

SUPLEMENTO 77 CULTURAL DE SANTA CATARINA

[ô catarina]

INTERNAL — TU ENGENDRISTES O ROMANO P
PRAZER DOS HOMENS E DOS DEUSES —
ALMA VÊNUS — QUE SOB A ABÓBODA DO
POR ONDE GIRAM OS ASTROS DESLIZANDO
POVOAS O MAR QUE SULCA NAU VELEIR
E AS TERRAS FRUTÍFERAS FECUNDAS.

POR TÍ TODO ANIMAL RESPIRA E VIVE.
DE TÍ, DEUSA, OS VENTOS FOGEM. ESPANT
COM TUA VISTA OS CÉUS NUBLADOS.

E OFERECEM SUAVES FLORES VÁRIAS T
S PLANÍCIES MARINITAS CONTIGUO RIEM
E BRILHA NOVA LUZ SOBRE O CÉU CLA
DESCOBRE A FACE UMA GALANTE PRIMA
E SEU FECUNDO ALENTO FAVÔNIO
ENTÃO DESATA. LOGO AVES LÍCEIRAS
ENTOAM TEUS LOUVORES, O DEUSA C
TEIRA: DE AMOR TODOS OS DEUS

Entrevistas

João Roberto Faria
Herbert Brödl

Inéditos

Poemas de Nuno Ramos
Conto de Amílcar Neves
Trecho de romance de Donald Schüller
Trecho de dramaturgia de Antônio Cunha e Ivonete da Silva Souza

Cartas

Recebo com alegria o novo número do Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina]. Muito bem editado. São iniciativas como esta que fazem o registro de uma cultura em compasso com o que ela produz. Registro, com alegria, o espaço destinado à poesia inédita e à tradução.

(Pedro Lyra, poeta, Campos / RJ)

O Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina] está de parabéns. Ótimo visual e grande variedade de assuntos, em textos de bom nível. A tradução do famosíssimo poema Zona, de Apollinaire, feita por Péricles Prade, está ótima.

(Silveira de Souza, escritor, Florianópolis / SC)

A alta qualidade dos textos e o grande capricho editorial e gráfico do Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina] alça a cultura catarinense a patamares agora sim compatíveis com a densidade da produção do estado. Estão de parabéns a Fundação Catarinense de Cultura e toda a equipe que faz e distribui o jornal.

(Godofredo de Oliveira Neto, escritor catarinense radicado no Rio de Janeiro)

Parabéns por disponibilizar todas as edições do Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina] na *web*. Excelente iniciativa que só auxilia a divulgação da cultura catarinense para o resto do país e do mundo. Já indiquei para vários amigos que estão morando fora e estavam ávidos por informação daqui! Aproveito para dizer que o novo formato do jornal está impecável, pois volta a valorizar o texto neste mundo de imagens cansadas, cansativas.

(Max Reinert, dramaturgo e diretor da Téspis Cia. de Teatro / SC)

EXPEDIENTE

Governador do Estado de Santa Catarina / João Raimundo Colombo
Vice-governador / Eduardo Pinho Moreira
Secretário de Estado de Turismo, Cultura e Esporte / Beto Martins
Presidente / Joceli de Souza
Diretora de Difusão Artística / Mary Garcia
Diretora de Preservação do Patrimônio Cultural / Andréa Marques Dal Grande
Diretor Administrativo e Financeiro / Silvio Hencke
Consultor Jurídico / Rodrigo Goeldner Capella
Consultor de Projetos Especiais / Marco Anselmo Vasques
Assistente da Presidência / Mônica Silva Prim
Assessora de Comunicação / Marilene Rodrigues Correia
Gerente Operacional / Saulo da Silva
Gerente de Administração, Finanças e Contabilidade / Aline Monique Bourdot de Souza
Gerente de Logística e Eventos Culturais / Projetos / Ivan Carlos Schmidt Filho
Gerente de Logística e Eventos Culturais / Marketing / Soraya Fôes Bianchini
Gerente de Patrimônio Cultural / Halley Filipouski
Gerente de Pesquisa e Tombamento / Elizangela Cristina Oliveira
Gerente das Oficinas de Arte / Hassan Felix de Souza
Administradora do Museu de Arte de Santa Catarina / Lygia Helena Roussenq Neves
Administradora do Museu da Imagem e do Som / Cristiane Pedrini Ugolini
Administradora do Museu Histórico de Santa Catarina / Vanessa Borovsky
Administrador da Casa dos Açores Museu Etnográfico / Vitório Fretta Colossi
Administração do Museu Nacional do Mar / Fundação Catarinense de Cultura
Administradora da Casa de Campo do Governador Hercílio Luz / Marilóide da Silva
Administrador do Teatro Álvaro de Carvalho / Osni Cristóvão
Administradora da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina / Patrícia Karla Firmino
Administradora do Centro Integrado de Cultura / Iara Rosalina da Silva
Administradora da Escolinha de Arte / Alessandra Ghisi Zapelini
Responsável pela Casa da Alfândega / Edilamar Silvano Silveira
Secretária Executiva do Conselho Estadual de Cultura / Marita Balbi

Editorial

O trabalho artístico desconhece os limites das margens geográficas. Se “a linguagem é a morada do homem”, como queria o filósofo Martin Heidegger, ela se torna a medida das medidas, ou, para parafrasear outro filósofo, a linguagem passa a ser a medida de todas as coisas. Nesta edição do Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina] buscamos privilegiar a borra das margens. Começamos esse estreitamento convidando os alunos da Escolinha de Artes da Fundação Catarinense de Cultura para ilustrar os textos inéditos de Nuno Ramos, Amilcar Neves, Donaldo Schüller, Antônio Cunha e Ivonete da Silva Souza. Agradecemos às crianças que encararam, com ajuda de suas professoras, a tarefa de adentrar os poemas, o conto, a prosa e a dramaturgia com seus “olhos livres”, ação tão enfaticamente solicitada por Oswald de Andrade.

João Roberto Faria, um dos maiores estudiosos do teatro brasileiro, discute, em longa entrevista exclusiva ao jornal, os seus livros e os rumos da crítica, da dramaturgia e da encenação no Brasil. O linguajar afiado do lageano Raul Arruda Filho reaparece em uma prosa poética, híbrido do saber e do sabor barthesiano. O trabalho da premiada artista visual Fernanda Magalhães, a releitura de Lucrécio pelo bruxo Rodrigo de Haro, para a seção “Afetividades Eletivas”, e a entrevista com o cineasta austríaco Herbert Brödl feita pela poeta Viviane de Santana Paulo, especialmente para esta edição, completam o caleidoscópio desta segunda dentição. Com isso, a Fundação Catarinense de Cultura, mais uma vez, possibilita a fruição e o encontro de uma ampla cartografia de linguagens.

SUPLEMENTO CULTURAL DE SANTA CATARINA - 77 - [Ô CATARINA]
Segundo trimestre de 2013

Editor / Marco Vasques

Colaboradores desta edição / Amilcar Neves, Antônio Cunha, Donaldo Schüller, Fernanda Magalhães, Graziela Diez, Ivonete da Silva Souza, Marco Vasques, Nuno Ramos, Raul Arruda Filho, Rodrigo de Haro, Rubens da Cunha, Viviane de Santana Paulo
Desenhos / Arthur Costa Ferreira Bastos - 6 anos (p. 11), Bruno Pezzi M. Barcia - 8 anos (p. 10 à esquerda), Laura Bahes Seben - 9 anos (p. 10 à direita), Lucky Sabino da Silva Feijó - 6 anos (p. 12), Martin Odebrecht - 4 anos (p. 9)

Capa / manuscrito de Rodrigo de Haro

Agradecimentos especiais / Alessandra Ghisi Zapelini, Ana Paula W. Salvalaggio Giron, Simone Faoro dos Santos, Rosane Kretzer de Oliveira, equipe da Escolinha de Artes da Fundação Catarinense de Cultura

Revisoras / Denize Gonzaga e Manuela de Medeiros

Designer Gráfico / Moysés Lavagnoli

Impressão / Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina (Ioesc)

Tiragem / 6 mil exemplares

Cartas e colaborações:

Fundação Catarinense de Cultura

Av. Governador Irineu Bornhausen, 5600 – Agronômica – CEP: 88025-202

Florianópolis – Santa Catarina

E-mail / suplementocultural@fcc.sc.gov.br

Fone / (48) 3953-2389

Todas as edições no site / www.fcc.sc.gov.br/ocatarina

Os textos assinados são de
responsabilidade dos autores.

[Entre os pesquisadores que assinam textos no segundo volume da História do Teatro Brasileiro estão os professores da UDESC Edécio Mostaço, Níni Beltrame e André Carreira]

A História do Teatro Brasileiro revisitada por inúmeros olhares

Por Marco Vasques e Rubens da Cunha



João Roberto Faria é um dos principais estudiosos do teatro brasileiro. É professor livre docente da Universidade de São Paulo, historiador e crítico. Possui vasta produção escrita, principalmente sobre o século XIX.

Entre suas obras escritas estão *Idéias Teatrais: o Século XIX no Brasil* (2001) e *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865* (1993). É organizador de obras fundamentais como *História do Teatro Brasileiro*, volumes 1 e 2 (2012-2013); *Machado de Assis - O Espelho* (2009); *Antologia do Teatro Realista* (2006) e o *Teatro de Machado de Assis* (2003). Organizou, também, juntamente com J. Guinsburg e Mariangela Alves de Lima, o *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos* – cuja segunda edição foi revista e ampliada em 2009 pela Editora Perspectiva/SESC-SP. Sabato Magaldi, em 1997, disse que “talvez apenas uma verdadeira História do Teatro Brasileiro, realizada por vários estudiosos, possa satisfazer a legítima curiosidade dos leitores”. Os dois volumes da *História do Teatro Brasileiro*, publicados pela editora Perspectiva em parceria com o SESC-SP, são a confirmação das palavras de Sabato, pois consistem em um caleidoscópio de inúmeros estudos sobre nosso teatro. Nesta entrevista, Faria fala, entre outros assuntos, de como ocorreu a organização dos dois volumes da *História do Teatro Brasileiro*, sobre seus estudos referentes ao teatro produzido no Brasil no século XIX e expõe a sua visão sobre o atual momento da dramaturgia, da crítica e da cena brasileira.

O livro *História do Teatro Brasileiro* (Perspectiva, 2012) dá uma visão bastante aprofundada do nosso teatro. Mesmo que se perceba uma tentativa de se buscar como foco a encenação, acaba-se fazendo uma história centrada no texto e nos autores. Você pode comentar um pouco sobre essa dificuldade de se captar historicamente a cena?

