

**IVE NOVAES LUNA**

**MÚSICA DE FESTA PARA  
O ENCONTRO COM ILO KRUGLI**

**FLORIANÓPOLIS**

**2007**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO  
MESTRADO EM TEATRO**

**IVE NOVAES LUNA**

**MÚSICA DE FESTA PARA  
O ENCONTRO COM ILO KRUGLI**

Dissertação apresentada como requisito à  
obtenção do grau de Mestre em Teatro,  
Curso de Mestrado em Teatro, Linha de  
Pesquisa: Poéticas Teatrais.

Orientador: Prof. Dr. José Ronaldo  
Faleiro.

**FLORIANÓPOLIS**

**2007**

IVE NOVAES LUNA

MÚSICA DE FESTA PARA O ENCONTRO COM ILO KRUGLI

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Teatro, na linha de pesquisa: Poéticas Teatrais, e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 30 de março de 2007.

Prof Milton de Andrade, Dr  
Coordenador do Mestrado

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

Prof. José Ronaldo Faleiro, Dr  
Orientador

Profª Gilka Girardello, Drª  
Membro

Profª Márcia Pompeo Nogueira, Drª  
Membro

Dedico este trabalho a Ilo Krugli,  
menino cada vez mais novo, de  
olhos tão azuis, que me ensinou a  
levantar a âncora.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Nádía Maria e José Aristênio, pelo apoio firme e ininterrupto desde que nasci.

Agradeço às minhas filhas, Iaci e Lara, pela alegria grande que me dão, desde que nasceram.

Agradeço ao meu companheiro, Gentil Júnior, parceiro de amor e de jornada, pela paciência e carinho, desde que nascemos.

Agradeço aos meus irmãos, Lúri, Oto e Maria, por crescerem de mãos dadas comigo e me presentear com as famílias que geram.

Agradeço pelo passo-a-passo, sempre junto, aos meus amigos Carina Scheibe, Révero Ribeiro, Fernando Scheibe, José Rafael Mamigonian, Ana Maria de Medeiros e Bettina Ditrich Viggiano.

Agradeço aos amigos do Ventoforte, de ontem e de hoje: Wilton Carlos Amorin, Regina Arruda, Paulinho da Rosa, Wanderley Martins, Paulinho Faráh, Mônica Huombu, Renato Vidal, Cláudio Cabreira, Márcia Fernandes e Aline Carcellé, pela ajuda nas diversas investigações.

Agradeço pelo infinito som dos amigos do Cravo-da-Terra: Marcelo Mello, Mateus Costa, Rodrigo Paiva, Otávio Rosa, Marta Cesar e Denise Bendiner.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro pela dedicação cuidadosa e paciente.

Eu vou viajar,  
eu vou viajar.  
Eu vou na maré do dia  
pra visitar meu lugar,  
Eu vou viajar.  
(Domínio Público)

## RESUMO

**Música de festa para o encontro com Ilo Krugli**, dissertação de Mestrado de Ive Novaes Luna, sob a orientação do Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro, tem como objetivo uma reflexão a respeito da música do Teatro Ventoforte. Para tanto, no primeiro capítulo a pesquisa percorre um caminho que propõe proximidades entre a poesia presente nas letras das canções dos espetáculos do Teatro Ventoforte, escritas por Ilo Krugli, e as poesias de Federico García Lorca. São investigados os elementos oníricos, humanos e populares como ponto de intersecção da obra dos dois poetas-dramaturgos. Já o segundo capítulo traça paralelos entre a música dos espetáculos do Teatro Ventoforte e a música de festa tradicional do Brasil, uma vez que ambas trazem, para o evento de que participam, nítidos elementos de celebração. Para a elaboração do trabalho, foram desenvolvidos conceitos de poesia, festa, símbolos, mitos e ritos, predicados que constituem a poética do grupo desenvolvida durante os seus trinta e três anos de atividades. Ao analisar os elementos constitutivos da obra do artista estudado, o texto procura mostrar que o diretor, ator, poeta e artista plástico Ilo Krugli continua mantendo, junto ao Teatro Ventoforte, a opção por um trabalho construído coletivamente que tem o universo simbólico humano como matéria-prima.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música. Poesia. Coletividade. Festa.

## ABSTRACT

Music of feast to the encounter with Ilo, of Ive Novaes Luna, with orientation of Dr. José Ronaldo Faleiro, to intend a reflection about music of Ventoforte Theater. For this, in the first chapter the search traces a way that proposes surroundings between the present poetry in the letters of songs of Ventoforte's spectacles, written by Ilo Krugli, and the poetries of Federico Garcia Lorca. The oniric human and popular elements are investigated, like of the work of the both poets-dramatists. The second chapter draws parallels between the music of spectacles of Ventoforte's Theater and the music of the traditional feast of Brasil, considering that both bring to event that they participate, clear elements of the celebration. To elaboration of work were developed concepts of poetry, feast, symbols, myths and rites, attributes that constitute the poetics of group developed during thirty three years of its activities. At analyze the constitutive elements of work of studied artist , the search seeks to show that the director , actor, poet and plastic artist Ilo Krugli is maintaining with Ventoforte Theater, the option by a work constructed collectively that has the symbolic universe human like main element



## RÉSUMÉ

**Musique de fête pour la rencontre d'Ilo Krugli**, mémoire de Master d'Ive Novaes Luna, sous l'orientation de Monsieur le Professeur José Ronaldo Faleiro, a pour but une réflexion sur la musique du Teatro Ventoforte [Théâtre Ventfort]. Pour ce faire, au premier chapitre la recherche propose un rapprochement entre la poésie qui est présente aux paroles des chansons des spectacles du Teatro Ventoforte, écrites par Ilo Krugli, et les poèmes de Federico García Lorca. Les éléments oniriques, humains et populaires y sont étudiés comme étant le point d'intersection des œuvres des deux poètes-dramaturges. Le deuxième chapitre établit un parallèle entre la musique des spectacles du Teatro Ventoforte et la musique de fête traditionnelle au Brésil, une fois qu'elles apportent à l'événement dont elles font partie des éléments manifestes de célébration. Pour l'élaboration du travail ont été développés des concepts concernant la poésie, la fête, les symboles, les mythes et les rites, considérés comme étant des prédicats constituant la poétique du groupe, laquelle fut formée au long de ses trente trois années de vie et d'activités. Par l'intermédiaire de l'analyse des éléments constitutifs de l'œuvre de l'artiste qui y est étudié, ce texte essaie de montrer que le metteur en scène, comédien, poète et créateur de formes Ilo Krugli garde toujours, auprès de son Teatro Ventoforte, le choix d'un travail construit collectivement dont l'univers symbolique humain est la matière première.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Pingo I e Irupê** – desenho de Ilo Krugli – (KRUGLI e LARANJEIRAS, 1984, p. [25]). 19
- Figura 2 - Folder dos espetáculos História de lenços e ventos e Bodas de sangue** – desenho de Ilo Krugli. SESC Belenzinho, 2004. 23
- Figura 3 - Perspectiva urbana com auto-retrato** – desenho de García Lorca. (LORCA, 1985, p. [93]). 27
- Figura 4 - À Margarita Xirgu** – desenho de García Lorca. (LORCA, 1999, contracapa). 32
- Figura 5 - Irupê** – desenho de Ilo Krugli. (KRUGLI e LARANJEIRAS, 1984, p. [25]). 42
- Figura 6 - Pingo I e A Aranha** – desenho de Ilo Krugli. (KRUGLI e LARANJEIRAS, 1984, p. [23]). 42
- Figura 7 - A Aranha leva a âncora** – foto de Gil Grossi. Arquivo Ventoforte. 43
- Figura 8 - Rosto em forma de coração** – desenho de García Lorca. (LORCA, 1989, p. [507]). 44
- Figura 9 - Elenco de Bodas de sangue** (Teatro Ventoforte) – foto de Fábio Viana. Arquivo Ventoforte. 2005. 51
- Figura 10 - História de lenços e ventos** (dragão) – foto de Fábio Viana. Arquivo Ventoforte. 2005. 53
- Figura 11- História de lenços e ventos** (Rei Metal Mau – Cláudio Cabreira) – foto de Fábio Viana. Arquivo Ventoforte. 2005. 54
- Figura 12 - Elenco de Victor Hugo, onde você está?** (Teatro Ventoforte) – foto de Fábio Viana. Arquivo Ventoforte. 2004. 56
- Figura 13 - Painel de Ilo Krugli para o espetáculo As quatro chaves** – Arquivo Ventoforte. 60
- Figura 14 - Amor novo** – desenho de García Lorca. (LORCA, 1985, p. [169]). 61
- Figura 15 - História de lenços e ventos** (Lílian de Lima) – foto de Fábio Viana. Arquivo Ventoforte. 2005. 62
- Figura 16 - História de lenços e ventos** – foto de Fábio Viana. Arquivo Ventoforte. 2005 – Mães de Maio. 72
- Figura 17 - A Aranha** – foto de Gil Grossi. Arquivo Ventoforte. 80
- Figura 18 - O Príncipe Feliz** – desenho de Ilo Krugli para o programa do espetáculo **A centopéia e o cavaleiro**. 2006. 83

- Figura 19 - História de lenços e ventos** – foto de Fábio Viana. Arquivo Ventoforte. 2005 – “Da cor do Céu”. 87
- Figura 20 - História de lenços e ventos** – foto de Fábio Viana. Arquivo Ventoforte. 2005 – “Da cor do Céu”. 88
- Figura 21 - Bodas de sangue** (Marilda Alface) – foto de Fábio Viana. Arquivo Ventoforte. 2005. 92
- Figura 22 - Bodas de sangue** (Proscênio) – foto de Fábio Viana. Arquivo Ventoforte. 2005. 93
- Figura 23 - História de lenços e ventos** – (Músicos) Foto de Fábio Viana. Arquivo Ventoforte. 2005. 94
- Figura 24 - Cartaz de Um rio que vem de longe** – Foto: Gil Grossi – Arquivo Ventoforte. 101

## SUMÁRIO

1	<b>Introdução</b> .....	13
I	<b>CAPÍTULO I - “NINGUÉM PODE MATAR OS POETAS QUE AINDA NÃO NASCERAM”</b> .....	15
I.1	SOBRE ILO KRUGLI.....	15
I.1.1	Chegada de Ilo Krugli ao Brasil.....	17
I.1.2	O Ventoforte.....	20
I.2	SOBRE FEDERICO GARCÍA LORCA.....	26
I.3	FEDERICO GARCÍA LORCA NA MÚSICA DO TEATRO DE ILO KRUGLI – O ELEMENTO HUMANO, O ELEMENTO ONÍRICO, O ELEMENTO POPULAR.....	33
I.3.1	Sobre poesia.....	33
I.3.2	A poesia no Teatro Ventoforte.....	39
I.3.3	O elemento humano.....	41
I.3.4	O elemento onírico.....	46
I.3.5	O elemento popular.....	56
II	<b>CAPÍTULO II – “ENTRE FESTA E RITUAL FICARÁ O ESPAÇO CONSTRUÍDO BEM PERTO DO PÚBLICO”</b> .....	62
II.1	CONCEITO DE FESTA.....	63
II.2	A FESTA NO ESPETÁCULO.....	66
II.2.1	Chegança.....	75
II.3	SOBRE MITO, RITO E SÍMBOLOS.....	85
II.4	A MÚSICA DA FESTA COMO POSSIBILIDADE DE APROXIMAÇÃO COM O PROFANO E O SAGRADO.....	94
II.4.1	Um rio que vem de longe.....	102
II.4.2	Perto do sagrado e do profano.....	106
	<b>Conclusão</b> .....	109
	<b>REFERÊNCIA</b> .....	112
	<b>ANEXO A - ENTREVISTA COM ILO KRUGLI – 01 DE NOVEMBRO DE 2004</b> .....	119
	<b>ANEXO B - ENTREVISTA COM WANDERLEY MARTINS – 01 DE NOVEMBRO DE 2004</b> .....	131
	<b>ANEXO C - ENTREVISTA COM PAULO DA ROSA – 01 DE NOVEMBRO DE 2004</b> .....	141
	<b>ANEXO D - ENTREVISTA COM ILO KRUGLI – 01 DE NOVEMBRO DE 2004</b> .....	165
	<b>CRÉDITOS DO CD</b> .....	187

## Prólogo

Dona Maria<sup>1</sup> lembra de mim. Eu sou do tempo de Révero, Marlon e Wilton<sup>2</sup>. Eu também lembro de Dona Maria, de sua comida servida sempre na hora em que nos apertava a fome. O feijão quente, a salada fresca. Seu Zé nos telhados. Lembro de tudo. É difícil entrar lá sem esbarrar em nada. O rosto de tanta gente, os movimentos coloridos e bem definidos, seguros, ritmados e felizes, sempre felizes, acima de tudo felizes. E muito loucos. Muito livres. Muito inteiros sempre. Tambores e flautas e violões e cavaquinhos. E Joana que quer ter filhos. E Januário e seu cavalo com asas. A velha das ervas, a onça que dança lindo, lindo. É tudo que ainda está lá e dá forma ao sentimento, à poesia. É tudo que se levanta e nos aparece imediatamente, assim que pisamos os pés naquele espaço sagrado. Espaço de investigação das almas. De dizer que sim e que não. De não querer nunca mais. De querer sempre. De querer, mesmo não tendo mais este direito. De clamar alto. De gritar que outra vez sim! Tudo ainda está lá. No ar denso do Ventoforte.

