o trabalho de Gerald Thomas mais palatável ao público, ao mesmo tempo em que deixava uma brecha para que o encenador continuasse levando aos palcos seus experimentos de uma maneira completamente autoral. Dessa forma, a crítica privilegiaria a construção de uma avaliação principalmente sobre “*Um Processo*”, tido como o mais legível e bem-acabado espetáculo de Thomas até então, atrelando a ela a construção também de um personagem modernizador do teatro brasileiro.

O apuro técnico e a qualidade dos espetáculos de Gerald Thomas no decorrer da década de 1980 não estão colocados em questão aqui. Evidentemente, o encenador propõe uma instigante mobilização dos elementos cênicos e curiosa maneira de articular as principais figuras de seu repertório. Sua parceria com Daniela Thomas e Bete Coelho, principalmente, é responsável pela criação de espetáculos que ditarão o tom de sua recepção e, por conseguinte, a criação de uma memória sobre seu teatro e sua *persona*.

No entanto, a análise que buscamos construir se refere não apenas a Gerald Thomas, mas a todo um projeto cultural do qual ele se torna um dos principais representantes. E esses projetos em disputa nos colocam em contato com um Brasil que não reflete ou repensa sobre as sombras de seu passado, que seguem a se projetar no presente; ao contrário, as páginas dos cadernos de cultura da imprensa paulista, ao demonstrar o empenho em enfatizar o “novo”, nos falam de um país que entende não haver sentido na preservação da memória, escolhendo a ruptura e esquecimento como o principal caminho.

## 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

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.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

COSTA, Flávio Moreira da. *Kafka: o profeta do espanto*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FERNANDES, Sílvia. GUINSBURG, 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.

\_\_\_\_\_. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

GUINSBURG, Jacó. PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma História*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012

GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Sílvia (orgs). *O Pós-Dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2017.

GUSSOW, Mel. *Off-off Broadway*. In: WILMETH, Don B. BIGSBY, Christopher. *The Cambridge History of American Theatre – Volume III: Post World War II to the 1990s*. Cambridge University Press, 2000.

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

JAUSS, Hans Robert. *Estética da Recepção: colocações gerais*. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 67 – 84.

\_\_\_\_\_. *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 85 – 103.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose* (tradução de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *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.

LOHN, Reinaldo Lindolfo. *História, política e mídia no Brasil em redemocratização*. In: GONÇALVES, Janice (Org.). *História do tempo presente: oralidade, memória, mídia*. Itajaí, SC: Casa Aberta, 2016

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

MACIEL, Adriana (org.) *Um circo de rins e fígados: o teatro de Gerald Thomas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

MAGALDI, Sábato. *Tendências contemporâneas*. In: *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 2004.

NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1997.

PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Huicitec, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Crítica de um Teatro Crítico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *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.

\_\_\_\_\_. *Fagundes: no palco da História, um ator*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias – a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Huicitec/Fapesp, 1999

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

## **DISSERTAÇÕES DE MESTRADO**

ARAÚJO, Rummenigge Medeiros de. *Gerald Thomas e a (des)encenação do mundo: as paisagens visuais de intertextualidades, citações e hipertextos*. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Departamento de Artes da UFRN. Natal, 2011.

DUARTE, André Luís Bertelli. *A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz: Cyrano de Bergerac (1985) nos palcos brasileiros*. 2011. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia

## ARTIGOS

ALBUQUERQUE, Severino J. *O teatro brasileiro na década de 1980*. Revista Spring, 1992

BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA, Christine. A crítica teatral moderna. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do Teatro Brasileiro. Volume 2: Do Modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013

BRANDÃO, Tânia. Visionários ou alienados? In: Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992. pp. 28 a 33. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i14p28-33>

BONFITTO, Matteo. O ator pós-dramático: um catalisador de aporias? In: GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Silvia (orgs). *O Pós-Dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2017. Pp. 87 a 101.

CARVALHO, Sérgio de. *Um certo conceito de teatro*. Revista USP. São Paulo, nº 49. pp. 169 - 175. Março/maio, 2001. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i49p169-175>

COELHO, Sérgio Salvia. *O crítico pós-dramático: um alfandegário sem fronteiras*. In: GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Silvia (orgs). *O Pós-Dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2017. Pp. 187 a 189.

COHEN, Renato. *A cena transversa: confluências entre teatro e performance*. Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992. pp. 80 a 84. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i14p80-84>

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 <https://doi.org/10.21604/2177-8841/moringa.v7n2p111-122>

\_\_\_\_\_. O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea. In: Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992, <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i14p70-73>

\_\_\_\_\_. Experiências de performatividade na cena brasileira contemporânea. ARJ | Brasil | Vol. 1/1 | p. 121-132 | Jan./Jun. 2014 <https://doi.org/10.36025/arj.v1i1.5259>

\_\_\_\_\_. Daniela Thomas e a dramaturgia do espaço. Revista Olhares, Nº 2, 2010.