O primeiro volume da *História do Teatro Brasileiro* – que aborda nossa história teatral desde Anchieta até os anos de 1950 – pode dar essa impressão de que o texto é privilegiado, em detrimento da encenação. Mas se você observar com cuidado os vinte e seis capítulos, verá que, além da dramaturgia de todos os principais autores brasileiros, foram estudados muitos outros aspectos da nossa vida teatral, como o pensamento crítico e o debate das ideias teatrais; a atuação dos principais artistas, tanto do século XIX quanto da primeira metade do século XX; a intensa vida teatral no Rio de Janeiro, em capítulos que abordam a formação de companhias dramáticas e seus principais empresários; iniciativas como a criação do Teatro Municipal e da primeira escola para formar atores no Brasil; a vinda dos grandes artistas italianos e franceses (Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Sarah Bernhardt e Elenora Duse, entre outros); as características da cena, marcadas pela idiossincrasia dos artistas e pelo trabalho específico do ensaiador, profissional que no teatro moderno foi substituído pelo diretor ou encenador. Tudo isso faz parte da nossa história teatral e está presente no primeiro volume da *História do Teatro Brasileiro*. Veja: rigorosamente, dos vinte e seis capítulos, doze tratam exclusivamente da dramaturgia; em nove, não há nada sobre esse tema, pois esses capítulos tratam dos assuntos mencionados acima; em cinco, as considerações críticas levam em conta texto

e encenação. Creio que há um saudável equilíbrio ao longo desse volume, embora até seja natural que a dramaturgia ocupe um bom espaço, uma vez que, concretamente, é o que fica da atividade teatral do passado enquanto documentação de fácil acesso. Obviamente, para dar um exemplo radical, escreve-se muito mais sobre a tragédia grega do que sobre suas encenações na Grécia Antiga. Mesmo assim, voltando para a nossa realidade, no primeiro volume da *História do Teatro Brasileiro*, o leitor poderá ter alguma ideia acerca do trabalho de artistas como o romântico João Caetano, os realistas Furtado Coelho e Gabriela da Cunha, os grandes astros como Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jaime Costa e Dulcina de Moraes, ou como funcionava a “mecânica cênica” de ensaiadores como Furtado Coelho e Eduardo Victorino.

Observamos com cuidado cada capítulo da obra e, por isso, afirmamos que ela tem um *corpus* distinto de outras histórias do teatro brasileiro até aqui publicadas. Consideramos toda a pluralidade de abordagens existente nela e, por esse motivo, nos interessa o debate sobre a captação da cena contextualizada às estéticas de cada período. No entanto, como você bem apontou, são os autores e os textos que acabam se perpetuando. Está claro que o texto, o ator e, mais modernamente, o diretor se fixaram como figuras centrais da historiografia teatral. O que tentamos suscitar aqui é o debate sobre as inúmeras dificuldades que se têm de captar a cena. Mesmo a crítica, muitas vezes, deixa poucas pistas para se reconstituir o processo cênico. Por falar nisso, como você avalia a crítica teatral no Brasil?

A crítica teatral do passado, antes da modernização do nosso teatro, de fato se preocupava mais com o texto do que com o espetáculo. Daí os comentários sobre a peça teatral, considerada em sua dimensão literária, serem mais abrangentes do que os que se faziam sobre os atores, a cenografia, o espetáculo como um todo. Com o surgimento do encenador e com a modernização do teatro no Brasil, os críticos passaram a se ocupar não apenas sobre o texto, mas sobre todos os elementos que compõem o espetáculo teatral. Nos anos de 1950 e 1960, por exemplo, um espetáculo podia ser comentado em dois, três ou mais artigos de crítica. Havia maior espaço nos jornais para os críticos, como podemos observar nos textos já publicados de Décio de Almeida Prado, que foi crítico do jornal *O Estado de S. Paulo*, ou de Paulo Francis, no *Diário Carioca*. Atualmente, a crítica teatral no Brasil encontra-se em boas mãos, pelo menos nos jornais que leio, de São Paulo e do Rio de Janeiro. São profissionais competentes, que estão a par das teorias e das práticas cênicas contemporâneas. Mas todos sofrem a restrição de espaço e são obrigados a espremer em duas ou três laudas todas as considerações críticas que têm a fazer.

No início deste ano foi lançado o segundo volume da *História do Teatro Brasileiro*. Você pode falar um pouco sobre as dificuldades de se dar uma unidade a uma história escrita a tantas mãos?

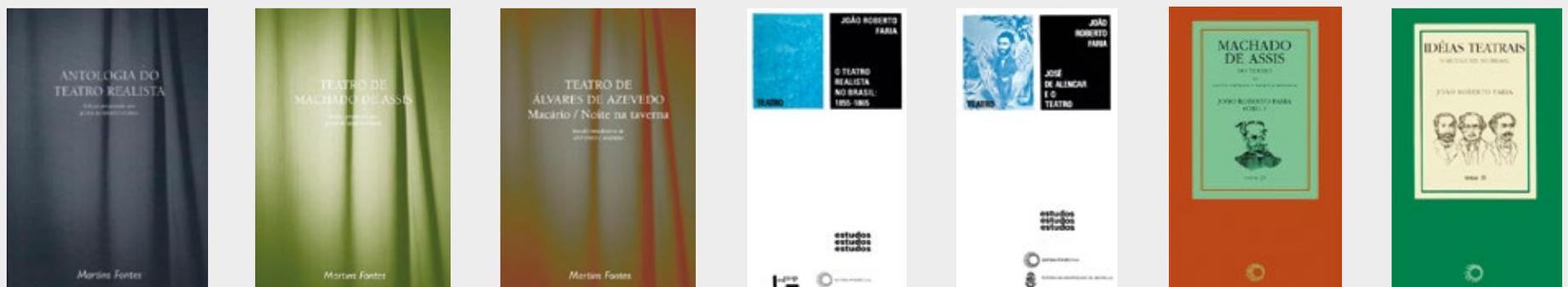
Desde o início, dada a necessidade de haver um número grande de colaboradores, minha preocupação maior foi com a unidade da obra. Não queria que desse a impressão de uma reunião de ensaios que recebi e fui apenas colocando nos seus devidos lugares. Assim, tão logo elaborei o projeto e defini quais seriam as partes da obra e seus respectivos capítulos, entrei em contato com os especialistas nos assuntos a serem abordados, convidando-os a colaborar e explicando o que pretendia de cada um. À medida que recebia os textos, lia-os e conversava com os autores, trocando ideias, sugerindo cortes ou acréscimos, adequando aos poucos os capítulos para que um desse continuidade ao outro no conjunto da obra. Quando foi necessário, redigi algumas poucas linhas para melhorar a ligação entre dois capítulos, sempre com a concordância dos autores. Nesse sentido, cabe reiterar o agradecimento a todos os colaboradores, que se mostraram sempre abertos às sugestões, facilitando a interlocução. Outro problema que surgiu: com tantos colaboradores, havia capítulos que por vezes repetiam dados do capítulo precedente. Foi preciso fazer cortes nesses casos, para evitar as repetições. Também apareceram divergências ou discordâncias de opiniões pontuais entre alguns poucos capítulos, que consegui contornar por meio do diálogo. Enfim, tomei todos os cuidados

mente não há quem duvide da importância das experiências teatrais de vanguarda de Flávio de Carvalho, infelizmente interrompidas pela censura policial dos anos de 1930. No segundo volume da *História do Teatro Brasileiro*, há um capítulo sobre nossas primeiras tentativas de modernização teatral, nos anos de 1920 e 1930, levadas a cabo pelos pioneiros Renato Vianna, Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho.

Com relação ao esquecimento, estamos falando da falta de reconhecimento das ideias de Flávio de Carvalho na historiografia do teatro brasileiro. Ele praticamente inexistente em quase todas as histórias do nosso teatro. Mesmo Décio de Almeida Prado o esqueceu. Sábado Magaldi e Maria Tereza Vargas, em livro específico sobre o teatro em São Paulo, o citam. Mas de um modo geral suas experiências estéticas não figuram em nossas histórias. Renato Vianna e Álvaro Moreyra são citados com mais frequência. Entendemos, como bem o fez Sebastião Milaré com o fabuloso livro *A Batalha da Quimera*, sobre Renato Vianna, que este período, o da chamada modernização de nosso teatro, precisa sofrer novas investigações. Não lhe parece que essas figuras mereçam ser lembradas e ter novos olhares?

quanto à concepção de teatro como indústria e divertimento, e que, por outro, dá origem ao nosso teatro e vai influenciar toda a primeira metade do século XX?

Se entendi bem, vocês se referem ao teatro cômico e musicado que foi hegemônico no Brasil do século XIX a partir, mais ou menos, de 1865. É o ano em que, no Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro, é encenada em francês a opereta *Orphée aux Enfers* (*Orfeu no Inferno*), de Offenbach, com dançarinas e cantoras francesas. O espetáculo ficou um ano em cartaz e impôs mudanças na cena e na dramaturgia, pois os empresários dos outros teatros queriam encenar peças semelhantes. Em 1868, o ator Vasques escreve a paródia *Orfeu na Roça* e consegue imenso sucesso. A partir daí, operetas em francês, adaptadas ou originais, invadiram os palcos cariocas. Outros gêneros do teatro musicado começaram a ser cultivados: a revista de ano e a mágica (a *féerie* de origem francesa). Artur Azevedo torna-se o autor mais importante da época. A principal qualidade desse tipo de teatro é a sua comunicabilidade com o público. A alegria, a brejeirice, a malícia, o casamento perfeito entre texto e música, tudo torna o teatro atraente para a plateia que quer apenas divertir-se no teatro. Os intelectuais da época lamentaram o divórcio entre a literatura e o teatro



para dar unidade à obra, que deve muito – nos seus conceitos e direcionamentos, aos trabalhos precedentes, nas áreas da historiografia teatral e do ensaísmo crítico – a Décio de Almeida Prado e a Sábado Magaldi.

Flávio de Carvalho tem uma participação intensa no teatro brasileiro, como cenógrafo, criador do Teatro Experiência, pela montagem de *O Bailado do Deus Morto* e pelas suas performances. No entanto não há, na grande maioria das histórias do teatro brasileiro, sequer menção a ele. A que você atribui esse esquecimento? Qual é o espaço dedicado a ele no segundo volume da *História do Teatro Brasileiro*, que está sob sua direção?

Não sei dizer exatamente a que se deve o esquecimento que vocês mencionam. Mas atual-

É claro que novas pesquisas são sempre bem-vindas, quando se propõem a iluminar um período, a contribuição de um autor etc. No caso de Flávio de Carvalho, há catálogos de exposições de suas obras com bons textos sobre suas atividades artísticas. No livro *Flávio de Carvalho, o Artista Total*, de Rui Moreira Leite (2008), há um capítulo breve, mas esclarecedor, a respeito do “Teatro da Experiência”. De um modo geral, depois da publicação de *Moderno Teatro Brasileiro* (1975), de Gustavo Doria, os estudiosos do nosso teatro não podem mais ignorar a importância das realizações artísticas de precursores como Renato Vianna, Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho.