Por isso peço mais que licença aos deuses que ali se criaram ao longo de todos esses anos. Peço-lhes que me concedam calma, sabedoria, sensatez e poesia, para que eu possa escrever sobre a música que ecoa e ainda faz dançar os que lá habitam. Porque acredito neles. E porque acredito no poder da sua música.

---

<sup>1</sup> Dona Maria é a cozinheira do Ventoforte.

<sup>2</sup> Révero Ribeiro, Marlon Chaves e Wilton Amorin são atores e ex-professores do Teatro Ventoforte.

## 1. Introdução

Durante os anos de 1991 e 1992, participei, em São Paulo, do curso “Teatro da Imaginação” da Casa Ventoforte — centro de arte e cultura integrada, pertencente ao grupo homônimo que hoje soma mais de trinta anos de trajetória, sendo muito respeitado pelo seu trabalho. A partir de observações sobre a prática musical desenvolvida nesse espaço, comecei a estudar a aproximação da música e da cena teatral. O primeiro estudo sistemático que fiz dessa relação foi durante o meu Trabalho de Conclusão do Curso de Educação Artística com Licenciatura Plena em Música, da UDESC, que teve como tema a tragédia e a música na Grécia antiga.

Para dar continuidade ao meu estudo, pensei em desenvolver uma pesquisa que pudesse esclarecer o processo de criação desenvolvido por Ilo Krugli, fundador e diretor do Teatro Ventoforte, e por artistas que participam e participaram de montagens de espetáculos do grupo. A música, constantemente presente no cotidiano desse espaço, me pareceu sempre muito viva e colorida. Lembro-me, várias vezes, de ter assumido emoções, em minhas pesquisas de personagens, que vinham de dinâmicas, timbres ou intensidades sugeridos pelos músicos que acompanhavam o curso. Além disso, nos espetáculos do Ventoforte, todos os elementos postos em cena se harmonizavam. Os atores pareciam à vontade; todos os sobressaltos tinham cor, gesto e som.

No ano de 1997, comecei a fazer parte do Teatro Jabuti, grupo de Florianópolis, que em 2006 completou dez anos de atividades. Atuando no grupo como musicista, compositora e atriz, pude pôr em prática um pouco do meu estudo e das minhas observações, fazendo a direção musical de três dos espetáculos do grupo. Essa experiência me trouxe algumas indagações a respeito das relações música/cena, músico/cena e ator/música, e do processo de pesquisa e composição durante a montagem.

Atualmente, a música tem sido tema muito discutido por pessoas que lidam com artes afins. Discute-se, desde seus usos e funções, até sua absoluta autonomia. No que se refere ao primeiro caso, busca-se, como finalidade, a criação musical que responda às situações cênicas. O fenômeno sonoro torna-se imperceptível ou mesmo invisível ao espectador; não estabelece contrastes nem

busca um discurso próprio (TRAGTENBERG,1999). Neste caso, o compositor é posto à frente de um processo de criação que não estabelece com a dramaturgia relações de jogo, sugestões, soluções e texturas. Composta com essas finalidades, a música distancia-se da possibilidade de trazer ao espectador consciência do fenômeno sonoro presente na cena.

Por outro lado, a possibilidade de a música assumir-se como linguagem artística autônoma, presente na cena, é defendida por muitos autores. Esse modo permite que ela apresente seus elementos, suas novidades, e apareça, surpreenda. É possível que a encenação seja comparada a uma composição no espaço e no tempo. Para isso, faz-se necessário um diálogo entre músicos, atores e diretores (de cena e de música). Tal diálogo materializa um tempo único para a cena, dando início ao momento em que atores e músicos compõem um espetáculo que o público *veja e ouça*:

Durante muito tempo (historicamente) e sistematicamente (teoricamente) separados em sua busca de *especificidade*, música e teatro estão muito mais de acordo, atualmente, sobre sua complementaridade. Está-se redescobrando a musicalidade dos textos e se evidencia a teatralidade de uma música. (PAVIS, 1999, p. 256).

Refletindo sobre os aspectos expostos acima, desenvolvi uma pesquisa sobre o lugar da música na cena do Teatro Ventoforte. Essa foi minha pergunta norteadora. Para desenvolvê-la, foram feitas viagens sistemáticas à cidade de São Paulo, onde se realizaram entrevistas com músicos que atuam ou atuaram no grupo, indagando deles a prática teatral desenvolvida por Ilo Krugli e a relação desta com o fenômeno sonoro que participa das composições de seus espetáculos.

Como trajeto de investigação, a pesquisa percorreu, no primeiro capítulo, um caminho que propôs proximidade entre a poesia que se apresenta nas letras das canções dos espetáculos do Teatro Ventoforte, escritas por Ilo Krugli, e as poesias de Federico García Lorca, dando relevância aos elementos populares, oníricos e humanos, presentes na obra dos dois artistas.

García Lorca foi aparecendo aos poucos, quando fui me aproximando, durante a pesquisa, das letras das canções do repertório do grupo. Notei que a trajetória de Ilo Krugli se parecia com a do poeta espanhol: a paixão pela cultura popular e pelas raízes do Homem muito presente; o trabalho com a animação de bonecos; a formação de grupos mambembes. Fui percebendo, então, que as letras

das canções escritas por Ilo Krugli trazem o mesmo hálito de natureza e de luta pela beleza, pelo sonho, pela imaginação, que está presente na obra de García Lorca.

No ano de 2006, ao assistir à montagem do Teatro Ventoforte do texto **Bodas de Sangue** — quinto espetáculo de Federico García Lorca encenado pelo grupo —, percebi que o poeta espanhol era convidado freqüente à festa de Ilo Krugli. Entendi que a obra e a vida de García Lorca é uma forte presença na poética do grupo.

No segundo capítulo, foram traçados paralelos entre a música realizada — sempre ao vivo — nas representações do grupo e a música das festas tradicionais do Brasil, uma vez que ambas representam, para o evento ao qual pertencem, uma alegoria de denota reconhecimento e identidade.

Para a elaboração do trabalho, foram desenvolvidos conceitos de poesia, festa, símbolos, mitos e ritos, predicados que constituem a poética do grupo desenvolvida durante sua trajetória.

Ao analisar os elementos constitutivos da obra do artista estudado, o texto procura mostrar que o diretor, ator, poeta e artista plástico Ilo Krugli continua mantendo, junto ao Teatro Ventoforte, a opção por um trabalho construído coletivamente que tem o universo simbólico humano como matéria-prima.



## CAPÍTULO I

### “NINGUÉM PODE MATAR OS POETAS QUE AINDA NÃO NASCERAM”

#### I.1.SOBRE ILO KRUGLI

Como todo o mundo que chega a algum lugar que respeita muito, eu chego pedindo licença pra apresentar Ilo Krugli. Homem de teatro, de pinturas, de poesias. Homem apaixonado pela arte e pelo ser humano. Homem do Ventoforte.

Ilo Krugli nasceu em Buenos Aires, na Argentina, em 10 de dezembro de 1930. Seu nome de nascença é Elias Kruglianski<sup>1</sup>. Quando criança queria que o chamassem de Tingolo, que é o nome de um passarinho de lá. Nunca o chamaram assim. Seu apelido mais freqüente, dado por seu pai, era Aliosha<sup>2</sup>, nome do irmão mais novo dos Irmãos Karamazov, de Dostoievski<sup>3</sup>.

Seus pais eram imigrantes poloneses. A mãe trabalhava em casa, cuidando dos dois filhos e costurando para fora. O pai era operário têxtil. Moravam em um bairro operário, onde residiam vários imigrantes vindos da primeira guerra. Da família de Ilo, só os pais conseguiram os papéis para imigrar. Quando estavam tentando trazer os avós, a guerra estourou e já não foi mais possível trazê-los.

Na infância, Ilo Krugli brincava como brincam todas as crianças. Brincava de muitas coisas. Construía cidades de barro, de pedra, desenhava, pintava. Brincava de teatro. O público ficava sentado em uma escadaria e, ao pé da escada, junto com

---

<sup>1</sup> Ilo Krugli teve ainda os apelidos Iliá e Elie, que eram brincadeiras com “Elias”. O nome Ilo foi-lhe dado por uma criança mais nova da comunidade. Em uma tarde, na escola, os alunos pintaram o muro e tiveram que colocar o nome para identificar os desenhos. O menino Elias escolheu o nome Ilo, e passou a adotá-lo, desde então.

<sup>2</sup> Os pais de Ilo Krugli eram comunistas ateus. O pai lhe falava que deus eram suas mãos, que trabalhavam, e mostrava as mãos para Ilo. Quando estava longe, seu pai o chamava: “Aliosha!” E ele tinha que responder: “Idi Suda”, que quer dizer “aqui estou”, em russo. Como não podia rezar na frente de todos, porque eram todos ateus, o menino Ilo subia no telhado e rezava escondido, para o sol.

<sup>3</sup> Aliosha é o diminutivo de Alieksiéi (Alex) - Aliosha, o terceiro filho. “Ele completara vinte anos (o seu irmão Ivã tinha vinte e três e o mais velho, Dmítri, vinte e sete). Em primeiro lugar, declaro que esse jovem Aliócha não era absolutamente um fanático e, a meu ver, nem poderia ser considerado um místico. (...) ele estava simplesmente imbuído de um precoce amor à humanidade e, se acabou entrando para o mosteiro, foi por julgar que era este o verdadeiro caminho para sua alma, tão cansada das trevas e misérias do mundo, tão sedenta de claridade e amor” (DOSTOIEVSKI, 2006. p. 24).

os meninos da vizinhança, Krugli representava espetáculos. O que ele mais gostava de encenar era **O príncipe feliz** de Oscar Wilde:

Me contaram a história e me convidaram para assistir ao teatro onde se fazia essa história, só que eu não consegui ir, era longe de onde eu morava que era uma periferia. Minha família estava sem dinheiro...estava sem dinheiro e era na cidade e ainda tinha que pagar os ingressos e não sei o que e eu não fui. Então contaram a história, e depois os amigos que foram eu perguntei como foi? E aí me contaram como era o espetáculo. A partir daí eu comecei a fazer o *Príncipe Feliz* já que eu não fui eu fazia e fiz durante muitos anos o *Príncipe Feliz*... só depois na adolescência que eu descobri quem era Oscar Wilde e que essa história era dele. (KRUGLI apud CAVINATO, 2003, p. 28).

Naquela época, passaram por Buenos Aires muitas companhias de teatro vindas da Europa e dos Estados Unidos. Eram grupos de atores judeus poloneses<sup>4</sup> que haviam imigrado e encenavam textos de Dostoiévski, Tolstoi, Górkí. Eles se apresentavam em quatro teatros da cidade nos quais só representavam textos em ídiche, um dialeto alemão que os judeus da Europa Oriental falavam. Os grupos de teatro que Krugli assistia quando criança, já faziam parte da segunda geração desses imigrantes. Já havia, então, nessa época, um quinto teatro, onde eram encenados os textos de Bertolt Brecht e de diretores de outros países. As representações ainda aconteciam em ídiche, o público recebia um programa bilíngüe, para que pudessem acompanhar a cena.

Os grupos circulavam pelas comunidades judias da Argentina. Os judeus poloneses valorizavam muito o teatro. Junto com sua família Ilo representou uma peça de Ibsen, chamada **O espírito**. Sua personagem era um pintor que desenhava o espectro do espetáculo.

Sua vida escolar aconteceu em duas instituições simultaneamente. Pela manhã, freqüentava a escola do Estado, a Spanichol, onde se falava espanhol. Nessa escola, Ilo teve aulas com uma professora que tinha sido aluna de Javier Villafañe (1909–1996) — poeta, escritor e bonequeiro argentino, considerado um dos pioneiros na arte de fazer e manipular bonecos na Argentina. Essa professora ensinava seus alunos a fabricar bonecos, e deu a Krugli um livro com três histórias de Villafañe.