\_\_\_\_\_. *Teatros pós-dramáticos*. In: GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Silvia (orgs). *O Pós-Dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2017. Pp. 11 a 31.

FILHO, Otávio Frias. *O fim do teatro*. Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992. pp. 50 a 57. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i14p50-57>

GUINSBURG, Jacó. PATRIOTA, Rosangela. *O pensamento crítico e estético*. In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro - Volume II*.

GUINSBURG, Jacó. *O lugar do teatro no contexto da comunicação de massa*. Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992. pp. 92 a 95. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i14p92-95>

GUZIK, Alberto. Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80. Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992. Pp. 10 a 15. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i14p10-15>



LABAKI, Aimar. Os diretores e a direção do teatro. In: Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992. Pp. 22 a 27. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i14p22-27>

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático, doze anos depois*. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. <https://doi.org/10.1590/2237-266039703>

\_\_\_\_\_. *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*. In: GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Sílvia (orgs). *O Pós-Dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2017. Pp. 233 a 255.

LIMA, Mariângela Alves de. Tendências atuais do teatro. In: Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992 <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i14p16-21>

LÖWY, Michael. Escritas de Luz – Der Prozess – The Trial. Terceira Margem – ano xvii n. 28/jul.-dez. 2013

LUIZ, Macksen. *Anotações sobre a crítica teatral jornalística*. In: *Crítica em movimento: o papel da crítica de teatro no Brasil: do jornal impresso à plataforma digital / organização Itaú Cultural; [textos Valmir Santos, Ivana Moura, Edson Fernando Santos da Silva e Macksen Luiz]*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

MAGALDI, Sábado. Onde está o teatro. In: Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992. Pp. 6 a 9. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i14p6-9>

MOSTAÇO, Edélcio. *Um novo horizonte para a cena – o teatro pós-dramático*. DAPesquisa, Florianópolis, v.3 n.5, p.1192-1194, 2008 <https://doi.org/10.5965/18083129030520081192>

PASCHOARELLI, Leandro. *Imprensa e cultura: uma análise dos cadernos de cultura da imprensa paulista e carioca (1969 – 1989)*. Proj. História, São Paulo, (29) tomo 1, p. 313-323, dez. 2004.

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.br7](http://www.revistafenix.pro.br7)

RIOS, Jefferson Del. *A produção teatral no Brasil*. In: Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992. Pp. 62 a 65. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i14p62-65>

ROSENFELD, Anatol. *O fenômeno teatral*. In: *Texto/contexto I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. Pp. 21 - 45.

ROSSETO, Robson. *A encenação de Gerald Thomas: o espectador desestabilizado*. Ouvirouver. Edufu: Uberlândia v. 10 n. 1 (2014): Dossiê: Corpo, Movimento e Dramaturgia. Pp. 132 - 139. <https://doi.org/10.14393/OUV13-v10n1a2014-8>

SUSSEKIND, Flora. A imaginação monológica. In: Revista USP, nº 14, São Paulo: Edusp, jun./ag.1992. Pp. 43 a 49. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i14p43-49>

## ARTIGOS DE JORNAIS

*Cem Minutos com Antunes Filho e Gerald Thomas*. Ilustrada – Folha de S. Paulo. 1º de abril de 1988. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10190&keyword=K%2CJosef%2CKafka&anchor=4113061&origem=busca&originURL=&pd=29cef38964026b6006bb27b27c9ad8c6>

Entrevista com Sábato Magaldi: “O fã mais consagrado do teatro brasileiro”. Caderno 2. O Estado de S. Paulo. Edição de 26 de agosto de 1989. Disponível em < <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19890826-35129-nac-0070-cd2-4-not>>

GOLDFEDER, Sônia. *O feiticeiro e seus aprendizes*. Caderno 2. O Estado de S. Paulo. Edição de 08 de junho de 1988. Disponível em < <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19880608-34749-nac-0046-cd2-8-not/busca/Gerald+Thomas>>

Thomas, polêmica em Viena. (O Estado de S. Paulo, 20 de maio de 1989 <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19890520-35045-nac-0067-cd2-not/busca/Thomas+Gerald>)

STYCER, Mauricio. *Gerald Thomas, o teatro entre o punk e o Beckett*. Caderno 2. O Estado de S. Paulo. Edição de 13 de janeiro de 1987. Disponível em < <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19870113-34317-nac-0043-cd2-1-not>>

## CRÍTICAS TEATRAIS

### Críticas contidas na coletânea “Um Circo de Rins e Fígados”

CAMPOS, Haroldo de. *Thomas liberta Carmem de seu mito de origem*. In: MACIEL, Adriana (org.) *Um circo de rins e fígados: o teatro de Gerald Thomas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. Pp. 68 – 71.