Você tem uma imensa produção sobre o teatro brasileiro do século XIX. Qual seria a principal qualidade desse teatro que sofre, por um lado, toda a sorte de preconceito

(que andaram de mãos dadas no Romantismo e no Realismo), mas o fenômeno era irreversível e se mostraria duradouro. Toda a estrutura do teatro cômico e musicado do século XIX se manteve – claro que com as mudanças trazidas pelo passar do tempo, e até mesmo com o avanço tecnológico, como o aproveitamento da eletricidade no teatro – na primeira metade do século XX, com ramificações visíveis em outra arte que surgiu para competir com o teatro enquanto entretenimento: o cinema. Teatro de revista e chanchada são praticamente sinônimos quando se pensa nos anos de 1940 e 1950. Essa indústria da diversão só desmoronou quando novos padrões estéticos se impuseram, a partir da lenta assimilação das lições da Semana de Arte Moderna de 1922. No caso do teatro, a modernidade chega para valer exatamente no final da década de 1940 e ao longo da seguinte.

O século XIX foi um século em que a produção teatral no Brasil alcançou números impressionantes, em que companhias faliram, outras ficaram milionárias, disputas estéticas se intensificaram, enfim, toda essa efervescência, todo o clima da época estão muito bem discutidos, expostos e dissecados em seu livro *Idéias Teatrais – o século XIX no Brasil (Perspectiva, 2001)*. Qual é a maior contribuição desse período, no seu ponto de vista, para o teatro brasileiro do século XX?

É difícil dizer que contribuição o teatro brasileiro do século XIX deu ao do século XX. Talvez possamos pensar que o chamado “velho teatro” forneceu a base, o alicerce para que se desse continuidade às atividades teatrais dentro de um sistema que funcionou pelo menos ao longo de cem anos, mas que se esgotou e precisou ser substituído pelas práticas modernas. Continuidade, por um lado; ruptura, por outro. É curioso observar que, durante os cerca de quarenta anos que se seguiram à Semana de Arte Moderna, o teatro brasileiro ligado ao século XIX (na composição da companhia dramática, no papel do “ensaiador”, na formação do elenco, no chamado *emploi*, em que atores eram contratados como “galãs”, “centro dramático” etc.) conviveu com as inquietações modernistas nos anos de 1920 e 1930 e com a pró-

pelo teatro no final da década de 1850 e início da seguinte. Alencar destacou-se como dramaturgo, estreando em 1857 com a comédia *O Rio de Janeiro, Verso e Reverso* e consagrando-se com *O Demônio Familiar*, às quais se seguiram outras seis peças. Machado começou como crítico teatral, em 1859, no jornal *O Espelho* e publicou sua primeira comédia, *Desencantos*, em 1861. Ainda em sua juventude, escreveu várias outras, voltando ao gênero esporadicamente na maturidade, quando já era escritor consagrado. O que aproximava Alencar e Machado era a simpatia pelo realismo teatral de origem francesa e a crença no papel moralizador e civilizador do teatro. Alencar escreveu suas peças de acordo com o modelo de Alexandre Dumas Filho, que ele mesmo denominou de “daguerreótipo moral”. Ou seja: as peças do autor francês retratavam os costumes da sociedade burguesa de seu tempo, mas, ao mesmo tempo, deixavam lições morais para os espectadores. Quando o repertório realista francês começou a ser encenado no Rio de Janeiro, por volta de 1855, os jovens intelectuais o apoiaram, escrevendo peças do mesmo tipo ou fazendo o seu elogio nos textos de crítica. No segundo caso, encaixa-se Machado, que não cansou de exprimir sua admiração pelos escritores franceses e brasileiros que conceberam o teatro como uma “escola de costumes” ou um “canal de iniciação”.

Organizei o volume *O melhor teatro de Domingos Oliveira*, para a editora Global, há alguns anos. Domingos Oliveira é um artista versátil, que domina a linguagem do teatro e do cinema. A meu ver, são duas artes tão distintas em seus processos criativos e resultados que não podemos comparar uma com a outra. A única coisa que as aproxima, por vezes, é que ambas podem apresentar um mesmo universo ficcional, quando um filme se baseia em uma peça de teatro. Mas nada tão diferente, em termos de forma artística, que é o que interessa – e para dar um único e definitivo exemplo –, quanto os espetáculos de Antunes Filho e os inúmeros filmes feitos a partir das peças de Nelson Rodrigues.

A julgar pela resposta sobre cinema e teatro, você separa as artes completamente, no que tange aos processos criativos e aos resultados. Como você vê as experiências teatrais que envolvem recursos audiovisuais como telões, vídeos, videoclipes, cenas filmadas? Teóricos como Denis Guénoun e Odette Aslan, por exemplo, admitem existir uma contaminação entre o cinema e o teatro. Afirmam, inclusive, que o surgimento do cinema vai influenciar no surgimento de outro modo de atuação. Poderíamos pensar, também, em cineastas como Arrabal, Jodorowsky e Bergman que sempre exerceram as duas artes com grande grau de hibridismo. É nesse sentido que apontamos a junção dessas linguagens distintas, mas que, em nosso entendimento, se aproximam mais e mais.

A minha resposta anterior, como vocês observaram, baseou-se nos diferentes processos criativos e resultados de um filme e de uma peça teatral. É claro que recursos audiovisuais, projeções, vídeos etc. podem ser utilizados no palco, mas veja que você utilizou a palavra “recursos”, não “cinema”. Insisto que fazer um filme e montar uma peça teatral são coisas diferentes, embora possamos dizer que em ambos há atores interpretando papéis. Mas no palco o ator não pode parar a cena para retocar a maquiagem e o diretor não vai interromper uma cena para que seja mais bem interpretada. E no cinema o espectador não vê o ator de carne e osso. Resultados e recepção são diferentes para o espectador. Ainda que possam haver contaminações entre as duas artes, cada uma requer leituras específicas em função das diferenças. Sei que os diretores que vocês mencionam aproximam o teatro do cinema. É claro que uma peça teatral pode ser filmada. Mas nenhum diretor vai colocar uma câmera fixa em frente a um palco e “vender” o produto como um filme. Não, a câmera vai apreender o ator e seus movimentos por vários ângulos, justamente para não dar a ideia de “peça filmada”. Além disso, o diretor pode ampliar o espaço ficcional, ao passo que o espetáculo teatral está circunscrito ao palco. Enfim, a questão é complexa e requer uma discussão que ultrapassa o âmbito desta nossa conversa.



pria modernização do teatro, nas décadas de 1940 e 1950. Foi a percepção desse dado histórico que me fez dividir a obra em dois volumes; o primeiro vindo desde Anchieta até o teatro profissional em velhos moldes, que se esgotou nos anos de 1950, e o segundo dedicado ao teatro moderno e contemporâneo, recuando à Semana de Arte Moderna. Com isso, o leitor poderá compreender a continuidade de um modo de fazer teatro e a ruptura empreendida já no final dos anos de 1930, com a criação do Teatro do Estudante, no Rio de Janeiro.

Machado de Assis e José de Alencar são escritores renomados e com características diversas. No campo da dramaturgia, o que os separa e o que os aproxima?

Alencar, nascido em 1829, era dez anos mais velho que Machado, mas ambos se interessaram

No entanto, o futuro autor de *Dom Casmurro*, ao escrever suas próprias peças, não se guiou pelo modelo de Dumas Filho. Preferiu inspirar-se nas comédias curtas de Musset, deixando-nos provérbios dramáticos como *O Caminho da Porta* ou *Lição de Botânica*. Assim, se aproxima-se de Alencar enquanto crítico teatral – sobre a dramaturgia do escritor, escreveu um longo e denso ensaio –, afasta-se como comediógrafo. Não quis – ou não se acreditou capaz por ser muito jovem – abordar questões sociais como a escravidão ou a prostituição e discuti-las em cena, como exigia o modelo do realismo teatral.

Você organizou um volume sobre o teatro de Domingos Oliveira, um dramaturgo e diretor que se aproximou bastante do cinema. Como você vê a junção dessas linguagens, tão distintas e tão próximas ao mesmo tempo?

Você pensa que existe um limite nesses processos híbridos que o teatro não pode ultrapassar?

Sim, claro. Por mais que o espetáculo teatral contemporâneo tenha incorporado as novas tecnologias, o cinema faz isso num grau imensamente maior.

Hans-Thies Lehmann defende a existência de um teatro pós-dramático. Claro que há muita interpretação equivocada de Lehmann, fato já apontado no primeiro volume da *História do Teatro Brasileiro* que você organizou. Qual a sua posição a respeito dessa visão de que haveria um teatro pós, ou para além do drama?

De acordo com as formulações de Lehmann, o conceito de “pós-dramático” daria conta de uma realidade cênica contemporânea em que ação, personagens, conflito e outros elementos da convenção dramaturgica – até mesmo o texto – são considerados desnecessários. Mais que isso: são por vezes substituídos por outros referentes artísticos buscados na música, na dança, no vídeo, na performance, na iluminação etc., de modo que em primeiro plano, num espetáculo, esteja a superação da forma dramática, entendida como “transcrição” de uma realidade exterior. Muitos diretores, principalmente nos últimos trinta ou quarenta anos, realizaram espetáculos que podem ser vistos como realizações “pós-dramáticas”: Tadeusz Kantor, Peter Brook, Klaus Michael Grüber, Bob Wilson, Pina Bausch, entre outros. Essa forma radical de conceber o espetáculo como arte autônoma em relação ao texto, e mesmo como soma de muitas artes, talvez seja a tendência dominante entre os jovens diretores atualmente. Ao lado dessa inclinação, porém, tanto o teatro dramático quanto o teatro épico continuam a ser praticados, o que é muito saudável, porque não podemos desprezar o que a história nos legou. Grandes dramaturgos do passado continuam a frequentar os palcos do mundo todo. E, mesmo na atualidade, temos dramaturgos produzindo textos com ação, enredo, personagens que vivem num determinado tempo e espaço, e esses textos são encenados por diretores afinados com a modernidade teatral, que não é exclusivamente “pós-dramática”.

Sobre o teatro pós-dramático, ainda, você afirma que, atualmente, as experiências mais radicais de teatro convivem com experiências que envolvem o teatro épico e o dramático, e que, portanto, nem tudo o que está afinado com a modernidade seria pós-dramático. Há algum movimento que indique uma mudança significativa, uma guinada no cenário teatral na última década, como ocorreu nas décadas de 1950 e 1960, por exemplo? Estaríamos, de algum modo, marcados por essa “pluralidade” mais ou menos igualitária, em

que todos têm sua importância, sem maiores destaques?