---

<sup>4</sup> Aconteceu, na época, uma imigração de mais de duzentos mil judeus poloneses para a Argentina. Diante da derrocada das forças francesas e do avanço alemão, os artistas poloneses acentuam o processo emigração-exílio (FUSER e GUINSBURG apud SILVA, p. 71).

Durante a tarde, freqüentava uma escola para imigrantes poloneses, que chamavam de Idichol, onde a língua usada era o ídiche. Depois da escola, Krugli começou a freqüentar oficinas de desenho, cerâmica, escultura e boneco. Sua formação foi autodidata. A partir daí, deu início a seu trabalho com teatro de bonecos nas periferias e em alguns festivais da Argentina. Com um grupo de teatro chamado Cocuyo, em 1958, fez apresentações no norte da Argentina, Bolívia e Peru, em quartéis, centros de mineração e aldeias indígenas:

Quando eu fazia artes plásticas já havia o envolvimento com o teatro. Desde garoto fazia teatro de bonecos, algo bem mambembe, e foi assim que me desloquei por toda a América Latina apresentando em quartéis no Peru, praças na Bolívia, Chile e daí por diante, sempre em qualquer espaço. Peças que geralmente eram dirigidas às crianças às vezes eram transformadas, apimentadas e mostradas então para os soldados e público adulto em geral. Mas veja, desenvolvíamos um trabalho com crianças e adolescentes, e esse trabalho era exatamente uma integração entre teatro, artes plásticas, expressão corporal... de certa forma o teatro já era o núcleo central. Aos poucos, fazendo cenário e objetos para teatro, fui abandonando o trabalho solitário de atelier e essa talvez seja a razão maior de há sete anos me dedicar exclusivamente ao palco, onde estar é sempre uma festa. (KRUGLI apud PIRAGIBE, 2001, p.[2]).

A primeira prática didática de Ilo Krugli aconteceu em um ateliê de cerâmica que ele montou e que abria aos sábados pela manhã para receber alunos. Ensinava cerâmica e pintura. Na época a escola ainda não tinha nome. Somente mais tarde, quando ela já não existia mais, o artista deu-lhe o nome afetivo de “Escolinha do Sétimo Dia”. Durante suas viagens pela América Latina com o Cocuyo, dava oficinas de bonecos para os professores e para as crianças.

### **1.1.1 A chegada de Ilo Krugli ao Brasil**

Ilo Krugli veio para o Rio de Janeiro no ano de 1961, junto com Pedro Dominguez, também integrante do Cocuyo. Seus principais objetivos eram assistir à Bienal de Artes Modernas e fazer contato com Augusto Rodrigues, artista plástico e fundador da Escolinha de Artes do Brasil, que ficava na Avenida Marechal Câmara, no 4º andar da Secretaria de Agricultura. Krugli se interessava pela prática desenvolvida com pintura, dança, expressão corporal e teatro de bonecos com as crianças da Escolinha, e tinha curiosidade em conhecer o seu trabalho, pois Augusto

Rodrigues era amigo de Javier Villafañe<sup>5</sup>. Esse contato rendeu-lhe onze anos como professor de artes plásticas, teatro e teatro de bonecos. Aos poucos, Krugli foi integrando as linguagens em um curso que chamou de “Aula de Criatividade”:

O meu trabalho principal era criar espaços de integração, onde se trabalhava com várias linguagens simultâneas, porque até lá a Escolinha era teatro, artes plásticas, sobretudo gravura, música e horário pra brincar, brincar, não sei o que mais, mas poucas vezes se fazia a integração e nós começamos a fazer a integração. (KRUGLI apud CAVINATO, 2003, p. 42).

Algumas pessoas que transitavam pela Escolinha acabaram se tornando referências importantes para o trabalho de Ilo Krugli. Uma delas foi a médica psiquiátrica Nise da Silveira, fundadora do Museu de Imagens do Inconsciente. Ela era grande conhecedora do trabalho desenvolvido por Sigmund Freud, mas elaborou seu ofício e sua pesquisa fundamentada, sobretudo, nos trabalhos de Carl Gustav Jung. Em 1946, fundou a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR), no centro Psiquiátrico Dom Pedro II, no bairro do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Nesse espaço, desenvolveu atividades artísticas com os pacientes e orientou os enfermeiros para não influenciarem em suas produções. Acreditava que, através de seus trabalhos artísticos, eles poderiam aos poucos encontrar o caminho de volta para a consciência. Os resultados positivos e a grande satisfação que encontrava em seu trabalho fizeram com que, em 1952, fundasse o Museu de Imagens do Inconsciente. Krugli freqüentava a casa de Nise da Silveira e participava de um grupo de estudos criado por ela. A principal influência do trabalho dessa terapeuta no trabalho de Ilo Krugli diz respeito, principalmente, ao inconsciente coletivo, ao imaginário e aos arquétipos:

As artes plásticas, o desenho, a pintura e a construção de bonecos e cenários estão entranhadas nos processos de aulas. A visão de inconsciente coletivo e de inconsciente pessoal, a expressão plástica desveladora do inconsciente, podem ser consideradas uma herança direta das pesquisas da Dra. Nise da Silveira. (CAVINATO, 2003, p.107).

Outras pessoas que passavam com freqüência pela Escolinha de Artes e também tiveram influência no trabalho de Krugli foram Liddy Mignone, educadora musical que trabalhava no Conservatório Brasileiro de Música e em 1937 criou o

---

<sup>5</sup>Javier Villafañe foi quem inspirou a didática aplicada nas escolinhas de arte fundadas por Augusto Rodrigues.

curso de Iniciação Musical seguindo as tendências da Escola Nova; Sílvia Aderne<sup>6</sup>, atriz e professora, e José Ribamar Ferreira (Ferreira Gullar), poeta maranhense nascido no mesmo ano que Ilo Krugli.

Paralelamente aos trabalhos da Escolinha de Artes, Krugli continuou a desenvolver obras como artista plástico e a dar aulas no Conservatório Brasileiro de Música, no Curso de Musicoterapia. Ao mesmo tempo, abriu uma escola chamada Núcleo de Artes Criativas e fundou o “Teatro de Bonecos Ilo e Pedro”, com Pedro Dominguez. Os trabalhos mais expressivos da dupla são **O retábulo de maese Pedro**, uma ópera de Manuel de Falla (1876 – 1946), compositor que trabalhava com Lorca, apresentada com a Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro na Sala Cecília Meireles, e **Ubu Rei**, de Alfred Jarry (1873-1907). Os dois espetáculos foram dirigidos por Gianni Rato (1916-2005), entre 1968 e 1970.

No ano de 1972, Krugli montou e dirigiu **A história do barquinho**, ou **Um rio que vem de longe**<sup>7</sup>, peça escrita por ele em 1963. Ela conta a história de um barquinho ancorado que se apaixona por uma vitória-régia, mas os dois não podem ficar juntos, pois ela está sendo levada pela correnteza do rio. Segundo o autor, essa obra é um canto à liberdade. Trata da sua conquista e da aprendizagem sobre como lidar com ela. Primeiramente concebido como exercício para as mãos, só foi realizado como espetáculo em 1972, no Rio de Janeiro, onde recebeu prêmios de melhor espetáculo do ano, melhor direção e melhor trilha musical (KRUGLI e LARANJEIRAS, 1984, p. [19]). Nessa montagem, o autor-encenador escolheu fazer uma representação teatral em que as mãos nuas, pintadas ou ornamentadas com lenços, barbantes ou papéis, compusessem as personagens, sugerindo um caminho que se distanciava do teatro de bonecos tradicional.

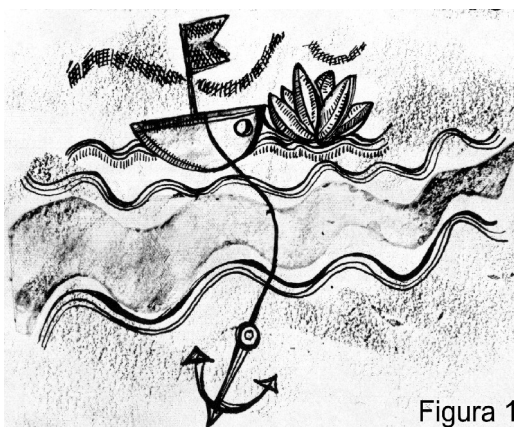


Figura 1

<sup>6</sup> Sílvia Aderne é uma das fundadoras do Teatro Ventoforte, junto com Ilo Krugli, Caíque Botkay e Beto Coimbra. Sílvia Aderne fez parte do primeiro elenco de **Histórias de Lenços e Ventos**, espetáculo que deu nome ao grupo.

<sup>7</sup> Trataremos desse espetáculo no segundo capítulo dessa dissertação.

Em 1973, quando montava o mesmo espetáculo em Santiago do Chile, com um grupo chamado “Manos”, ocorreu o golpe militar chileno e ele viu-se obrigado a voltar para o Brasil:

Voltando do Chile, com a sensação do drama vivido, a destruição de sonhos e de vidas, um ator de meu grupo em Santiago, que se chamava ‘Manos’, que quer dizer ‘mão’ e ‘irmãos’, um ator havia morrido<sup>8</sup> e também tinham morrido os sonhos e até um presidente<sup>9</sup> eleito pelo voto direto do povo, um homem que disse pra nós, os atores da *História do Barquinho*; ‘Eu também sou um menino, às vezes brinco como uma criança’. Aqui voltando eu não tinha grupo, não tinha nada, meu trabalho que tinha montado criado com uma escola – o NAC – tinha acabado, meu trabalho de bonecos, que era o ‘Teatro de Ilo e Pedro’ tinha acabado, só tinha algumas poucas pessoas em volta que eram alunos, ou companheiros de aventuras de vida e de vivências, como o Beto Coimbra, o Caíque (Botkay), a Silvia Aderne, e assim em doze dias nasce explosivamente, para levar a um festival do Paraná, o espetáculo, e nasce o grupo. (KRUGLI apud PIRAGIBE, 2001, p.[3]).

O espetáculo ao qual Ilo se refere acima é **História de lenços e ventos**, obra que surge de uma grande dor. Faz referências a tudo que o grupo tinha perdido no Chile, às pessoas que tinham sido assassinadas e ao poder repressivo que governava aquele país.

### I.1.2. O Ventoforte

O começo da história do Teatro Ventoforte coincide com a história do espetáculo **História de lenços e ventos**, criado em fevereiro de 1974 por Ilo Krugli, Silvia Aderne, Beto Coimbra<sup>10</sup> e Caíque Botkay<sup>11</sup>. A peça nasceu de materiais que o diretor-pedagogo fornecia aos atores: tecidos, metal, jornal, papéis coloridos. A história começa quando os atores acham uma mala cheia de bonecos e resolvem fazer teatro. No entanto, os bonecos se trancam na mala e se recusam a fazer o que quer que seja. Os atores buscam então uma maneira de fazer teatro e combinam fazê-lo de qualquer jeito, até que, depois de algumas tentativas, acham alguns lenços espalhados e vão dando nomes e vida a eles. A fábula que se desenvolve a

---

<sup>8</sup> O ator Luís Martins tinha vinte anos e era brasileiro. Em viagem ao Chile, para trabalhar com Ilo Krugli, foi assassinado pelas tropas de Augusto Pinochet.

<sup>9</sup> Salvador Allende.

<sup>10</sup> Ator, músico e dramaturgo carioca. Fundou o grupo de teatro carioca Hombu, junto com Caíque Botkay e Silvia Aderne.

<sup>11</sup> Compositor. Instrumentista. Diretor musical. Diretor cênico. Autor. Ator. Tradutor. Em 1975, formou-se em Musicoterapia pelo Conservatório Brasileiro de Música.

partir daí narra o rapto da personagem Azulzinha — um pequeno lenço azul que queria aprender a voar — pelo grande e malvado Rei Metal Mau, que mora dentro de um castelo brilhante e organizado na Cidade Medieval, no qual só entra metal, cristal, laquê, vidro fumê, seda, e outras coisas importantes. Todos os lenços, amigos de Azulzinha, que moram com ela em um quintal onde sempre venta, são presos por ele dentro de uma caixa estratosférica. O herói da história, o Papel — uma folha de jornal em que são pintados olhos e boca da personagem —, tenta ir ao encontro de Azulzinha para libertá-la, mas é queimado pelos soldados do Rei. Quando nada mais tem jeito, o elenco pede ao público que o ajude a encontrar uma solução; caso contrário, terão de encerrar o espetáculo daquela maneira, já que nem sempre as coisas terminam bem. O público dá várias sugestões. É feito um novo herói com o coração de celofane, mas agora disfarçado de metal. Todos os lenços que estavam presos são libertados da caixa pelos atores e formam um grande dragão colorido, com o qual o herói entra no castelo, luta com o Rei, vence, e traz Azulzinha de volta.