COELHO, Sérgio Salvia. *Nanini ilumina a angústia de Gerald Thomas*. MACIEL, Adriana (org.) *Um circo de rins e fígados: o teatro de Gerald Thomas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. Pp. 342 – 343.

LUIZ, Macksen. *Eletra com creta*. In: MACIEL, Adriana (org.) *Um circo de rins e fígados: o teatro de Gerald Thomas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. Pp. 96 - 99.

MELLÃO, Gabriella. *Gerald Thomas destrói peça para fazer Gargólios*. Folha de S. Paulo, 09/07/2011 apud MACIEL, Adriana (org.) *Um circo de rins e fígados: o teatro de Gerald Thomas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. Pp. 490 – 491.

MOSTAÇO, Edécio. “*Carmem*”, a ousadia volta aos palcos após 15 anos. In: MACIEL, Adriana (org.) *Um circo de rins e fígados: o teatro de Gerald Thomas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. Pp. 68 – 71.

RIDING, Alan. *No Brasil, ser vanguarda é solidão*. In: MACIEL, Adriana (org.) *Um circo de rins e fígados: o teatro de Gerald Thomas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. Pp. 114 - 117.

**Periódico: Folha de S. Paulo**

CARVALHO, Bernardo. *Thomas demonstra compreensão ginasiana de Kafka*. Folha de S. Paulo. Caderno Ilustrada, 18 de maio de 1988. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10237&keyword=Thomas&anchor=4145979&origem=busca&originURL=&pd=2d4f5df14461a19ec58c2a579c85a1a2>>. Acesso em 03 de agosto de 2021

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

FILHO, Otavio Frias. *Uma viagem de luz, gesto e som pelo mundo de Kafka*. Caderno Ilustrada – Folha de S. Paulo. 06 de maio de 1988. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10225&keyword=Geraldo&anchor=4117013&origem=busca&originURL=&pd=8ba6b5a0f7b6764df7de2e20170e7c04>

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

\_\_\_\_\_. *Estreiam em Campinas as ‘ilhas naufragas’ de Thomas*. Caderno Ilustrada – Folha de S. Paulo. 08/04/1988. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10197&keyword=Geraldo&anchor=4117595&origem=busca&originURL=&pd=3249a657db8c6991871128f0cbce212a>>

### **Periódico: O Estado de S. Paulo**

Caderno 2 – seção “Teatro”, tópico intitulado “Polêmica”. Sábado, 15/05/1988. Comentário assinado por L.L.G. Disponível em <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19880514-3legi4728-nac-0042-cd2-6-not>

CAVALCANTI, Virgínia. *A primeira ópera dark do Brasil*. Caderno 2. O Estado de S. Paulo. Edição de 02 de abril de 1987. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19870402-34384-nac-0071-cd2-1-not/busca/Gerald+Thomas>>

DECOL, René. *Uma estranha Carmem*. Caderno 2, O Estado de S. Paulo. Edição de 26 de abril de 1986. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19860426-34096-nac-0051-cd2-3-not/busca/Gerald+Thomas>>

GÓES, Marta, *A importância de ser difícil*. O Estado de S. Paulo. Caderno 2, p. 12. 27/04/1990. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19900427-35336-nac-0048-cd2-12-not/busca/Gerald+Thomas>> Acesso em 07 de janeiro de 2021

LANDO, Vivien. *Carmem. O galo cantou. O autor não sabe onde*. Caderno 2. O Estado de S. Paulo, edição de 13 de maio de 1986. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19860513-34109-nac-0048-cd2-4-not/busca/Gerald+Thomas>>

MEDEIROS, Charles Magno. *O teatro intrigante de Gerald Thomas*. O Estado de S. Paulo. Caderno 2, p. 328. 25/05/1988. Disponível em

<<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19880525-34737-nac-0328-cd2-6-not/busca/Gerald+Thomas>>

MEDEIROS, Jotabê. *Franz Kafka no filtro de Thomas*. Caderno 2: O Estado de S. Paulo. São Paulo, 15/05/1988. P. 37. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19880504-34719-nac-0037-cd2-1-not/busca/trilogia+Kafka+Thomas>>.

ZANOTTO, Ilka Marinho. *Ininteligível. Tedioso. Bestialógico*. Caderno 2: O Estado de S. Paulo, edição de 06 de maio de 1987. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19870506-34411-nac-0039-cd2-5-not/busca/Gerald+Thomas>>

\_\_\_\_\_. *Não ouça. Mas veja*. Caderno 2. O Estado de S. Paulo. Edição de 13 de maio de 1986. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19860513-34109-nac-0048-cd2-4-not/busca/Gerald+Thomas>>

## PROGRAMAS DE TELEVISÃO

Memória Roda Viva: Gerald Thomas – 16/05/1988  
<[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/228/entrevistados/gerald\\_thomas\\_1988.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/228/entrevistados/gerald_thomas_1988.htm)>

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