São duas as perguntas que vocês me fazem. A primeira diz respeito às mudanças, às guinadas que de tempos em tempos marcam o teatro. Eu diria que há um certo consenso entre os estudiosos do teatro brasileiro acerca do significado da montagem de *Macunaíma*, por Antunes Filho, em 1978. Com esse espetáculo, o teatro brasileiro, que até então se fazia a partir da dramaturgia transposta para o palco, ganhou um novo paradigma. O encenador também se torna colaborador ou até mesmo responsável pelo texto dramático, e seu trabalho criativo, no palco, eleva-se ao primeiro plano, como se percebe, nos anos de 1980, nos espetáculos de Gerald Thomas e Bia Lessa, para dar dois exemplos significativos das mudanças que atingiram nosso teatro. Já na última década, o fenômeno que marca o teatro brasileiro é o chamado “teatro de grupo”. Aqui as hierarquias são abolidas e todos os envolvidos na montagem teatral colaboram na escrita do texto dramaturgico e nas soluções cênicas. Muitos dos principais espetáculos do teatro brasileiro dos últimos dez ou vinte anos foram realizados por grupos teatrais espalhados por todo o país. Não vou dar nomes para não cometer a injustiça de esquecer algum. Mas recomendo ao leitor desta entrevista que leia, no segundo volume da *História do Teatro Brasileiro*, os capítulos sobre o teatro brasileiro contemporâneo. Quanto à segunda pergunta, eu diria que a pluralidade é saudável, evitando a ditadura estética de um único modo de conceber o teatro. Há encenadores que realizam espetáculos belíssimos, sintonizados com a contemporaneidade, apoiados em uma peça teatral previamente escrita. Qual é o problema? A maior ou a menor importância de um espetáculo está ligada ao seu resultado final, não ao processo empregado na sua criação. Um quadro ou um poema podem me emocionar ou dizer muitas coisas, sem que eu saiba como foi feito.

Depois desses dois livros que mapeiam a história do teatro brasileiro, como você vê a produção teatral do século XXI no Brasil?

Acrescento que nossa produção atual é extraordinária, tanto em termos quantitativos quanto qualitativos. Nossos artistas estão a par do que se faz no mundo todo e muitos são pesquisadores. Esse é outro traço curioso do nosso teatro atual. Atores e encenadores são artistas e, ao mesmo tempo, estudiosos de seus ofícios. Editoras como a Perspectiva e a Hucitec têm vários livros em seus catálogos que mostram essa tendência. Outro fenômeno interessante é a descentralização da produção teatral, até pouco tempo restrita a São Paulo e ao Rio de Janeiro. Hoje temos que estar atentos aos bons espetáculos que são feitos pelo Brasil afora, como revelam os festivais teatrais. O

“fringe”, do festival de Curitiba, é um bom termômetro dessa descentralização e também do crescimento da atividade teatral entre nós. Por fim, eu lembraria a contribuição das universidades e das escolas de teatro. A formação do profissional de teatro se dá em várias cidades do país, em boa parte devido aos cursos de teatro que foram criados nos últimos vinte ou trinta anos. Encenadores, atores, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, todos se beneficiam da formação universitária ou profissionalizante, chegando ao mercado de trabalho mais bem preparados.

Como funciona o GT do Teatro Brasileiro? Quais são os principais critérios na escolha da bibliografia crítica que será disponibilizada? Quem pode participar desse grupo de trabalho?

Dentro do GT, coordeno um trabalho específico que é organizar uma “bibliografia crítica do teatro brasileiro”. Com a colaboração dos membros do GT, a ideia é criar uma ferramenta de pesquisa para os estudantes de teatro, tanto os da graduação quanto os da pós. Na página da ABRACE há um *link* para acessá-la. Embora esteja incompleta, ela pode ajudar o pesquisador. Lá estão, por exemplo, todos os estudos críticos sobre o teatro brasileiro publicados em livros até 2011. Estamos trabalhando para que uma nova versão, atualizada, esteja pronta para o congresso da ABRACE de 2014. Para participar do nosso GT, é preciso estar ligado a um curso de pós-graduação ou ser docente de uma universidade. A pessoa solicita sua inscrição à ABRACE, e durante o congresso o pedido é avaliado pelos membros do GT.

Você tem uma produção imensa. Pela editora Martins Fontes organizou os livros *Antologia do Teatro Realista*, *Teatro de Machado de Assis*, *Teatro de Álvares de Azevedo e Emílio Rouède*, enfim, realmente uma produção invejável. Qual será o seu próximo projeto de livro? Está desenvolvendo alguma pesquisa específica?

Atualmente, estou finalizando, junto com J. Guinsburg, um volume para a coleção Stylus, da editora Perspectiva: *O Naturalismo*. Escrevi um capítulo sobre a dramaturgia naturalista. A médio prazo, penso em reunir num livro vários artigos que publiquei em revistas ou como capítulos de livro. Ultimamente tenho me dedicado a pesquisar as atividades de Machado de Assis como tradutor teatral. Já escrevi um breve estudo sobre isso e quero aprofundá-lo para eventualmente publicar num volume as peças que ele traduziu. Interesse-me também pelo estudo da comédia e talvez venha a escrever sobre autores do século XIX, período que já estudei, mas que ainda pode ser explorado.

(Marco Vasques e Rubens da Cunha são poetas e críticos de teatro, Florianópolis / SC)

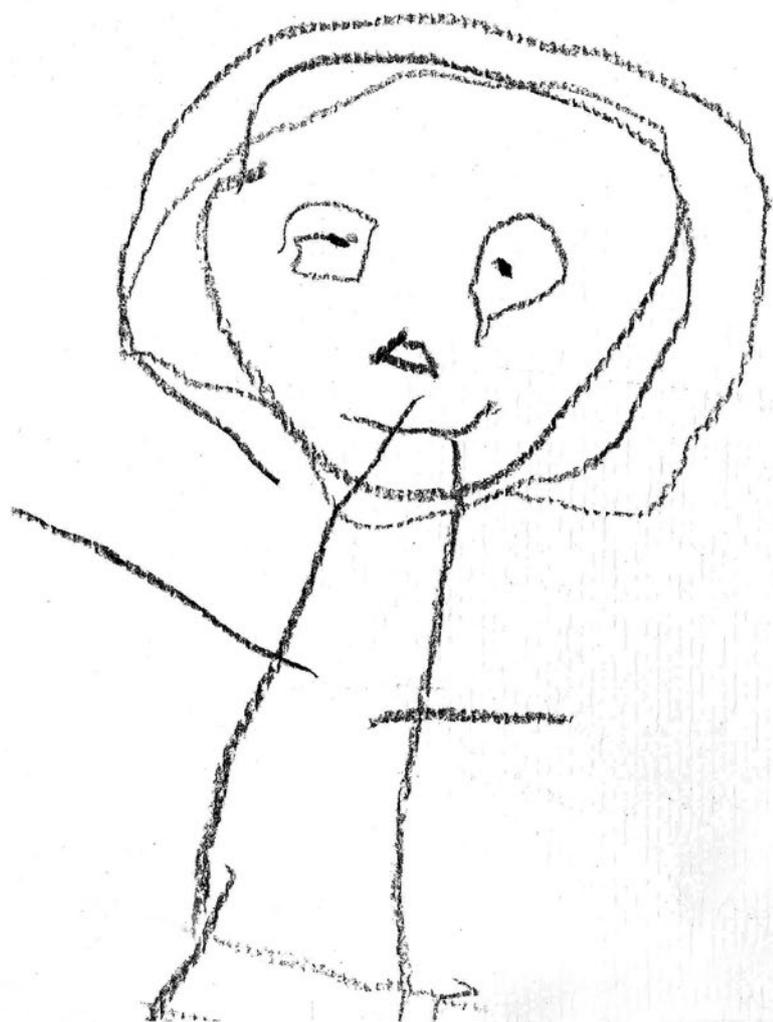


Fragmento de *Sermões para jornal*

Ouve, cão ou
tronco, passante, transeunte anônimo
o
se pudesse teria ido junto
como quem mostra o caminho.
Mesmo porque
minha felicidade
tendo partido com ela, estaria
melhor do lado de lá.
Eu que não sabia estar boiando
nas coxas grossas
gordas
dela
eu, fr
ágil caniço, caolho
de olho acendido, encanado
comigo e com cada
detalhe das coisas
secretas, azuis
eu, cara
de cão, entranha
de cão
tronco ou perfume de um bicho acuado
rosa pisada ou pronome vazio
queria ter carregado a lanterna em seu caminho
de m
ãos dadas com ela. S
erá que chamou por

alguém, algum
mendigo ou guarda
noturno (há
isso por lá?)
ou, para não dar trabalho (ob
sessiva
autonomia), fechou
os olhos e chorou sozinha?
Houve tempo para espanto
pasma, espinho
na pata ou uma entranha
nova recitou sua fala (sozinha!)
mordendo como morde agora a minha?
Alguém cantou? Chovia?
Sofrimento
inédito, que masca
meus dentes, moenda
dos órgãos mais íntimos, para doer
num canto secreto onde nunca estive antes
pus
sutil que circunda a corcunda
do músculo do pau quando fica duro: t
odos os meus líquidos
queriam morrer junto
mas não podem
estão vivos.

Anjo pintado no asfalto
penas
de asas caídas
em cada umbral, como um signo
de proteção antes da chacina.
Involuntário cadáver
boca amorosa e maior que uma boca chupando
fecha
parêntese, fecha, mucosa
geral, pele total
transpirando por tudo
leite
minando
de cada parede, al
egria e domingo.
Não falarei mais nisso.



Não falarei mais nada. Estendo a mão
à figura cavada, v
acante. Anjo e boneco: haverá espetáculo. Haverá
luz na cara, pomada, poeira
perfumada e risadas na multidão.
Seremos
felizes
à luz sem mãos das marionetes.
Escancarar
com amídalas inflamadas
o imperativo de viver
isso cabe à dança, tirar
os pés de dentro da pedra, trocar por carne
cada camada do corpo de pedra
de volta ao f
ôlego nas juntas. Sim
as rótulas dobrando
a boca berrando, os olhos
negando
a p
aralasia da estátua
irreal alimária
de bronze ou de prata. Não. Anjo e boneco
haverá mais um dia
dentro da nova maçã, onde um ponteiro
(e não
meia dúzia
de pevides)
mora. Haverá minha vida
dentro da tarde
quero mais.
Tomo o lugar do ponteiro
e giro em seu lugar.

(Nuno Ramos é artista visual e poeta, São Paulo / SP)

A besta na jaula

O ano é 1916.

O mês: agosto.