O espetáculo foi montado em doze dias, para que pudesse ser apresentado no Festival e Seminário de Teatro e Dramaturgia Infantil de Curitiba, promovido pelo Teatro Guaíra. Permaneceu um ano em cartaz no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e foi recebido pelo público e pela crítica de modo muito caloroso. Inaugurou uma nova maneira de pensar no teatro de animação e no teatro para a criança. O que veio propor não foi um teatro realista de bonecos. Nele, os materiais são as personagens. Os atores que os movimentam não estão, porém, passivos na cena: eles conduzem a fábula junto com as personagens — sempre aparentes —, e levando em consideração o tipo de material que estão manipulando:

Começamos a brincar com isso e se esboçou o conteúdo. Porque metal é coisa dura, mais agressiva, mais tecnológica. Jornal é aquela coisa do cotidiano, que amanhã já não presta mais. É um material mais proletário, vamos dizer. De repente se esboçam pequenos temas de qualidade. E em cima disso começou a se esboçar a história. (KRUGLI apud NOGUEIRA, 1993, p.111).

Ao assistirmos **História de lenços e ventos**, percebemos o quanto é difícil desassociar o material escolhido de seu significado. Todas as formas que veiculam pelo palco são materiais que expressam e constituem o plano do significante (um objeto, uma cor, uma luz). O significado é o conceito, a representação ou a significação que vinculamos a elas (Pavis, 1999). Os materiais fazem parte de uma

rede intrincada de vivências e, logo, dão-lhe conotações metafóricas. Isto porque, ao se dar início a uma investigação a respeito dos materiais que vão compor um espetáculo, dá-se também início à busca por almas, símbolos e signos perdidos, esquecidos. Nesse sentido, a arte é um resgate de tudo o que faz — ou fez — parte da história humana. Por isso, a escolha influencia na poética e na estética do espetáculo, que por sua vez influenciam na técnica de manipulação e em tudo mais que vai compor a obra:

A atividade artística pertence essencialmente aos estágios formativos de uma civilização, mas esta é renovada e revitalizada pela continuidade do processo – pela inserção recorrente de novas imagens visuais e novas formas expressivas na linguagem e na imaginação de uma estirpe de homens. Tal é a função social e biológica básica da arte, e essa função é vitalmente necessária nos estágios formativos de uma nova civilização. (READ, 1986, p.100).

Foi, possivelmente, por causa das diversas novidades cênicas que o espetáculo propunha, e da profundidade do jogo e do universo simbólico que apresentava em cena que o espetáculo recebeu vários prêmios: Melhor espetáculo infantil do ano (1974), Um dos cinco melhores do ano (1974), Molière para Ilo Krugli (1974), Melhor espetáculo (1975), Molère de melhor espetáculo (1976).

A partir de **História de lenços e ventos**, vai-se instalando no grupo um projeto político de fazer teatro sempre com muita poesia<sup>12</sup>, que fale de coisas da vida, da repressão, da liberdade. É importante lembrar que, em 1974, o Brasil vivia, havia dez anos, em plena ditadura militar, como outros países da América Latina. Eram tempos de censura e de censores. Ilo Krugli contou que certa vez um censor foi assistir ao espetáculo, ficou um pouco desconfiado, mas acabou dormindo e depois foi embora. A sutileza era amiga do grupo.

Depois de **História de lenços e ventos**, o grupo montou **Da metade do caminho ao país do último círculo**, com duas versões: uma para crianças e outra para adultos. Krugli queria que a primeira fosse onírica, criadora e poética, opondo conteúdos racionais-dogmáticos, distantes da linguagem verbal que era comumente usado no teatro infantil da década, que geralmente infantilizava o texto e as atitudes das personagens. Quanto à segunda versão, escolheu construí-la de maneira bem concreta, mantendo o tema central, mas modificando-lhe o clima.

---

<sup>12</sup> A questão da poesia no teatro de Ilo Krugli será desenvolvida no item “García Lorca na música do teatro de Ilo Krugli – o elemento onírico, o elemento humano, o elemento popular.



Ainda no Rio de Janeiro, o grupo montou **Pequenas histórias de Lorca** (1976), **O mistério das nove luas** (1978), **Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão** (1978). Todos esses espetáculos ganharam prêmios. Em 1980, Ilo Krugli mudou-se para São Paulo. Os outros integrantes do grupo permaneceram no Rio e fundaram o grupo Hombu, que completou 22 anos de existência em 2007. O Hombú ainda tem Sílvia Aderne e Beto Coimbra à frente do grupo. Durante esse período, a companhia encenou diversos espetáculos, como **A gaiola de Avatsiú**, **Fala palhaço**, **Ou isto ou aquilo**, **A casa da madrinha e Zeropéia**, este, dirigido por Ilo Krugli. Em 1993, o grupo criou a Casa de Cultura Hombu, instalada em um sobrado na Avenida Mem de Sá, no bairro da Lapa.

Em São Paulo, Krugli alugou um espaço na Rua Tabapuã e deu-lhe o nome de Casa Ventoforte – Centro de Arte e Cultura Integrada. Hoje instalado no Parque do Povo, no bairro nobre de Itaim Bibi, ocupa um grande terreno junto com campos de futebol e com o Circo Escola Picadeiro.

### I.1.3 A poética do Ventoforte



Figura 2

A prática do Teatro Ventoforte, desde o início, desenvolve um trabalho que traça um elo com o popular, com o artesanal e com a poesia. O espaço que hoje ocupa se relaciona com a escolha estética do grupo. Os quatro portões de acesso indicam os pontos cardeais e simbolizam os elementos da natureza (água, terra, fogo e ar). Dentro dos portões existem três teatros (das mãos, dos pés e dos olhos) e entre eles um coreto, onde acontecem as festas (NOGUEIRA,1993). Há muitas árvores, terra, horta, cachorros. Ilo Krugli sempre morou lá, além de dona Maria, que cuida da casa e da comida, e de Lennon Gonçalves, que trata do jardim e do que for preciso.

Ao lado da prática expressiva, o Teatro Ventoforte manteve, desde sua fundação até 1998, um trabalho educacional. Desenvolvia cursos para crianças, adolescentes e adultos. Os cursos se chamavam “Teatro da Imaginação” e propunham aos alunos pesquisas que tinham, em sua base estrutural, o arquétipo do herói, o inconsciente coletivo, as quatro idades (criança, jovem, adulto e idoso), os quatro elementos (água, terra, fogo e ar) e o imaginário. O que havia de concreto para tal pesquisa eram materiais: barbantes, papel sulfite, papel kraft, celofane, cadeiras, tintas, giz de cera e coisas que Krugli pedia que os alunos trouxessem de casa, que tivessem relevância para as personagens que estavam construindo. Em todas as aulas, a música era executada ao vivo. A música se apresentava como um dos pulmões dessa prática, tanto no cotidiano do espaço quanto nos espetáculos, sendo sempre realizada ao vivo.

O curso para adultos acontecia em três noites por semana. Na primeira noite, os alunos tinham aula com o diretor-pedagogo, na qual desenvolviam a pesquisa acima descrita. Na segunda noite, tinham aula de confecção de bonecos e máscaras, ou de pesquisas como os quatro elementos. Na terceira noite, os alunos tinham aula de dança popular, ou de dança contemporânea, ou aulas de canto. Com a dança popular os alunos eram convidados a transgredir o espaço cotidiano. Através dela, buscavam desenhos coreográficos, a gestualidade, o resgate de danças arcaicas e primitivas, o equilíbrio e o desequilíbrio nas caminhadas teatrais e existenciais.

Alguns alunos eram convidados para participar de eventos que o grupo realizava em comunidades da periferia de São Paulo. Os eventos eram financiados pela Prefeitura ou pelo Governo do Estado de São Paulo e geralmente desenvolviam temas, como “Os quatro elementos” ou “Quintal, o Espaço Esquecido”. O grupo também desenvolvia diversos projetos com comunidades da periferia. Os alunos podiam fazer estágios. Então, se um aluno era chamado para fazer algum espetáculo do grupo, ele já havia se apropriado da linguagem estética do grupo.

Krugli nunca teve interesse em que a aprendizagem permanecesse restrita aos muros da escola. O contato com o outro, com o mundo do outro, com o espaço que o outro ocupa, fazia parte da investigação de cada um. A festa, o folguedo e a música apareciam nesse momento como possibilidades de encontro com a comunidade, por terem a característica de não separar quem faz de quem observa.

“A comunhão coletiva que ela proporciona elimina o produto final acabado, doado a quem passivamente o recebe”. (KRUGLI e LARANJEIRAS, 1984, p.2).

Sem exercitar linguagem nem discurso realistas, os espetáculos que o grupo tem montado desde o início de sua história contêm uma grande liberdade criativa. Daí surgem aproximações com realidades e conflitos vividos durante o percurso do grupo, mudanças sociais e políticas, que refletem em seus trabalhos. Essas aproximações recriam uma sensibilidade que tanto pode ser atemporal, real ou simbólica, como pode esboçar um diálogo mais datado. As temáticas, porém, se referem sempre a conflitos e situações que atentam às alternativas políticas, criando textos e representações que desenham um humanismo preocupado e questionador, que se opõe a qualquer tipo de repressão cultural ou social (KRUGLI, 2004).

A dramaturgia do grupo se constrói principalmente a partir da ritualização teatral e poética; de criações coletivas que contam com depoimentos de crianças, jovens e adultos, coletados durante projetos, oficinas e eventos; de narrativas de poetas populares ou anônimos; de narrativas míticas, históricas e imaginárias no inconsciente coletivo.

O Teatro Ventoforte traz preocupações que dizem respeito ao espaço cênico, ao envolvimento do público na representação, e pensa na busca das raízes do homem como abordagem temática. Nessa busca, vê “a criança de cada um” como uma possível raiz para investigação das ligações perdidas entre o Homem e o mundo.

A construção de tal conceito é histórica. Faz parte de um processo desenvolvido durante etapas distintas de nossa civilização e por isso hoje vincula o conceito a uma forma ou, do mesmo modo, o significado a um significante. É comum em manifestações populares tradicionais a utilização de objetos embutidos de significados muito específicos para uma comunidade, ou para uma civilização. Os mesmos objetos em outros lugares podem não significar nada além deles próprios ou de suas funções cotidianas:

Nas minhas pesquisas percebi que em toda brincadeira popular tem sempre um bastão, um objeto na mão. E não é um objeto qualquer, não é um adereço. É um objeto cheio de significado, de espírito, cheio de alma. Você não pega de qualquer jeito, você não coloca em qualquer lugar, não guarda de qualquer jeito. (ITAÉRCIO apud PERRÉ, 1997, p.16).

O aspecto musical nos espetáculos do Teatro Ventoforte também nos remete às festas, aos folguedos e às feiras populares do Brasil, lugares onde os músicos, cantando e tocando, colocam o público em contato com tradições populares, falando de histórias de alegrias e de tristezas.

Uma das características do grupo, desde sua fundação, é a presença dos músicos na cena. Existe, a princípio, um lugar no palco destinado a eles. No entanto, todos assumem personagens, somando à função de músico a de ator; ou entram em cena comentando uma situação, narrando uma relação, traduzindo um “adeus”, um “eu volto”.

Sobre a festa e sobre a música e os músicos voltaremos com mais detalhes, no capítulo 2.

## **1.2. SOBRE FEDERICO GARCÍA LORCA**

García Lorca é um moço que escreve versos. Versos admiráveis que surgem, originais e perfeitos, com a mesma espontaneidade com que fala, se movimenta e ri. Ri quase constantemente, com uma risada sã, satisfeita, campesina. A mesma cara redonda e luminosa que suas fotografias têm divulgado, a testa alta, o cabelo despenteado, o sorriso descobrindo os dentes brancos e fortes, assim é este moço, que fala das coisas mais sérias, inclusive de sua própria obra, sem dar importância a nada. É um escritor – raro exemplo – não só sensível e modesto, se não despreocupado, jovial, que só quer se divertir, gozar a vida e escrever, de quando em quando, muito, em momentos de febre criadora, sem se preocupar muito, porém com temor, com resistência a publicar o que tem escrito. É um moço que faz versos porque seu talento os dita espontâneos, caudalosos. (HERNANDEZ, 1984, p. 207, tradução nossa).