O dia: a sexta-feira 11.

O local: uma sala escurecida, fedendo a cigarro, poeira e tinta, na rua Jeronymo Coelho n.º 5. Silenciosa e vazia, os sons e ruídos da cidade, escassos, não conseguem vencer venezianas, vidros, postigos e as gastas cortinas aveludadas, menos ainda as grossas paredes da edificação.

Um barulho seco e brusco tira os móveis da modorra noturna. Embaixo, as máquinas silenciaram há muito e o alarido dos moleques vai longe, anunciando as maravilhas espantosas estampadas pelo jornal vespertino. Quase se pode dizer que a cidade honesta se prepara para dormir. Aqui e ali se vão encerrando os serões das famílias, as pessoas a se despedirem respeitadas. Logo o Teatro Álvaro de Carvalho concluirá outra encenação de uma revista musical de vibrante sucesso, escrita por consagrado autor da terra.

Nesse silêncio ordeiro de gente devota e virtuosa, de cidade comportada, o barulho embaixo se repete, agora mais seco e impaciente, e a fechadura da porta externa cede sob a pressão, rangendo num guincho agudo que perfura a noite. A Ilha treme um pouquinho, uma luz se acende na casa em frente, uma janela se abre no sobrado e uma dona assoma sonolenta, o roupão descuidado, aberto, deixando à mostra um seio de alabastro que jamais recebeu o calor do sol; coroando-o, um mamilo escuro desponta impudente.

Oclândio Ramos faz um sinal para Lindaura Consuelo e lhe dá as costas. Ela, por sua vez, afasta-se do ar frio da noite e, em segundos, a luz do quarto no sobrado está apagada.

Para mesas, máquinas de escrever e cinzeiros atulhados de xepas de cigarro na sala de n.º 5 da Jeronymo Coelho, porém, a tensão aumenta a tal ponto, com o barulho que vem de baixo, da porta da rua, que nem a poeira suspensa no ar abafado se sente em segurança. Agora são como que passos escalando degrau a degrau. Um vulto surge nebuloso no topo da escada.

Dito vulto cruza o local como se conhecesse cada obstáculo como o corpo da amante, mete a mão no trinco da porta de vidro, escancarada, senta a uma escrivaninha, acende um cigarro, liga

um abajur de mesa, da sua mesa, pega uma lauda em branco e alimenta a máquina de escrever. Analisa a folha vazia à sua frente e então datilografa no alto da página, em capitais, as palavras A Besta na Jaula.

O vulto é Oclândio Ramos, redator chefe e diretor comercial de O Estado, o “jornal de maior circulação em Santa Catharina”. Oclândio olha para a mesa vazia da sua secretária, ao lado, e conclui que é melhor assim, “com a Lindaura Consuelo por perto, e sem ninguém na redação, não ia sair matéria alguma”, e ele tinha que trabalhar no furo que iria estremecer a cidade e, em seguida, todo o estado.

Oclândio acabara de ver Joaquim Adeodato, recém-chegado à cidade pelo vapor Max, da companhia de navegação de cabotagem do alemão Hoepcke. Mandou fotografar para o jornal o último chefe dos fanáticos no Contestado: descal-



ço, em mangas de camisa, ladeado pelo tenente Cabreira e por um cabo do Regimento.

Vai ser o furor do fim de semana!, avaliava Oclândio, a cidade vai falar nisso até o Natal!

Entusiasmado, “é isso que o povo quer”, considerou, pôs-se a teclar com fervor quase religioso, numa fúria santificada:

“Desde que se soube aqui, por via telegráfica, que havia sido preso, pelo tenente Cabreira, o célebre bandoleiro Joaquim Adeodato, a população está vivamente interessada em conhecer esse homem, sobre quem pesam os mais graves crimes.

“Ontem, circulou na cidade a notícia de que o célebre chefe dos fanáticos vinha para esta capital, a bordo do ‘Max’.

“A curiosidade pública se acentuou, então, e grande massa popular se avolumou no trapiche Rita Maria, onde atracou o ‘Max’, às 11 horas, esperando ver o indigitado facínora.

“Mas, a polícia, previdente, havia partido, em sua lancha, ao encontro do ‘Max’ e, no canal do Estreito, o abordou, recebendo a bordo da ‘Santa Catharina’ o terrível fanático que desembarcou, escoltado, pelo trapiche da Praia de Fora.

“Dali Adeodato foi conduzido à cadeia pública, onde está recolhido.

“Mesmo assim, pelas ruas por onde transitou a escolta que trazia o indigitado criminoso, foi se reunindo grande número de curiosos que vieram, na retaguarda da escolta, acompanhando Adeodato até a cadeia.

“Adeodato será interrogado hoje pelas autoridades.”

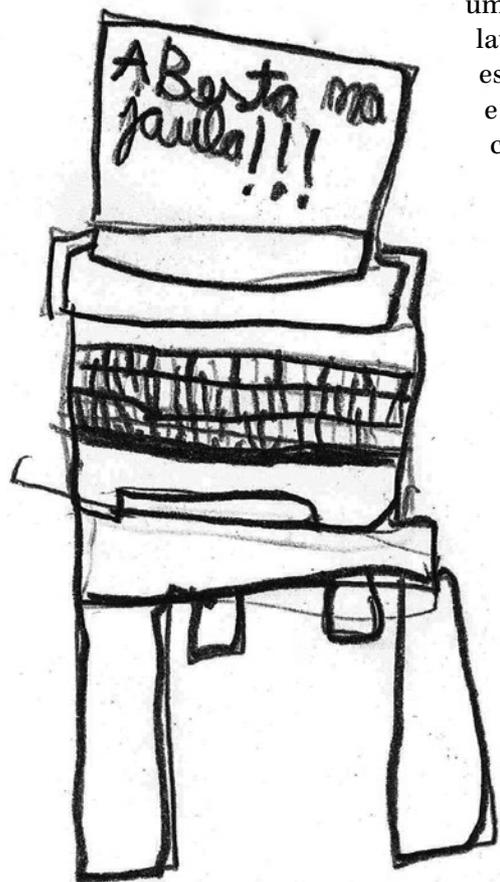
Oclândio recostou-se satisfeito na cadeira, jogou os olhos sobre o texto fresco, acendeu o oitavo cigarro, pensou com volúpia nos seios brancos de mamilos pretos e atrevidos de Lindaura Consuelo e sorriu de bem com a vida.

Sob a mesa, no cesto de lixo, amassado com raiva e picotado em dezenas de fragmentos, jazia o texto de duas colunas da entrevista exclusiva que “esse imbecil do Teotônio Almeida”, correspondente em São Francisco, conseguiu com Adeodato, “o sicário e temível assassino do Contestado”, na cadeia pública da cidade.

Começava assim, a matéria: “Nós, que esperávamos ver nesse instante o semblante perverso e hediondo de um bandido, cujos traços fisionômicos estivessem a denotar a sua filiação entre os degenerados e os desclassificados do crime, vimos, pelo contrário, diante de nós, um mancebo em todo o vigor da juventude, de uma compleição física admirável, esbelto, fronte larga, lábios finos, o superior vestido de um buço pouco denso, cabelos negros, olhos de azeviche, pequenos e brilhantes, dentes claros, perfeitos e regulares, ombros largos, estatura mediana, tez acabocada e rosto levemente alongado”.

– Porra! – exclamou Oclândio Ramos no meio da redação vazia. – Por que cargas d’água o bosta desse Teotônio queria fazer de Adeodato um ser humano, caralho?

(Amilcar Neves é escritor, Florianópolis / SC)



Trecho de romance inédito de Donald Schüller

Sou Deus para todos, menos para essa matuta. Cegos veem, surdos ouvem, parálíticos andam. Me trazem moribundos e os deixo sãozinhos, saltando, assobiando, cantando, dançando. Quando me chamam, é eu entrar na casa, a dor passa. Minha palavra é sagrada, ordem minha é lei. Seja sobre doença ou sobre a guerra do Oriente Médio, com uma observação minha, a discussão morre. Sou como são as nuvens, os campos, o Águas Claras. Sou porque sou. Sem mim, Águas Claras não respira, não anda, não vive. De vereador a deputado federal, quem em Águas Claras decide eleições sou eu. Sem meu apoio, candidato a prefeito está liquidado. Até o governador com aspirações a presidente da República me telefona. Tanto a política nacional quanto a internacional passam obrigatoriamente por meu consultório. Mudo tudo.

Não vou mudar essa biruta? Clara não me conhece. Vive tranca-
da no quarto e não sabe o que se passa fora das quatro pa-
redes. Emoldurada. De homens que mudaram o mundo,
ela ignora tudo. Há os gregários e há os que decidem. A
massa é conduzida. Sempre foi. Para a esquerda ou para
a direita, para cima ou para baixo. Sem liderança, nada
anda. Dizer que povo pensa é demagogia. O líder pensa
pelo povo, para o povo. O líder passa os dias em estado de
alerta para que o povo possa viver tranquilo. O povo es-
pera por um guia, por magia. Quando o esperado apa-
rece, tudo entra nos eixos. Sou mais do que
delegado, mais do que prefeito, mais
do que juiz de direito, muito mais
do que vigário. Não sou candidato a
nada, porque assumir função pública
seria baixar a uma luta que já venci.
Como poderia eu contentar-me com
o comando de um setor, se mando
em tudo? Nada desejo porque já te-
nho o que quero. Clarimundo tem
dinheiro para mandar a sobrinha
ao mais renomado especialista do
país. Não fez. É homem de sensibi-
lidade. Especialista entende de uma
parte. Eu conheço o todo, o corpo e
a alma, o homem e a habitação do
homem, o universo. Vivo em Águas
Claras por decisão minha. Aqui eu
não me sujeito a ninguém. Aqui
posso ser o que sou. E vem essa tonta
me proibir que toque nela. Se ela sabia
que eu não iria mudá-la, por que é que
me procurou? Clara não me conhece.
Clara não sabe quem é Mirto Rei dos Reis.
Ela me chamou de você. Ninguém em Águas
Claras me chama de você. Eu sou senhor para to-
dos, senhor dos senhores. E isso não foi o pior. Pior do
que isso, foi não me encarar, foi olhar para as paredes sem
dizer palavra, foi me desrespeitar. Ela me assassinou, ela me deletou. Bater a
porta foi a dose. O estrondo sacudiu todas as casas de Águas Claras. Abalou o
mundo! Está bem, é uma pobre sofrente. O médico sou eu. Calma, Dr. Mirto,
este é o momento de mostrar quem é o Dr. Mirto. Que será de Águas Claras
se o senhor falhar? Águas Claras verá que maluco nenhum me derruba, nem
que seja a sobrinha de Clarimundo dos Santos e Santos. As coisas decorriam
tranquilas. Eu precisava de safanão que me tirasse da rotina. O momento
chegou. É um caso delicado. Vou enfrentá-lo com tino, com tato, com a
sabedoria profissional que me distingue. Águas Claras verá que o Dr. Rei dos
Reis sabe tratar de doenças psíquicas como ninguém. Sou arqueólogo. Para
encontrar o que busco removo camadas de barro, de areia, de pó, detritos de
uma vida inteira, de muitas vidas. O objeto a ser encontrado é Clara e o que
Clara esconde. Não só o que ela quer esconder, mas também o que ela tenta

ocultar de outros olhos sem nem se dar conta. Meu olho é diferente do olhar
dos outros. Os outros esbarram no que veem. Eu passo além. Olho clínico é
isso. O que vejo, o que ouço, o que escuto, o que apalpo é sintoma de outra
coisa. Uma dor no dedinho do pé me alerta para o que se passa no coração. É
por essa habilidade que eu adquiri fama de milagreiro. As pessoas ainda não
me disseram nada, e eu já estou na pista do que se passa, só pelo olhar. Posso
pedir ajuda, mas o que me oferecem são materiais que eu examino com in-
teira autonomia. O pesquisador sou eu, a responsabilidade é minha. Eu co-
nheci Clara empacotada no palavrório de Clarimundo. O que há de verdade
na versão de Clarimundo eu ainda não sei. Minhas explorações nem sempre
foram bem-sucedidas. É do ofício. O progresso é lento. Levanto hi-
póteses, baseado em indícios, que podem conduzir a equívocos.