Federico García Lorca nasceu no dia cinco de junho de 1898, na aldeia de Fuentevaqueros, situada nas proximidades de Granada, Espanha. Aos dez anos foi estudar em um colégio de padres em Almería. Mais tarde, mudou-se com a família para Granada, onde cursou a escola pública e o Colégio Sagrado Coração de Jesus.

Seu pai, Federico García Rodríguez era dono de terras. Sua mãe, Vicenta Lorca Romero, era professora primária. Com ela Lorca aprendeu a escrever suas primeiras letras. Dessa mulher reservada, piedosa, fina, diz ter herdado a inteligência, enquanto do pai, a paixão (LORCA, 1977).

Iniciou seus estudos musicais ainda em Granada. Com uma tia aprendeu violão, e teve aulas de harmonia e piano com Antônio Segura, um discípulo de Giuseppe Verdi (1813-1901). Em 1915, começou a cursar literatura e direito, em Granada. O curso de literatura era seu desejo. O de direito, era desejo de seus pais. Com a morte de seu mestre Segura, em 1917, pensou em continuar os estudos de música em Paris, mas seus pais não concordaram com a idéia:

Além dos dotes musicais, García Lorca logo descobre a vocação que tem para lidar com as palavras, terra fértil para suas inquietudes. Em 1918, nasce seu primeiro livro em prosa, intitulado **Impressões e paisagens**. A repercussão limitada que teve este livro não permitiu ao poeta prever o êxito que encontraria adiante (ARRIZABALAGA apud LORCA, 1999, tradução nossa).

No ano de 1919, mudou-se para a Residência dos Estudantes, em Madri. Lá fez amizade com o cineasta Luis Buñuel (1900-1983), com o escritor Juan Ramón Jiménez (1881-1958), com o compositor Manuel de Falla (1876 -1946) e com o pintor Salvador Dalí (1904 -1989). Junto com eles e com outros artistas e intelectuais da época, tomou parte da chamada *Geração de 27*, corrente literária que despontou na Espanha após a Primeira Guerra Mundial. Comparável em seus valores e talentos apenas ao Século de Ouro e à rebelde geração de 98, a *Geração de 27* caracterizava-se pelo livre uso da metáfora, considerada um dos principais elementos do poema, o tom irônico e intimista, o retorno aos temas e formas populares, o anseio de perfeição técnica, a expressão do mundo subconsciente e a importância que atribui aos elementos oníricos (LORCA,1977). Logo se tornou conhecido e admirado como poeta. O reconhecimento como dramaturgo só viria

mais tarde. Nem o público nem a crítica o incentivavam nesse sentido. O estímulo vinha de amigos e de sua necessidade de expressar-se na forma dramática. Lorca tinha necessidade de ler em voz alta as palavras que escrevia — tanto seus poemas como seus artigos. Isso era para ele mais importante e talvez mais saudável do que publicar suas obras, o que o deixava bastante aturdido: “Isso se produz em mim porque quando copio minhas coisas e as impeço de terem defeitos, já não gosto



Figura 3

mais delas” (LORCA, 1984, p. 208). A essa repulsa à publicação, deve-se o fato de haver críticas, em jornais, de seu livro **Poeta em Nova York**, antes mesmo de ele ser publicado. Lorca o havia lido inteiro em uma conferência, chamada *Amigos da Arte*, que o tornou conhecido em Nova York.

A primeira encenação de uma obra sua em Madri ocorreu no ano seguinte a sua chegada à cidade. Trata-se de uma comédia em dois atos, intitulada **O malefício da mariposa**, que mistura fábula e conto de fadas e termina em balé. A peça reflete a influência de Juan Ramón Jiménez e Rubén Darío (1867-1916), poetas que dominavam a produção poética espanhola da época (LORCA, 1977). Amor e morte, temas constantes em toda a criação lorquiana, são tratados nesta obra como simpáticos insetos que habitam um povoado ou aldeia qualquer da Espanha de Lorca. Os insetos falam de amor, de morte, de trabalho, da vida. A obra foi interpretada por mais de quatorze atores, que utilizavam marionetes, bonecos de luva e tecnologia de fibra ótica na encenação. Tratava-se de um projeto ambicioso quanto à quantidade e à qualidade de recursos.

Em 1921, lançou sua primeira obra publicada, intitulada **Livro de poemas**. No prólogo, diz ter consciência de se tratar de “páginas desorientadas” (LORCA, 1993), escritas espontaneamente, seguindo o fio de seu ardor juvenil. Nela já se encontram, porém, ecos de modernismo<sup>13</sup> e de temas que se fariam presente em quase toda a sua obra: a morte, o amor não correspondido e a falta de esperança (ARRIZABAGALA apud LORCA, 1999, tradução nossa).

No ano seguinte, redigiu **Poema del cante jondo**, obra que resultou de quase um ano de pesquisa sobre o *cante jondo*, canção característica do substrato folclórico da Andaluzia que reflete o panorama dos ciganos, com sua lógica própria, suas superstições ancestrais e o espírito libertário com o qual enfrentam a rígida estrutura do poder constituído naquela época. Lorca tinha decidido criar seus poemas com raízes no cotidiano e na cultura desse povo. “Povos maravilhosos, cujas pessoas nunca parecem ter existido para os poetas” (LORCA, 1993, p.12).

---

<sup>13</sup> Chama-se modernismo o conjunto de movimentos culturais surgidos no início do século XX, período marcado pelo avanço tecnológico, pelo trânsito de informações entre as principais capitais culturais da Europa e pelas guerras. Os movimentos modernistas reivindicavam, sobretudo, “uma nova arte, adequada ao novo século”.(CARLSON, 1997, p.330). São exemplos de movimentos modernistas: o futurismo, o expressionismo, o dadaísmo, o surrealismo e o cubismo.

O resultado do desejo e da pesquisa de Lorca foi um livro de vocação unitária, alimentado ao calor do Concurso de *Cante Jondo*, celebrado em Granada, em 1922. Foi ao participar das preparações do concurso que o poeta compreendeu as possibilidades poéticas que caracterizam a expressão daquela cultura popular, primitiva, misteriosa, cultivada na dor e própria da geografia andaluza. Possibilidades nascidas de uma força natural, viva. A todo esse conteúdo, Lorca une a metáfora e a liberdade que imprime em sua escrita de vanguarda, delimitando seu mundo pessoal, banhado em símbolos e coberto por um imaginário particular (MONTEIRO apud LORCA, 1993, p.14). Tanto a poesia lorquiana como a atmosfera e os gestos do *cante jondo* se nutrem dos códigos culturais do romantismo, sobretudo no que se refere às suas raízes mais fortes: o amor e a morte.

A primeira publicação da obra *Poema Del Cante Jondo*, porém, só aconteceu em 1931. Junto com o editor Martínez Nadal, Lorca fez uma seleção de cinquenta poemas, e escolheu para o prólogo a “Balada dos Três Rios”, já publicada anteriormente em um livro de homenagens a Antonia Mercé - bailarina argentina nascida em 1890, em Buenos Aires, a qual, em 1911, se muda para Paris e lá apresenta uma série de bailes andaluzes -, intitulado *A Argentina* e organizado pelo Instituto das Espanhas. Terminada a seleção, Lorca achou que o livro estava muito pequeno e incluiu dois diálogos finais, escritos em 1925, intitulados “Cena do Tenente Coronel da Guarda Civil”<sup>14</sup> e “Diálogo do Amargo”.

A música é também ponto de contato muito importante da obra de García Lorca com o popular, como forma de expressão estilizada que convive com a sua escrita de vanguarda. Nesse terreno, García Lorca teve grande influência de seu amigo e compositor Manuel de Falla. A obra de Falla levou certo tempo para ser entendida. Foi somente com a *Geração de 27*, da qual também fez parte, que teve sua obra reconhecida. Ele lançava paradigmas entre leituras tradicionais e nacionalistas, permeando, porém, o horizonte europeu da música moderna. Tal característica lhe possibilitava transitar da música popular tradicional até a música de

---

<sup>14</sup> Esse texto foi montado pelo Teatro Ventoforte em 1976 e 1977, como parte do espetáculo **Pequenas Histórias de Lorca**. O grupo desejava estreá-lo em Porto Alegre, mas o texto foi censurado. Sua estréia aconteceu meses depois, no Rio de Janeiro. Em 1986, partindo do mesmo texto, Ilo Krugli dirigiu a montagem de **Sete corações — poesias rasgadas**, espetáculo que fala da morte e da ressurreição de um poeta. A censura quis intervir novamente, proibindo-o de ser encenado para crianças, usando como argumento a cena de fuzilamento. Os fuzis eram vassouras. Ilo perguntou aos censores como fariam se fossem encenar *Tiradentes*. O texto foi liberado. O espetáculo foi novamente encenado em 1996, como homenagem ao poeta.

vanguarda. É a partir desse encontro que Lorca começa a trabalhar com a estética encontrada nas obras dos antigos cancioneiros musicais e nas tradições folclóricas. Vai em busca de um ritmo estilizadamente popular para sua poesia.

O interesse pelas tradições populares sempre esteve evidente na obra de García Lorca, como o coração de uma palavra que busca a verdade da natureza, das realidades originais, frente às degradações da civilização.

Sobre o tema que diz respeito às tradições populares e à força que delas os artistas devem deixar que emane, para que haja uma arte verdadeira e viva, Lorca apresenta sua conferência intitulada ***Juego y teoría del duende***. Diz o poeta:

O duende é um poder e não um obrar, é um lutar e não um pensar. Eu ouvi um velho violonista dizer: "O duende não está na garganta; o duende sobe por dentro a partir da planta dos pés". Ou seja, não é uma questão de faculdade, mas de verdadeiro estilo vivo; ou seja, de sangue; ou seja, de velhíssima cultura, de criação em ato. (LORCA apud MALLETT, p.[2])

Nessa conferência, Lorca fala sobre a força da cultura, da raiz, da tradição à qual cada artista pertence. Força esta que tem de fazer o sangue esquentar para que a verdadeira arte aconteça, além da técnica, do estudo, do esforço. Força que vem de cultura antiquíssima e que ferve nas veias. E quando então isso acontece, pode-se dizer: "Isso tem duende!" Lorca ainda explica que o duende é diferente das musas, que ditam, que sopram coisas bonitas e despertam a inteligência, assim como é diferente do anjo, que fica acima da cabeça do artista e derrama sobre ele sua graça, e o faz realizar sua arte sem esforço algum. Com o duende trava-se uma luta. É preciso despertá-lo nas últimas moradas do sangue:

A chegada do duende pressupõe sempre uma transformação radical em todas as formas sobre velhos planos, dá sensações de frescor totalmente inéditas, com uma qualidade de rosa recém criada, de milagre, que chega a produzir um entusiasmo quase religioso. (LORCA apud MALLETT, p.[6])

Em 1929, Lorca se afastou pela primeira vez da Espanha, para estudar inglês na Columbia University, em Nova York. Essa temporada lhe rendeu a obra intitulada **Poeta em Nova York**. Nela se faz presente o impacto que o poeta sofre com as diferenças que encontra na sensibilidade e na cultura do povo dos Estados Unidos da América do Norte. Cultura da indústria e da técnica, das cidades tentaculares, do embate das raças, da caça ao dinheiro e ao conforto.

Ao voltar à Espanha, formou um grupo de teatro chamado *La Barraca*, que apresentava peças em praças públicas de Madri e percorria os arredores da cidade.



Os atores eram estudantes universitários que, para participarem do grupo, eram submetidos a rigorosos testes supervisionados por Lorca (LORCA, 1977). Em dezoito meses montaram todas as peças de Miguel de Cervantes (1547-1616), várias peças de Lope de Rueda (1505?-1565), **Fuenteovejuna**, de Lope da Vega (1562-1635), **A vida é sonho**, de Calderón de La Barca (1600-1681), e outros clássicos do repertório espanhol. A proposta de representar os clássicos como parte do repertório de *La Barraca* partia da crença de seus fundadores de que os clássicos são tão atuais e vivos como as obras contemporâneas (LORCA, 1984).

García Lorca costumava dizer que o teatro é coisa de poetas porque, segundo ele, teatro é a poesia que se levanta do livro e se faz humana. Assim, para que o teatro pudesse recuperar a força que havia perdido, tinha que retornar ao povo, de quem havia se separado. Da mesma maneira devia recuperar seu sentido trágico, sem o qual, ainda segundo o poeta, se torna impossível haver teatro. Afirmava que o povo sabe o que é teatro porque nasceu dele, e que a classe média e a burguesia o haviam matado, enfurnando-o em salas fechadas, e nem sequer o visitavam, depois de havê-lo pervertido:

Eu arrancaria dos teatros as platéias e palcos e poria abaixo o galinheiro. No teatro temos que deixar entrar o público de alpargatas. 'A senhora está usando um bonito traje de seda? Pois dê o fora!' O público com camisas grosseiras em frente a Hamlet, em frente às obras de Ésquilo, em frente a tudo que é grande. Mas, o quê! O burguês está acabando com o dramático do teatro espanhol, que é essencial no teatro espanhol. (LORCA, 1984, p.214).

Com *La Barraca*, Lorca pretendia devolver o teatro à população. Junto com Eduardo Ugarte (1901–1955), escritor teatral amigo seu, iniciou o projeto que foi aprovado e fomentado pelo Estado. Em quatro caminhões levavam os adereços, todo o aparato elétrico, o cenário desmontável e todo o elenco que somava trinta pessoas, todos estudantes. Enquanto estavam em aula, estudavam e representavam em Madri. Nas férias, excursionavam pelos povoados vizinhos. As representações aconteciam durante a noite. Montavam o tablado em frente à praça e as pessoas levavam suas cadeiras. Os caminhões com anagramas da República da Espanha por vezes dificultavam o trabalho do grupo, pois as pessoas que fossem contra o governo os enxotavam. Só depois de explicar que espetáculo iam representar e sobre o que falava é que o público se acalmava. E, no fim, aplaudia.

Paralelamente às atividades com *La Barraca*, Lorca continuava escrevendo poemas e peças dramáticas. A primeira com a qual o poeta conheceu o triunfo como dramaturgo foi **Bodas de sangue**. Antes disso, com **Romanceiro Gitano**, livro de poemas publicado em 1928, Lorca já havia consolidado fama e glória como poeta.

**Romanceiro Gitano** é um dos livros mais típicos, mais acabados e definidores do poemário de Lorca. Na nota introdutória do **Romanceiro Gitano**, da sua terceira edição em português, datada de 1985, Oscar Mendes compara a imaginação deslumbrante, as metáforas alucinadas e alucinantes, a sensibilidade extremada, o regionalismo e a universalidade, e a melodia de funda ressonância popular com a qual Lorca compõe essa obra, aos policromados mantos espanhóis, por causa da variedade de colorido e de padrões com os quais o poeta tece sua

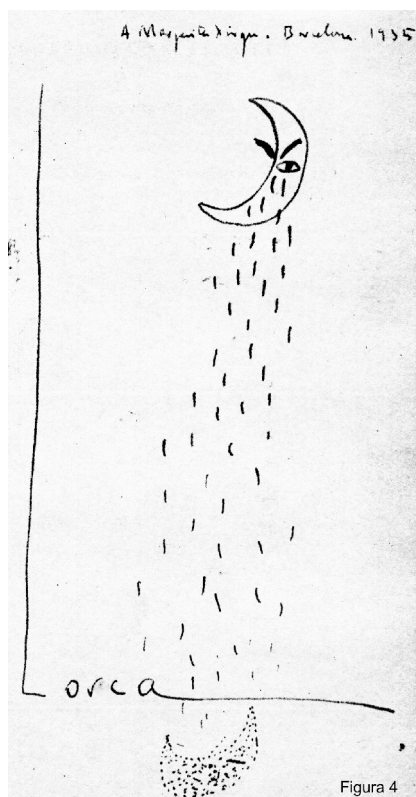


Figura 4

obra.

Além de **Mariana Pineda** e **Bodas de sangue**, Federico García Lorca escreveu outras peças para o teatro: **Yerma**; **Dona Rosita, a solteira**; **O amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu Jardim**; **A casa de Bernarda Alba**.

O teatro de Lorca, poético, é baseado na realidade. O autor costumava dizer que a realidade é superior à fantasia (HERNÁNDEZ apud LORCA,1984).

Dramaturgo, poeta, músico e desenhista espanhol, Federico García Lorca foi uma das primeiras vítimas da Guerra Civil Espanhola. Nos arredores de Granada, no dia 19 de agosto de 1936, foi covardemente assassinado.

### **I.3 – FEDERICO GARCÍA LORCA NA POESIA DO TEATRO DE ILO KRUGLI - O ELEMENTO ONÍRICO; O ELEMENTO HUMANO; O ELEMENTO POPULAR.**

Mas o que vou dizer da poesia? O que vou dizer destas nuvens, deste céu? Olhar, olhar, olhá-las, olhá-los, e nada mais. Compreenderás que um poeta não pode dizer nada da Poesia. Isso fica para os críticos e professores. Mas nem tu, nem eu, nem poeta algum sabemos o que é a poesia. Aqui está; olha. Tenho o fogo em minhas mãos. Eu o entendo e trabalho com ele perfeitamente, mas não posso falar dele sem literatura. Compreendo todas as poéticas; poderia falar delas se não mudasse de opinião a cada cinco minutos. Não sei. Pode ser que algum dia eu goste muito da má poesia, como gosto (gostamos) hoje, com loucura, da música má. Queimarei o Partenão durante a noite, para começar a erguê-lo pela manhã e não terminá-lo nunca. Em minhas conferências tenho falado às vezes da Poesia, mas a única coisa de que não posso falar é da minha poesia. E não porque seja inconsciente do que faço. Ao contrário, se é verdade que sou poeta pela graça de Deus - ou do demônio -, também é verdade que o sou pela graça da técnica e do esforço, e da minha percepção absoluta do que é um poema. (LORCA, 1989, p. [3]).

Nos itens anteriores, fizemos uma pequena revisão da obra e da vida de Ilo Krugli e de Federico García Lorca. A seguir, desenvolveremos um estudo no qual evidenciaremos a proximidade entre a produção dos dois artistas, dando ênfase a três elementos que permeiam suas poesias: o humano, o onírico e o popular. Este estudo é feito com o intuito de sublinhar o universo simbólico humano como matéria-prima da obra dos dois artistas. E, mais especificamente, para esclarecer que as letras das canções que compõem o repertório do Teatro Ventoforte, escritas por Ilo Krugli, são compostas a partir do sonho, do imaginário e da memória da coletividade da qual se forma o grupo.

No entanto, antes de discorrer sobre a proximidade encontrada na obra desses dois artistas, veremos o conceito de poesia em que nos apoiaremos.

#### **1.3.1 – Sobre poesia**

Segundo Johannes Pfeiffer (1951), poesia é a arte que se manifesta pela palavra, assim como a música é a arte que se manifesta pelos sons, e a pintura é a arte que se manifesta através de cores e linhas. Pfeiffer afirma que a única atitude autêntica perante a arte é, e será sempre, uma participação sentimental e emotiva. Participar é, segundo ele, fazer com que outros tomem parte no que temos dentro de

nós. Em poesia, porém, essa participação se dá de modo que sintamos e vivamos aquilo de que nos convidam a participar, e isso só acontece quando o conteúdo daquilo que nos é apresentado não pode ser de outra maneira, senão da justa forma e da maneira como foi construído, pois, em poesia, a expressão é a própria linguagem. Isso quer dizer que, em um texto literário, o conteúdo pode se fazer entender de formas diversas. A mesma idéia pode ser apresentada através de construções verbais diferentes, e do mesmo modo nos fazer conhecer o conteúdo e pensar a seu respeito. No entanto, quando tratamos da poesia, o conteúdo está de tal maneira amalgamado à construção verbal que, se nos é apresentada de outro modo, vamos senti-lo e vivê-lo também de outra maneira. Cada frase do poema é um complexo de signos lastreados de som-significante (BOSI, 1977), pois cada palavra possui, em virtude de sua altura e tom acústico, determinada auréola afetiva (PFEIFFER, 1951, p. 22):

Em cada um dos sons e em cada onda de tensão, na forma musical do conjunto, nesse todo que vibra de ritmo e ressoa de melodia, é fundido, íntima e inseparavelmente, um adentro, um conteúdo, um clima espiritual; imaginar uma alteração na forma, ainda que seja somente na minúcia mais insignificante, é imaginar alterado também o conteúdo. (PFEIFFER, 1951, p. 24).

A linguagem reúne imagem e conceito. O conceito, porém, não apresenta nada da individualidade do que quer que seja. A imagem, por sua vez, nos apresenta 'essa' coisa que, mesmo podendo ser a mesma de tantas outras, é única, porque está aqui e agora. Ele nos dá o exemplo de uma mesa. A mesa é um objeto que podemos conceituar de modo universal. Uma mesa será sempre uma mesa. Um tampo, quatro pés. No entanto, quando a poesia fala especificamente 'daquela' mesa, produzimos uma imagem a partir das referências que a poesia nos oferece, e a mesa passa a ter sua individualidade, pois já não é uma mesa qualquer, é 'aquela' mesa. Vemos, então, que a palavra traz sentido e plasticidade. E, na poesia, a intuição se eleva sobre a compreensão e a imagem sobre o conceito.

Não podemos nos esquecer de que conhecemos a imagem muito antes de conhecermos a escrita. E isso é fato tanto na história da humanidade, quanto na história de cada ser humano. Trazemos imagens claras e fortes de como são as coisas. E cada indivíduo guarda um repertório particular de imagens, o que lhe garante uma leitura particular da poesia. "A imagem é um modo da presença que

tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós.” (BOSI, 1997, p.13).

A palavra traz imagem, significado e som. Sendo assim, ela possui elementos que lhe garantem independência, pois tem seu próprio humor, sua própria cor e escuridão<sup>15</sup>. A palavra soa por causa dos mesmos princípios que fazem soar qualquer som emanado de um ser humano. A palavra é som:

O som do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final um proto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar. O signo é a forma de expressão de que o corpo foi potência, estado virtual. (BOSI, 1977, p. 42).

Pelo modo como o som é organizado (um som organizado já não seria música?) na poesia, podemos aproximá-lo da definição de música<sup>16</sup>. Vejamos: o som das palavras na poesia tem, por causa de suas inflexões, altura (grave e agudo), intensidade (forte e fraco), timbre<sup>17</sup> (identidade do som), andamento (lento, rápido) e ritmo<sup>18</sup>. Além disso, podemos dizer que a poesia tem pausas (cesuras<sup>19</sup>), que marcam a respiração e dão potência à entonação.

---

<sup>15</sup> “O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo lingüístico é arbitrário” (Saussure: 81, [19\_ \_]).

<sup>16</sup> Segundo Nicole Jeandot, professora e pesquisadora formada em pedagogia, pedagogia musical e música gregoriana pela Universidade de Paris, música é uma linguagem universal, que varia de cultura para cultura e envolve a maneira de cantar, de tocar, de organizar os sons e de definir as notas básicas e seus intervalos. Por estar tão estreitamente ligada às emoções e ao mundo pré-verbal, constitui uma linguagem privilegiada, através da qual os seres humanos se comunicam entre si e com o mundo. Jeandot (1993) lembra que Pitágoras desenvolveu uma teoria segundo a qual cada planeta, movendo-se no espaço, emitia um determinado som. Cada som corresponderia a uma nota e todas elas, em conjunto, formariam uma escala, constituindo a música das esferas, que refletiria a ordem do universo. Para Artur Netrovski, professor titular de literatura na PUC/SP e articulista da Folha de São Paulo, “a música é feita de sons, tradicionalmente escritos segundo quatro parâmetros: altura, ritmo, intensidade e timbre. Altura: frequência definida de som. É o que diferencia um som de um ruído. Ritmo: distribuição inteligível dos sons (e silêncios) no tempo. Intensidade: a força relativa de um som em relação a outros. Timbre: qualidade dos sons; é o que diferencia a mesma altura tocada em dois instrumentos diferentes”. (Netrovski, 2000, p.16).

<sup>17</sup> Vemos que o fonema /i/ soa aberto e tem, na maioria das vezes, características do som agudo. Já o fonema /o/ nos propõe uma tessitura mais grave, e geralmente é mais escuro e fechado. Assim, podemos dizer que cada fonema apresenta um timbre característico quando está posto em uma prosódia. Não poderemos dizer o mesmo quando estivermos falando de música, pois aí os fonemas ficarão à mercê da altura das notas da melodia. E mesmo que a poesia traga um fraseado melódico, tal melodia apresentará uma liberdade de altura que os fonemas não encontrarão na frase musical.