Informações, desprezo umas, examino outras. Condu-
zo o trabalho por rumos insuspeitos. Conto com o aca-
so a todo momento. O trabalho pode levar-me a uma
pista inexplorada. Adivinho na fala de Clara camadas
sobrepostas. Um estrato leva a outro. Traumatismos de

toda ordem produzem estratificações. Vem
um terremoto que mistura tudo. O que é
antigo e o que é recente? Esse é meu
trabalho. Sou cauteloso, sou len-
to. Uma peça rara cai nas minhas
mãos, uma Gradiva, cujo mistério
tenho que decifrar. Uma mulher
bela berra e xinga. Removida a fala
maléfica de Clarimundo, preconcei-
tuosa, incompleta, vislumbro outra
Clara. Não permitirei que imundí-
cie verbal nenhuma a esconda de
mim. A fala dos outros a reduziria a
um nada, a um isso. Tenho a Clara viva,
quente, ferosa diante de mim. Ela não fala a
ninguém da maneira como fala a mim. Não a
recebo falando sobre si mesma. Ela me vem
na linguagem. Clara mora nas palavras
que diz. Clara me entra nos ouvidos, ba-
te-me nos tímpanos. Onde era isso, Cla-
ra deverá verdejar. PASSOS. Ela entrou
como da primeira vez. O preto acentua
o porte de dama. Não me cumprimenta.
Acomoda-se na poltrona. O preto lhe dá
ares de mistério. Séculos de mando aco-
modados na poltrona. Olhar de explorado-
res, cintilante nas órbitas sombrias, lançado
a territórios vedados. Balouço de caravelas
nas ondas caídas sobre a face esquerda, o olho
escondido espia por frestas negras. No sangue, o
avanço de hordas oriundas do Oriente. Varrem a Euro-
pa, atravessam os mares, penetram na América, escalam serranias, agri-
dem florestas. Como vencer numa hora resistência milenar? Calma, Dr. Mir-
to. O senhor tem um caso que exige competência soberana. Não se apresse.
A eficácia da ciência é lenta. Não espere resultados para amanhã. Convoque
o tempo. Intervenha no momento justo. O olhar imperial desce ao retângulo
de formas abstratas.

– A senhora gosta de pintura?

– Gosto de tudo. Não gosto de nada.

A fala quebrou o encanto. A fenda quebra a fala. Entre o sim e o não...
Já não tenho uma dama dominadora diante de mim, nem caravelas, nem
Oriente nem Ocidente. Fala-me uma paciente com o rosto voltado para o
quadro na parede.

(Donald Schüller é escritor e tradutor, Porto Alegre / RS)

CRIME

CENA 1

(França, julho de 1835. Gabinete de Baudoin, juiz de paz do cantão de Aunay. O juiz está à mesa comendo prazerosamente um frango, em meio a papéis e livros de registros. Louis, o escrivão, vomita sofregamente com a cabeça enfiada em um barril).

BAUDOIN – O que o tortura, meu caro escrivão, não é a visão e tampouco o cheiro, mas a constatação de que, no fim, somos carne. Nisto não nos diferenciamos de um porco ou de um frango.

LOUIS – (Levantando a cabeça) Nunca mais comerei carne! (Torna a vomitar).

BAUDOIN – Ora, ora, Louis, uma bobagem! Esquece-te de que nos alimentamos da morte? É dela que sugamos a vida. Vegetal, animal... a morte que gera a vida que gera a morte que gera a vida... o círculo, a aliança implacável. O que nos assusta é a ideia de nos tornarmos, nós próprios, comida. Fazemos parte de um infundável ciclo digestivo. Os frangos comem os vermes, nós comemos os frangos, os vermes nos comem. Dos vermes viemos e aos vermes tornaremos. Procure encarar cientificamente a situação. Viver é coisa para os “vivos”. Vive mais quem consegue melhor adaptar-se às circunstâncias: se a “carne” em questão for um defunto, comporte-se como um legista; se for comida, comporte-se como um frade; se for uma dama, comporte-se como um cavalheiro; se for uma puta, comporte-se como um canalha, e assim por diante. São as leis, meu escrivão, são as leis. Voltemos à escritura. Continuemos, pois...

(Louis dirige-se à mesa, os olhos lacrimejantes, as pernas bambas de enjoo. Senta-se para escrever enquanto o juiz dita um relatório)
BAUDOIN – (ditando)... Aí encontramos três cadáveres estirados no chão: primeiro, uma mulher por volta dos quarenta anos, caída de costas em frente à chaminé. Está vestida de maneira habitual e despenteada; tem o pescoço e a parte posterior do crânio cortados e feridos a cutelo. Esta mulher está grávida de sete meses.

LOUIS – (suspira profundamente) Ai, ai!

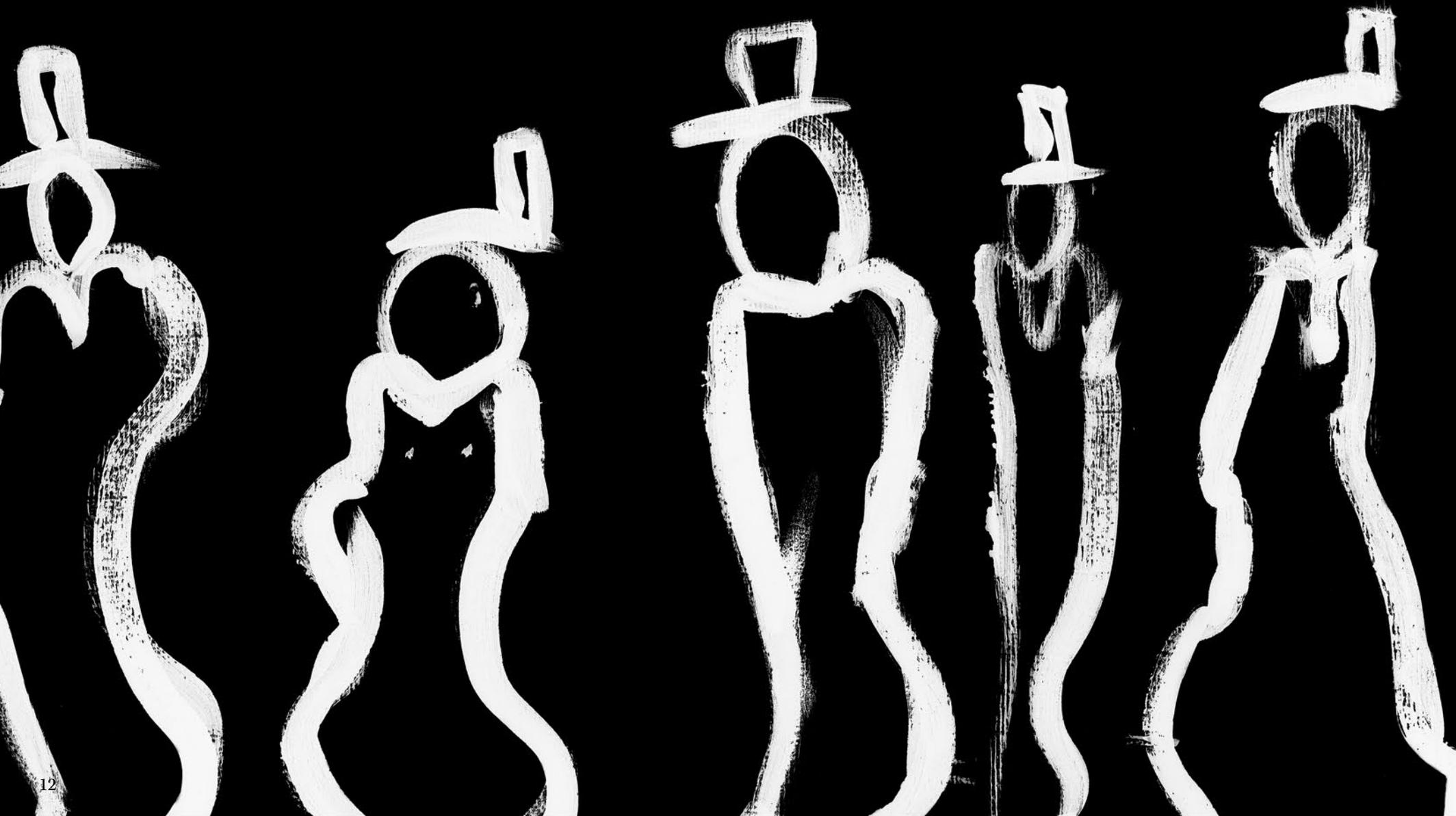
BAUDOIN – ... Segundo, um menino de sete a oito anos, vestido com uma blusa azul, calça, meias e sapatos, caído de bruços, o rosto contra o chão, tendo a cabeça fendida por trás muito profundamente...

LOUIS – (suspira mais profundamente) Ai, ai, ai!

BAUDOIN – ... Terceiro, uma moça vestida de chita, meias, sem sapatos nem tamancos, caída de costas, o lado direito do rosto e o pescoço profundamente feridos a cutelo.

LOUIS – Ainda não me sinto bem!

BAUDOIN – Esse triplo assassinato parece ter sido cometido com um instrumento cortante. As vítimas chamam-se: a primeira, Ane Victoire Brion, esposa de Pierre-Margrin Rivière; a segunda, Jules Rivière; a terceira, Victoire Rivière. Os dois últimos, filhos da primeira.



LOUIS – Como pode alguém matar um irmão, uma irmã e a própria mãe?! É como matar a si próprio três vezes e continuar vivo para se atormentar! Que visão, meu Deus! Sinto náuseas novamente. (Corre para o barril).

BAUDOIN – Aos vermes, Louis. Aos vermes.

LOUIS – Nunca mais comerei carne!

BAUDOIN – (Entediado) Ora!

CENA 2

(Três focos iluminam alternadamente duas mulheres e um homem, aldeões em vigília).

MULHER 1 – Morro alto, dolorosa estação, calvário inatingível de pedras pontiagudas...

MULHER 2 – Raízes extirpadas no caminho...

HOMEM – Arrastar a dor morro acima por meio de cordas de aço inextinguível...

MULHER 1 – Pululando em cada passo os sulcos – futuras e irremediáveis cicatrizes...

MULHER 2 – Um desequilíbrio e dor, dor, dor morro abaixo, dor de recobrar os sentidos em pedaços e recomeçar...

MULHER 1 – Morro alto, dolorosa estação, calvário inatingível...

MULHER 2 – É imprescindível: viver dói muito...

HOMEM – Parricida! Fratricida!

MULHER 1 – O rosto despedaçado, as vértebras cervicais separadas do tronco...

MULHER 2 – Os ossos e os músculos macerados...

HOMEM – Um golpe na nuca e vários golpes nos ombros...

MULHER 1 – Corte na artéria carótida...

MULHER 2 – O rosto sulcado em diversos sentidos...

HOMEM – O maxilar superior separado na direção da sínfise do queixo...

MULHER 1 – Uma incisão oblíqua separa as fossas nasais...

MULHER 2 – Morro alto, dolorosa estação, calvário inatingível...

HOMEM – Carne pela carne...

MULHER 1 – Sugar-lhe o cerne e abandoná-lo...

TODOS – Aos vermes! Aos vermes!

CENA 3

(Gabinete de Baudoin, juiz de paz)

LOUIS – É o fim do mundo! A vida não vale um ovo! Não estamos seguros em nossas próprias terras! Não estamos seguros sequer dentro de nossos próprios lares! É o que é pior, o crime nos assedia pelo que não temos. Noutro dia um pai matou a própria filha para lavar-lhe a honra. Até mesmo um neto matou a avó para roubar-lhe o breve, e para quê? Para comprar rapé! A quem Vossa Excelência atribui a responsabilidade desta situação?

BAUDOIN – De qual situação?

LOUIS – Daquele que se vicia no pó, ou daquele que comercializa o pó?

BAUDOIN – (Aspirando rapé) Sabe, Louis, no fundo a culpa é do desejo. (Espirra). É ele que nos impulsiona, nos induz, nos encoraja, nos corrompe. O desejo o que busca? O prazer. Não obstante a necessidade, nós comemos pelo prazer de comer; bebemos pelo prazer de beber; matamos pelo prazer de matar.

LOUIS – Eu, particularmente, como pouquíssimo, bebo apenas água e nunca matei sequer uma mosca!

BAUDOIN – As imperfeições, Louis, as imperfeições.

LOUIS – Falando assim, matar parece tão... natural!

BAUDOIN – É da nossa natureza!

LOUIS – Isto é, no mínimo, confuso! Estou diante de um magistrado que acha o crime um ato perfeitamente compreensível!

BAUDOIN – Um ato perfeitamente possível, em se tratando do que somos. E o que somos se não escravos dos nossos próprios desejos, não é mesmo?

LOUIS – Se o senhor afirma...

BAUDOIN – Por certo! Mas somente quando nos controlam. Os desejos são bestas, feras selvagens que necessitam ser domadas, submetidas. Só os civilizamos quando os controlamos. Quando nos deixamos dominar, nos bestializamos.

LOUIS – Entendo.

BAUDOIN – Claro que entende, Louis. É simples como um dia seguido de uma noite atrás de outro dia.

LOUIS – Vossa Excelência já ouvira falar de outro crime como este nesta circunscrição?

BAUDOIN – (Entediado) Comete-se o mesmo crime sempre; julga-se o mesmo crime sempre; pune-se o mesmo crime sempre. Nada de novo nesta comuna, nada de novo nesta circunscrição, nada de novo neste país. Carecemos de criatividade, Louis. Algo que nos desafie a inteligência. Aos nossos criminosos faltam o requinte e a estratégia dos ingleses. Crimes previsíveis é o que temos; assassinatos enfadonhos.

LOUIS – Um crime é sempre um crime. Matar ou matar, que diferença faz?!

BAUDOIN – Nenhuma para quem morre; pouca para quem mata; mas muita para nós, que fazemos do delito o nosso metiê, o nosso ganha-pão, a nossa própria vida! Aposentar-se sem uma grande causa no currículo é o mesmo que ter ido à festa e não ter comido do leitão!

LOUIS – Mas estamos diante de uma monstruosidade! Quer um crime mais espetacular? A grandiosidade de um ato como este está em sua baixeza diante dos olhos de Deus. Isto é coisa de louco!

BAUDOIN – Não é excitante, meu caro Louis? Se o consideramos louco, relegamos o seu ato ao patamar da fatalidade e assim, simplificando-o, nos eximimos. Se o consideramos são, o igualamos a nós, admitimos a nossa natureza perversa, e, inevitavelmente, nos condenamos.

LOUIS – É um louco, senhor. Só pode ser um louco!

BAUDOIN – Assim será, se assim for preciso.

(*Antônio Cunha é dramaturgo, ator e diretor, Florianópolis / SC*)
(*Ivonete da Silva Souza é historiadora e dramaturga, Florianópolis / SC*)



O real e o fantástico no cinema de Herbert Brödl

Herbert Brödl (1949/ St. Pölten, Áustria) estudou filosofia na Universidade de Viena. Desde 1971 escreve roteiros de cinema. A partir de 1976, escreveu e dirigiu filmes no Peru, Itália, África do Sul, Vanuatu, Benim, Zimbábue, São Tomé e Príncipe e diversas vezes no Brasil, onde oito de seus filmes foram rodados. O cinema de Brödl é limítrofe entre os gêneros documentário e ficção; é encenado por atores amadores e oscila entre o real e a fantasia. Em 1982, Brödl fundou, em Hamburgo, a produtora de filmes *Filmproduktion Baumhaus Film Brödl*, por meio da qual realizou seus filmes até 2002. De 1993 a 2007, trabalhou em um ciclo equatorial que reúne seis películas, compostas de cenas e histórias localizadas em regiões equatoriais, principalmente no Brasil. São eles: *Jaguar und Regen* (Jaguar e Chuva, 1994); *Früchtchen* (Frutas, 1998); *Bad Boy* (2000); *Eclipse* (2002); *Flieger* (Aviadores, 2008); *Schwarzer Fluss* (Rio Negro, 2012). O que torna Herbert Brödl um notável cineasta é a forma como mescla jogo e desilusão, sentimentos e fatos, explorações etnográficas com a magia da viagem. Os seus filmes despertam o fascínio pela fantasia, o desejo de seguir, até o final, os vestígios do desconhecido. De Berlim, Viviane de Santana Paulo entrevista o cineasta, com exclusividade para o Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina].

A série *Ciclo Equador* foi muito bem recebida pelo público alemão. O jornal da Baviera, *Süddeutsche Zeitung*, fez o seguinte comentário: “há muitos anos que Herbert Brödl faz filmagens na América do Sul, onde os sonhos são tecidos de forma intensa com a realidade. Brödl sabe que não é possível se aproximar destes mundos distantes apenas com um simples olhar. É preciso ter paciência. Seus filmes têm a sua própria dinâmica, os momentos intensos desafiam o esforço narrativo para se integrar à história”. E no jornal *Funkkorrespondenz*: “estilo fascinante e imagens poéticas maravilhosas marcadas por monografias da alma contidas no cosmos brasileiro. Aqui disputam a ironia, o sarcasmo e o hilariante, misturados a uma pequena dose de melancolia. Tudo isso narrado de forma sutil e impressionante”.

Como você conseguiu captar a alma brasileira? Como foi a sua descoberta do Brasil?

O Brasil, especificamente a Amazônia, tornou-se para mim um lugar de vida intensa e de meus sonhos, que sempre me atrai de novo a este país. Desde 1980, eu tenho investigado a região, onde produzi e dirigi oito filmes. Foi muito tempo e, muitas vezes, extremamente difícil e cansativo, mas agradável. Se eu consegui transmitir algo da alma brasileira, só o público pode julgar.

Os atores são brasileiros e o idioma é o português. Qual é o processo para a escolha deles?

Os atores, na maioria dos filmes do ciclo, são leigos. Se as minhas histórias contam sobre os lugares que são os cenários dos filmes, então os atores precisam ser originários desses locais. Lugares e pessoas, para mim, pertencem um ao outro. A busca por atores não profissionais é longa e, por vezes, tediosa. Mas vale a pena o esforço quando um encontra o outro para seguir esse caminho juntos.

Seus filmes possuem enorme carga poética contida na lentidão de determinadas imagens, na fotografia e nos diálogos. Até que ponto o seu estudo de filosofia influencia em seu trabalho cinematográfico?

A influência direta da filosofia em meus filmes não existe. A filosofia pode ajudar você a ver as coisas e a entender, a alcançar a introspecção e o conhecimento necessários para desenvolver a história e escolher as imagens; ajuda também a decidir sobre o que e como representar algo. Isso possui grande importância no cinema; é o que determina o conteúdo e a forma.

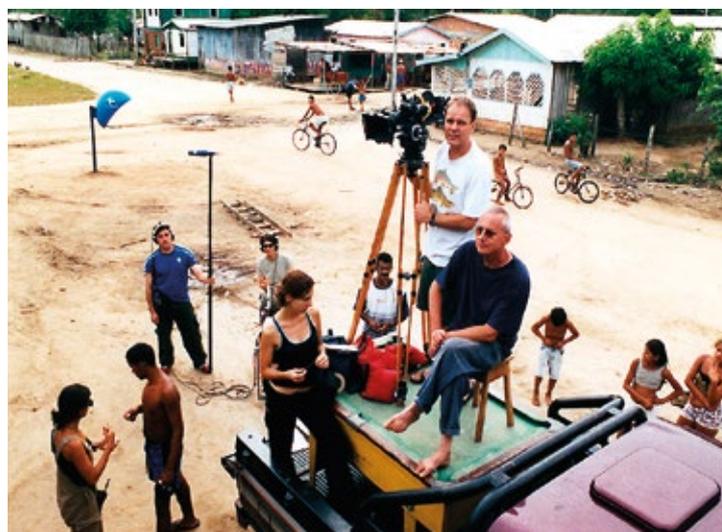
Em alguns de seus filmes, como em *Aviadores*, você mescla ficção e documentário. Parecem ser dois gêneros distintos, contraditórios. Quais são os seus critérios para desenvolver essa mescla?