<sup>18</sup> “O ritmo não é caso de mudança de velocidade, mas de acentuação, de percepção de momentos acentuados e não acentuados: é um tempo cadenciado dentro de uma duração definida, o

A relação harmônica entre poesia e música existe desde a Grécia antiga, quando partilhavam o mesmo conceito. Como exemplo, temos o ditirambo, poesia lírica cantada em homenagem a Dionísio por um coro circular composto provavelmente por cinquenta cantores (*Kýkltus khorôs*). Supõe-se que os componentes estivessem vestidos de sátiros (criaturas metade homem, metade bode). Daí surge uma primeira hipótese para o nome “tragédia”: “*tragoidía*”, em que “*tragos*” = bode e “*oide*” = canto.

Na era clássica, a palavra música incluía a literatura e outras partes de uma educação artística e intelectual. A amplitude do conceito de música para os gregos também é percebida na íntima relação entre música e poesia. Os dois termos eram praticamente sinônimos. A música era uma verdadeira melodia, cujos intervalos e ritmos poderiam ser medidos de forma exata. Na sua forma mais perfeita (*teleion melos*), estava sempre associada à palavra, à dança, ou a ambas (*choréia*): sua melodia e seu ritmo ligavam-se intimamente à melodia e ao ritmo da poesia. Assim foi estabelecida uma mesma unidade de tempo para estas três unidades (canto, dança e poesia): o Tempo Primeiro, que correspondia ao som mais curto da música, à sílaba breve da poesia, e ao gesto mais rápido da dança (ANDRADE, 1987).

A palavra música era também uma forma adjetivada de musa — na mitologia clássica, qualquer das nove deusas irmãs que presidiam a determinadas artes e ciências (HARVEY, 1998). Eram elas: Calíope (poesia épica), Clio (história), Euterpe (música para flauta), Melpomene (tragédia), Terpsicore (dança), Erato (música para lira), Polímnia (cantos sacros), Urânia (astronomia) e Tália (comédia). Sendo assim, tudo que dizia respeito à busca da beleza e da verdade, dizia respeito à música.

Quanto aos gêneros clássicos de poesia, podemos distinguir a poesia lírica, a épica e a dramática.

As poesias líricas — como o ditirambo — surgiram por volta do século VII a.C. e têm sua origem na ilha eólica de Lesbos, com Têrpandros, Safo e Alcaios. Eram aplicadas originalmente a cantos acompanhados de música, e expressavam os sentimentos mais extrovertidos dos poetas. A poesia lírica se desenvolveu

---

encadeamento das ações físicas segundo um esquema preciso, uma ‘linha contínua da ação.’” (Pavis, 2003, p.135)

<sup>19</sup> “A cesura é constituída pela presença, num lugar fixo, de uma sílaba acentuada, sobre a qual a voz pode se apoiar. Ela se tornou necessária pelo comprimento de certos versos, para facilitar a contagem das sílabas, marcando a fronteira entre os grupos silábicos.”(Joubert,1977, p. 80).

principalmente no Peloponeso Dórico, onde era originalmente escrita para ser cantada e dançada em acontecimentos muito remotos, em que os gregos celebravam ocasiões importantes, como serviços religiosos oficiais. Dizia respeito a acontecimentos da vida comunitária, demonstrando que a poesia ainda era entendida como forma de conhecimento do mundo. Entre os vários tipos de poesia lírica grega, destacava-se a poesia mélica (de melodia) que, através de Safo e Alceu, foi a que teve o acompanhamento musical mais completo e maior liberdade de composição. Geralmente os instrumentos que acompanhavam esse gênero de poesia eram a flauta e a lira — daí a expressão *lírica*:

Essa poesia desenvolveu-se principalmente entre os dórios, em cujos territórios, de acordo com a tradição, Têrpandros a tinha introduzido. Lá ela tomou a forma do Lirismo coral, mas solene e elaborada, acompanhada tanto pela flauta como pela lira, atingido sua maior perfeição com Píndaros. (HARVEY, 1998, p. 408).

Com o passar do tempo, a poesia lírica fez a canção e a dança saírem do anonimato das festas populares e passou a ser vista como espetáculo.

O ditirambo parece ter sido um canto de folia, conduzido pelo cabeça de um grupo de foliões, que entoava um canto composto de palavras tradicionais ou improvisadas, às quais o grupo respondia com um refrão tradicional, um poema com um assunto definido, acompanhado por flautas. Essa composição lírica era apresentada também em festas em homenagem a outros deuses, principalmente a Apolo (*nómos Pítico*) (LUNA, 2000, p 5.).

A poesia épica, ou epopéia, é bastante diferente da poesia lírica. Trata-se de um gênero narrativo que celebra as aventuras heróicas, míticas ou históricas. Sua origem talvez remonte aos hinos cantados em honra aos deuses, e parece ter evoluído principalmente entre os gregos da Ásia Menor. Ela era cantada nos tempos antigos por menestréis acompanhados da lira. “Com o decurso do tempo (provavelmente por volta do S. VI a.C.), talvez pela exaustão do assunto original a poesia épica cedeu lugar à poesia lírica mais livre”. (HARVEY, 2000, p. 407).

A poesia dramática, na era clássica, é o próprio texto dramático. Ele está ligado à ordenação de uma fábula, pois contém todas as indicações necessárias à sua compreensão. Na poesia dramática, o discurso precisa ser compreendido de “tal forma que agir seja falar”.(D’AUBIGNAC apud PAVIS,1999, p. 292).

Para Aristóteles, todos esses gêneros de poesia vinham a ser imitações da vida. Vejamos:

A epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações. Diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma. Assim como alguns imitam muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (uns graças à arte; outros, à prática) e outros o fazem por meio da voz, assim também ocorre naquelas mencionadas artes; todas elas efetuam imitação pelo ritmo, pela palavra e pela melodia, quer separados, quer combinados. Valem-se, por exemplo, apenas da melodia e do ritmo a arte de tocar flauta e a da cítara, mais outras que porventura tenham a mesma propriedade, tal como a das fístulas; já a arte da dança recorre somente do ritmo, sem melodia; sim, porque os bailarinos, por meio de gestos ritmados, imitam caracteres, emoções, ações. “A arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas, esta seja com variedade de metros combinados, seja usando uma só espécie de metro, até hoje não recebeu um nome”. (Aristóteles, 1996, p. 31).

Vemos que a literatura, esta arte que se utiliza só de palavras, sem ritmo, ainda não tinha nome. É interessante pensar que muitas dessas matérias são contemporâneas. A idéia de encontrarmos música na poesia ainda é atual, como é atual a sensação de que a arte imita a vida. Não fala a poesia de hoje a respeito de experiências, sensações, frustrações, estranhezas, sofrimentos, enfim, de coisas da vida? E o mesmo não acontece com as outras artes? Sobre a poesia da música diz-se muito a respeito. Encontramos poesia nas letras das canções de Tom Jobim, de Vinícius de Moraes, de Chico Buarque, de García Lorca e, como veremos, de Ilo Krugli. Sobre a música na poesia é menos comum se falar. Muito embora possamos encontrá-la sem dificuldade, até em um haicai, porque “a poesia é palavra, na acepção do verbo, e este é música” (VANUCCI, 2205, p.136).

A poesia, porém, intimida. “As pessoas não ousam se aproximar delas, porque não sabem como se haver com ela” (Opus cit.), — o que talvez explique o fato de termos mais comumente a compreensão e a fala a respeito da poesia da música do que sobre a música da poesia. Além do mais, ninguém se vê obrigado a entender uma música. As pessoas gostam, ou não gostam. É comum, porém, que elas fiquem ansiosas em compreender o que a poesia quer dizer, pois esta utiliza figuras de linguagem, como a metáfora<sup>20</sup> e a metonímia<sup>21</sup>, as quais, por vezes,

---

<sup>20</sup> Do grego *meta* ‘mudança’, ‘alteração’+ *phora*, ‘transporte’. “A metáfora foi assim definida por Aristóteles: ‘consiste em transportar para uma coisa o nome da outra (...) uma espécie de comparação à qual falta a locução comparativa’”.(NICOLA E INFANTE, 1995, p. 442)

<sup>21</sup> Do grego *metonymia*, ‘além do nome’, mudança de nome’.(Opus cit., p. 443)



ampliam, de maneira não habitual, a possibilidade de interpretações a respeito dela. O importante é notar o modo de funcionamento próprio de cada poema, e, em vez de tentar adivinhar o que o poema eventualmente diz, estar atento em analisar o que ele realmente diz (JUBERT, 1977, p.101).

### I.3.2 – A poesia no Teatro Ventoforte

Mas sobre o Lorca, geralmente eu faço uma versão do poema dele. Tento ter alguma fidelidade também, porque é uma paixão que eu tenho por ele, tenho que me permitir. Geralmente os poemas são todos dele, e eu faço a tradução e a versão (KRUGLI, 2006 a, p.[12]).

Ilo Krugli desenvolveu, durante os anos em que vem trabalhando no Teatro Ventoforte, uma linguagem teatral própria. Percebe-se, no entanto, desde o início do seu trabalho, influências do jogo teatral de títeres desenvolvido por Javier Villafañe, influências da pesquisa que desenvolveu com Nise da Silveira sobre a obra de Carl G. Jung, principalmente no que diz respeito ao imaginário<sup>22</sup> e aos arquétipos<sup>23</sup>; influências do teatro de “cabaré”, que grupos europeus — esses influenciados, por sua vez, pela obra de Bertolt Brecht — levavam, durante a guerra, ao bairro onde Krugli morava; e por fim, influências da poesia e da obra dramática de Federico García Lorca.

No ano de 2005, o Teatro Ventoforte ganhou o Prêmio Shell de melhor cenário e o de melhor música com a montagem do espetáculo **Bodas de sangue**, baseado em Federico García Lorca. Em 2006, o grupo seguiu com o espetáculo para o festival europeu Wereld Musiek Theater Festival, na Holanda, com um elenco de vinte e dois artistas, entre atores e músicos.

---

<sup>22</sup> “A imaginação *imita* modelos exemplares — as imagens —, reproduzindo-os infinitamente. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade, pois as imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito”. (ELIADE, 1996, p.16).

<sup>23</sup> “As imagens arquetípicas são o conteúdo básico da psique objetiva (ou inconsciente coletivo), que possui uma estrutura aparentemente universal na humanidade [...] é, em si mesmo, uma tendência para estruturar as imagens de nossa experiência particular, mas o arquétipo não é a própria imagem”. (HALL, 1983, p. 15).

Esse não é o primeiro espetáculo sugerido pela obra de Federico Lorca que o grupo apresenta. Antes dele, quatro outros espetáculos do mesmo autor se somavam ao repertório do grupo: **Pequenas histórias de Lorca** (1976); **Choro Lorca** (1986); **Sete corações — poesia rasgada** (1996) e **Tragicomédia da lua branca** (1990).

Em uma segunda-feira de abril de 2006, fui ao Teatro Ventoforte. O espaço estava interditado. A Prefeitura de São Paulo, administrada pelo Prefeito José Serra, tinha o desejo de tomar para si o terreno ocupado pelo grupo há mais de vinte anos<sup>24</sup>, assim como o espaço do Circo Picadeiro e o de uma ocupação habitada por cerca de cinquenta famílias que, juntamente com o Teatro Ventoforte, compõem o Parque do Povo. Havia, na entrada principal do teatro, um grande bloco de concreto com a inscrição em amarelo: “Interditado”. Ilo Krugli acabara de retornar da Holanda. Soube que o Secretário da Cultura em exercício, o Sr. Carlos Khalil, havia estado no Ventoforte, e que iriam retirar o bloco que impedia a entrada. Algumas modificações, no entanto, deveriam ser feitas: o espaço não poderia ter animais, nem horta, nem famílias, e nem Ilo Krugli morando lá. Foi com esse espírito, misturado com um espírito novo que vinha de longe, que Ilo Krugli me concedeu uma entrevista, na qual falou da influência de García Lorca em sua obra:

Primeiro **As pequenas histórias de Lorca**. Esse é até uma grande lição. Depois fizemos **Choro Lorca** e simultaneamente **Sete Corações – Qualquer homem é suspeito**. Depois passou algum tempo e voltamos a fazer **Sete corações**, e de **Sete corações** fizemos **Poesia rasgada**.[...] Depois fizemos também um texto que já estava em **Pequenas histórias**, que chamamos **Tragicomédia da lua branca**. Depois voltamos a fazer **Sete corações**, fizemos **Poesia rasgada**, e agora esse Lorca, o **Bodas**. Agora, desde o primeiro, eu diria que até uma afirmação, uma confirmação, de um caminho nosso, por razão também ao canto popular, à canção popular, o Lorca nos aproximou do popular brasileiro. Quer dizer, percebemos, como ele é popular, e como ele é espanhol, e a nossa proposta, sempre, era fazer uma coisa que não deixasse as pessoas se apegarem pelo espanhol e pelo flamenco, tudo isso. Então, já no primeiro, a gente entremeava com música popular brasileira. Tanto que no começo do espetáculo cantávamos até Luís

---

<sup>24</sup> Houve vários protestos contra a interdição do espaço. Um deles foi feito na forma de abaixo-assinado, remetido, via correio eletrônico, a ex-alunos, alunos, artistas e amigos do Teatro Ventoforte que, depois de recolher assinaturas, enviaram-no de volta para o grupo, pelo correio aéreo. O parágrafo que segue, abaixo, introduzia o abaixo-assinado acima referido:

A interdição do Teatro Ventoforte significa muito mais do que interromper a programação de espetáculos do grupo, e de outras companhias com quem o Ventoforte divide o quintal. Representa interromper uma caminhada criativa e artística, que teve início há mais de 50 anos e que, apesar de estar instalado no Parque do Povo, deixou marcas em várias partes do mundo.