Os limites entre o real e o inventado, a realidade e a fantasia são fluentes em meus filmes. O ponto de partida é sempre a viagem, a investigação à qual dedico o maior tempo possível. É a base da história, uma vez que o documentário permanece próximo à realidade e, por outro lado, converge na ficção. Fato e ficção estão sob um mesmo teto; o fictício sempre nasce de algo autêntico. Determinadas fronteiras se intercalam na filmagem por meio da observação e da encenação.

Fale-nos um pouco sobre o seu próximo projeto.

Filmei, de janeiro a maio deste ano, *Black River*. A protagonista, Laurie (Lauriane Gomes), viaja por viajar. Ela segue, então, à região onde nasceu, no Rio Negro, que desemboca no Amazonas, incluindo a metrópole de Manaus até a selva gigantesca na qual fica a nascente, na região das fronteiras do Brasil com a Venezuela e a Colômbia. O filme é um documentário *river-movie* sobre o maior rio de águas negras do mundo, que possui características e vida próprias, como no caso da população ribeirinha, que tanto me chama a atenção. Trata-se da aproximação entre natureza e civilização, da influência da selva na vida das pessoas e também como a globalização, isto é, os meios de comunicação modernos, como o celular e a televisão, transformam as necessidades dessas pessoas. Mas *Black River* é, sobretudo, um ensaio sobre a viagem em si.

(Viviane de Santana Paulo é poeta e tradutora, Berlim / Alemanha)



Hino à Vênus

MATERNAL, TÚ ENCENDRAS O ROMANO POVO,
PRAZER DOS HOMENS E DOS DEUSES —
ALMA VÊNUS — QUE SOB A ABÓBODA DO CÉU
POR ONDE GIRAM OS ASTROS DESLIZANDO,
POVOAS O MAR QUE SULA NAU VELEIRÁ
E AS TERRAS FRUTÍFERAS FÉLUNDAS.

POR TÍ TODO ANIMAL RESPIRA E VIVE.
DE TÍ, DEUSA, OS VENTOS FOGEM. ESPANTAS
COM TUA VISTA OS CÉUS NUBLADOS.

TE OFERECEM SUAVES FLORES VÁRIAS TERRAS,
AS PLANÍCIES MARÍTIMAS CONTIGO RIEM
E BRILHA NOVA LUZ SOBRE O CÉU CLARO.
DESCOBRE A FACE UMA GALANTE PRIMAVERA,
E SEU FÉCUNDO ALENTO FAVÔNIO
ENTÃO DESATA. LOGO AVES LICEIRAS
ENTOAM TEUS LOUVORES, O DEUSA CER-
TEIRA: DE AMOR TODOS OS PEITOS TRESPASSAS-
TES.

NESTE MOMENTO POR NEGRAS PRADOS
FREMENTES MANADAS PRECIPITAM-SE
E ATRAVESSAM FÉRVIDA TORRENTE.



— PRESOS AO FEITIÇO DE TUAS GRAÇAS
ANSEIAM TODOS POR SEGUIR-TE,
IMORTAL DEUSA. FAZES QUE
TODAS AS ESPÉCIES SE PROPAGUEM

SE COPIOSAS CHUVAS AMEÇAM
OS NOVOS POMOS E TENTAM
DEVOLVÊ-LOS AO REGAÇO ESCURO
DA MÃE TERRA, NÃO PERMITES:
FORMOSOS FRUTOS INFLAM NOS RAMOS
VERDEJANTES E SUSTENTAM HOMENS,
ANIMÁLIAS ENQUANTO NAS CIDADES
VIBRA DESATADA ALEGRIA DAS CRIANÇAS.

EM QUALQUER PARTE DOS BOSQUES ^(MANSO)
OUVE-SE O CANTAR DAS AVES NOVAS.
DE PASTAR CANSADO ESTENDE O CANGALO
SEU INGENTE CORPO SOBRE ALFOMBRAS
VERDES COM UMBRES REPLETAS
DO COPIOSO E BRANCO LEITE QUE
EMBRINÇA DE PRAZER OS BEZERROS
AINDA FRÁGEIS DANÇANDO NA RELVA.

— PARÁFRASE
RODRIGO DE HARO.

Dois poemas auriculares

Por Raul Arruda Filho

A vida amorosa está intimamente ligada à geografia do desejo. Com o auxílio das mãos e da boca, os amantes vão descobrindo sutilezas um no corpo do outro. Confundindo apetites, tentações e vontades, língua e dentes viajam pela pele. Nada é indecente – melhor se for frequente. Enquanto os dedos percorrem a circunscrição do território sagrado, fornecendo forma ao impossível, aquele que está apaixonado jamais pode alegar inocência. Pequenas mordidas introduzem o revolucionário desassossego. O excesso vigora. Ninguém quer controlar o incêndio; a excitação desliza pelo corpo, como se fosse fogo líquido – estímulo constantemente renovado para que as áreas úmidas se multipliquem. Ninguém almeja se afastar do desfalecimento da razão.

Beijos e arrepios afastam a sensatez. O amor recusa se ocupar com o mundo que o cerca, as zonas de alarme não assustam. Como se estivessem de posse do mapa do tesouro, sem pudor ou medo, ele vasculha saberes e sabores, frutas e frutos, canais e rumos. O enlevo e a ternura estão associados a formas e relevos.

A alquimia da cobiça logra proezas: os amálgamos, misturando saliva, naufrágio e delícia, ajudam a soletrar o eu-te-a-mo em todas as conjugações. Uma contradição: a felicidade e o imobilismo fazem par.

O corpo próximo de outro corpo recusa o deslocamento – quer ficar ali o quanto lhe for possível, se movendo ao compasso dessa (an)dança. O que não quer é encerrar (prender, terminar) a vertigem. O que não quer é fatar o desejo, perder a vontade, interditar o prazer. Devagar, o enamorado sonha com o enlouquecer – na companhia de quem está disposto a acompanhá-lo nesse delírio. Lentamente, vai induzindo fluxo ao júbilo, sem querer entender se essa substância é sólida, líquida ou gasosa. Depois de tudo, com a proximidade do enlanguescer, até a poesia se transforma em prosa. Ou goza.

As imagens deslizam pelos sentimentos. Como prova de amor, as palavras surgem na ponta da língua:

p.s: O texto acima ambiciona dialogar com dois poemas. O primeiro foi escrito por Nelson Ascher e está incluído no livro *O Sonho da Razão* (São Paulo: Editora 34, 1993). O segundo é de autoria de Paula Taitelbaum e pode ser encontrado no livro *Porno pop pocket* (Porto Alegre: L&PM, 2004).

**Se a tua língua
linda de longa
lábia se aninha
em cada lábio
lábil da minha
trompa de Eustáquio
e langue-lenga,**

**a minha língua
logo se vinga,
lambe o bato
sabor de ópio
das tuas trompas
de Falópio
e nelas míngua.**

Míngua a língua lábil entre os lábios abertos, hábil e saciada pelo sumo somente possível/passível a quem sente prazer em dar prazer.

Dar voz ao desejo e ao desejanse estabelece espaços de conflagração – batalha para que não haja vencedor, combate para saciar todas as ânsias, luta sem fim.

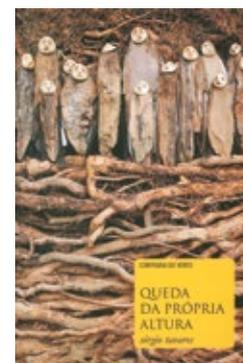
Houve dentro das trompas (Eustáquio, Falópio) o inaudível, cerimônia íntima cheia de pompas, tesa seta a perverter o alvo, nada está a salvo quando a excitação dá as ordens, estabelece relações, transborda segredos na orelha:

**Meu lugar preferido
é perto do ouvido
nas dobras da sua orelha
onde minha língua passeia
sem sair do lugar
é lá que enfio bem fundo
o verbo mais imundo
que consigo encontrar.**

Entre a língua e a orelha, o discurso amoroso não comporta bom comportamento, abertas as comportas para que a fala subverta a linguagem, o pensamento, os sentidos, impondo sentido ao aparente não ter sentido. A fala enuncia o que ao falo momentaneamente é vedado, a fala substitui a fruição, migrando para o imaginário o que está interdito.

Obsceno teatro, a cena principal não acena ao superficial: tudo é real. O que repercute não ilude. A poesia é encanto, é flertar com o abismo. Um sismo.

(Raul Arruda Filho é poeta, Lages / SC)



Existem, hoje, 77 países que possuem grupos operando a partir das inúmeras práticas do Teatro do Oprimido. O filme *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido* traz o itinerário percorrido pelo dramaturgo Augusto Boal, na criação de um teatro que tem o objetivo de modificar quem dele participa, num motor de mudança da sociedade opressora em que vive.

Nascido em Cuba em 1952, Alberto Acosta-Pérez cresceu e transformou-se como seu país. Sua poesia sofreu diversas influências, entre elas de Neruda, Pasolini e Kaváfis, que mostram a inclinação do poeta em mesclar a vida interior, emotiva, com a lúcida percepção da realidade em que está inserido. Por isso, Alberto Acosta-Pérez é um poeta que manifesta a sua poesia com lucidez afetiva. A excelente tradução do gaúcho José Eduardo Degrazia, *Ilha* (Editora Aty, 2013), nos apresenta Alberto Acosta-Pérez, que compõe com Virgílio López Lemus, Reina Maria Rodríguez, Ricardo Acosta Perez e José Koser um conjunto de vozes insulares fulgurantes.

Sobre o livro escrito por Louise Benassi, *As lembranças não morrem* (Papa-Terra Editora, 2012), as palavras de Derlei Catarina De Luca: “Uma nação torna-se grande e verdadeiramente forte quando reconhece suas próprias feridas e trata de curá-las. A tarefa de investigação, denúncia e homenagem aos reprimidos, cassados, torturados, assassinados e desaparecidos políticos pela ditadura de 1964 é tarefa nossa, dos sobreviventes, mas também de toda a sociedade.”

Vencedor do Prêmio Sesc Nacional de Literatura com *Cavala* (Record, 2010), o jornalista e escritor Sérgio Tavares ressurge com o livro de contos *Queda da Própria Altura* (Confraria do Vento, 2012) e, segundo o jornal Rascunho, se mostra “um autor que é original sem ser afetado; interessante sem precisar apelar; talentoso sem querer aparecer. Dono de uma voz que não deixa enganar sobre sua veia de grande narrador”.