Gonzaga. Nós começávamos o espetáculo simbolizando a morte do Lorca sempre com *Assum preto*. Isso era 76. Em 77, fizemos aqui em São Paulo. Assim começava pra valer. Primeiro vinham os atores cantando, dançando. Agora, no *Sete Corações* a gente já misturou também, bastante. (KRUGLI, 2006 a, p.[1]).

Ilo Krugli tem a poesia como cerne de seu trabalho. O que busca em seu teatro não é, primordialmente, o aperfeiçoamento técnico dos atores, ou dos músicos, ou de quem quer que se envolva em uma montagem sua. O que busca, sobretudo, é, através da integração das diversas linguagens artísticas presentes na cena, transmitir o poético e trazer a harmonia presente nos elementos da natureza, na vida cotidiana, e nas manifestações populares:

O Ventoforte acumulou experiências durante trinta anos, e os códigos para se comunicar com elas são aqueles em que é preciso ritualizar as afetividades e os mistérios da alma humana, as convivências e as iluminações que se acendem entre a humildade e o desejo. Estamos falando da poesia do teatro que não é só da palavra, mas de todos os sentidos da expressão. (KRUGLI, 2004b, p. [4]).

A maneira de construir o texto usando a narrativa cantada é bastante freqüente na poética do Teatro Ventoforte. Nela, muitas personagens se apresentam, falam de suas histórias, das ações que realizarão, dos sonhos que têm. A narrativa cantada é texto poético. Por isso, Krugli chega mesmo a se incomodar quando o público bate palmas acompanhando a música, referência herdada dos programas de auditório. Certa vez, ele interrompeu a cena para pedir ao público que não batesse palmas, porque era preciso ouvir o que a personagem cantava, pois se ele não a escutassem, perderia parte da história.

### 1.3.3 – O elemento humano

É, sobretudo, na construção das narrativas cantadas que fazem parte da dramaturgia do teatro de Krugli que percebemos influências lorquianas. No espetáculo **Um rio que vem de longe**, a primeira narrativa cantada apresenta a personagem que contará a história (o narrador):

Eu sou um rio que corre novo, que nasce louco, que sonha trêmulo. Vira cometa de longa cauda na terra aberta, com fogo e água dos caminhantes, dos andarilhos, na selva. Eu sou menino navegador, do rio novo que desenhei no mapa antigo do coração. Coração do menino navegador.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> “Menino navegador” — Letra de Ilo Krugli e música de Ronaldo Motta (Não publicado – Arquivo Ventoforte). Segunda faixa do CD que acompanha este trabalho.

Na letra dessa canção vemos a personificação de um rio. Ou a correnteza de um ser humano. A metáfora traz para a letra da canção uma maneira de convencer a nós, espectadores, de que é possível que nos deixemos correr e escoar até um imenso vazio, se não nos soubermos conduzir. Ou se não houver quem nos conduza. Mostra um estado de ânimo de alguém que é um rio e que pode virar um cometa que corre pela terra que foi aberta, com fogo e com água, por aqueles que passaram antes dele pelo caminho por onde ele passa, que ele trilha. De qualquer maneira, fica claro que a poesia fala de um espaço (mapa) antigo, que traz para o agora, pelo rio novo — *aquela* que nos apresentará a história —, a força dos antepassados dos homens e dos elementos da natureza. Percebemos, desse modo, que no trabalho poético de García Lorca e de Ilo Krugli, encontramos a busca das raízes do homem, de sua cultura arcaica e primitiva e as ligações entre o homem e o mundo.

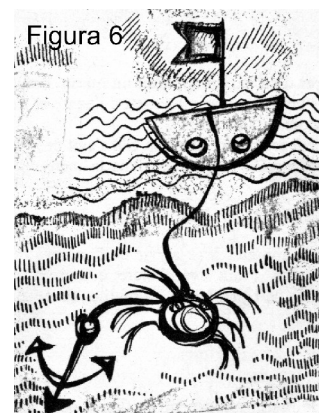
A narrativa é tecida na dramaturgia como uma anunciação que chama a atenção para as ações que se seguirão e para o que as conduz: o desejo de liberdade, de correr novo, e todos os perigos que isso pode ocasionar.

Ainda nesse espetáculo, temos a narrativa que apresenta Irupê, uma vitória-régia. Pingo I, o barco protagonista da história, está ancorado. Ele se apaixona por Irupê e pretende segui-la. Contudo, a âncora o impede de acompanhá-la:



Irupê não é um barco  
Irupê é uma flor.  
Talvez volte, talvez não.  
É o sol das folhas verdes  
É a lua das ondas sem dono do mar.  
Irupê girava longe.  
Irupê girou, girou.  
Vou me embora navegando  
Dentro do meu coração.  
Tenho os olhos no horizonte,  
Vou bem longe.  
Talvez volte, talvez não.

Esta narrativa conta o momento em que Pingo I consegue se livrar da âncora, que é dada de presente a uma aranha, e parte em busca de Irupê. Nela estão presentes a busca e a incerteza da volta e do encontro. A distância que tomamos, por vezes, de coisas que são vitais para nossa realização e para a nossa felicidade. É interessante comentar, aqui, que Krugli apresentou esse espetáculo muitas vezes como monólogo, dividindo a cena com os músicos.



Todas as personagens eram interpretadas pelas mãos de Ilo. Na foto ao



lado, Krugli movimenta Pingo I e A Aranha, quando ganha a âncora de presente. Faremos um estudo mais profundo desse espetáculo no item II.4.1, “Um rio que vem de longe”.

Na **História de lenços e ventos**, há um longo prólogo no qual os protagonistas são dois bonecos: Manuel e Manuela. A relação que se constrói entre eles é de hierarquia e submissão. Manuel é arrogante e ditador. Manuela é doce e submissa. Durante o prólogo, vai se estabelecendo o jogo cômico tradicional dos títeres, com tapas, xingamentos e trapaças, até que Manuel obriga Manuela a se trancar dentro de uma mala com ele. Os atores tentam convencer Manuela a abrir a mala, mas ela não desobedece ao Manuel. Sem os protagonistas, os atores se vêem obrigados a assumir a cena:

Quando o ator sai detrás do pano dizendo que os bonecos se recusam a atuar, que o elenco deve buscar outros materiais (encontrando lenços) acontecem rupturas que precisam ser desvendadas. Uma delas se dá em relação ao uso de bonecos do tipo antropomorfo. É preciso destacar, no entanto, que os princípios da linguagem de animação continuarão no texto. Porém, as formas animadas/bonecos com olhos, nariz e boca etc. serão substituídas por lenços, objetos que serão ‘animados’ e passarão a ser personagens. (BELTRAME, 1997, p. 84).

A narrativa cantada que segue é a apresentação das personagens que vão contar a história do espetáculo:

Eu sou de seda, eu sou de pano,  
sou bordada de lua, tenho flores de prata.  
Eu sou de chita, eu sou de lã,  
sou dura, engomada,  
de flor, floreada.  
Sou uma bandeira, uma saia bordada.  
Lencinho pequeno  
de espirro e de mágoa.<sup>26</sup> (KRUGLI, 2000, p. 15).

Aqui encontramos mais um pouco do elemento humano. Trata-se da humanização dos lenços que assumem a cena. Através da narrativa cantada, são percebidos e aceitos como personagens. Aceitamos não apenas que atuem, mas que tenham afetos e desenvolvam ações que durante o espetáculo se mostrarão cabíveis dentro de uma poesia épica. Os lenços são animados pelos atores com a delicadeza que eles mesmos sugerem. Todos são diferentes. Não há um lenço igual ao outro. Todos vivem em um jardim desorganizado onde venta muito. Eles têm medo da noite, porque é de noite que vem o vento da madrugada, que é muito forte, que os faz voar alto e cair. Um vento que os lenços não conseguem dominar. Podemos encontrar ainda, nesta narrativa cantada, dois elementos muito comuns na construção poética do trabalho dos dois artistas: a universalidade e a humanização.

A universalidade é tratada de maneira que a história possa acontecer em qualquer lugar. O que o texto propõe acontecer na Espanha ou aqui no Brasil, ou num bairro qualquer, de qualquer cidade, porque os elementos que apresenta são universais. A humanização transforma qualquer elemento natural ou, no caso do autor estudado, qualquer objeto, em sujeito:

Lá vem,  
lá vem, a noite,  
e vem de capa preta,  
traz uma estrela grande,  
três mil e um cometas.

Lá vem lá, vem a noite,  
e vem trazendo o vento,  
com três luas redondas  
brincando no sereno.<sup>27</sup> (KRUGLI, 2004, p. 18)

---

<sup>26</sup> “Eu sou de seda” — letra de Ilo Krugli e música de Caíque Botkay. Faixa 3 do CD que acompanha esse trabalho.

<sup>27</sup> “Lá vem a noite” — letra de Ilo Krugli e música de Caíque Botkay. Faixa 4 do CD que acompanha este trabalho.

A noite humanizada e vestida com sua capa preta, torna-se sujeito. Assim como na obra de Lorca, os elementos da natureza, na poesia de Ilo, são dotados de vida, personalidade, emoções. Imprimem, na vida cotidiana dos homens e das mulheres, desejos, aflições, alívios.

Vejamos em Lorca, no poema *Cata-vento*:

Vento do Sul,  
moreno, ardente,  
que passas sobre minha carne  
trazendo-me semente  
de brilhantes  
olhares, empapado  
de flores de laranjeiras.

Tornas vermelha a lua  
e soluçantes  
os álamos cativos, mas vens  
demasiado tarde!  
Já enrolei a noite de meu conto  
Na estante! (LORCA, 1989, p. 11).

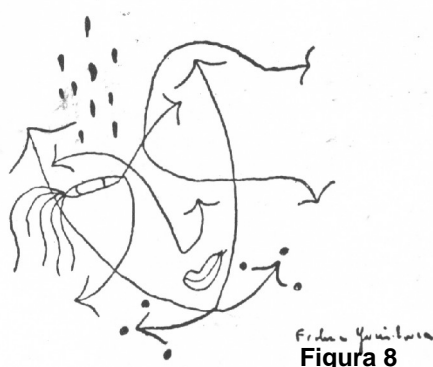


Figura 8

Aqui o vento é humanizado e responsável pelas coisas que traz. Em ambos os casos, a natureza influi na vida humana e decide seu destino. O surrealismo<sup>28</sup> da cena, presente no cenário exposto na poesia de Lorca — que dá matéria ao vento moreno e ardente, faz com que traga sementes de olhares brilhantes, e o torna mágico, doador de vidas soluçantes —, também se aproxima daquele proposto por Krugli. O rio corre novo, nasce louco e sonha trêmulo na poesia de Ilo Krugli. Na poesia de García Lorca, as gotas de chuva são olhos do infinito, poetas da água:

A chuva tem um vago segredo de ternura,  
algo de sonolência resignada e amável,  
uma música humilde se desperta com ela  
que faz vibrar a alma adormecida da paisagem.  
É um beijar que recebe a Terra,  
o mito primitivo que torna a realizar-se.  
O contato já frio de céu e terra velhos  
com uma mansidão de entardecer constante.  
[...]  
E são as gotas: olhos do infinito que fitam  
o infinito branco que lhes serviu de mãe.  
Cada gota de chuva treme no cristal turvo  
e lhe deixam divinas feridas de diamante.  
São poetas da água que viram e que meditam  
O que a multidão dos rios não sabe.  
(LORCA, 1989, p. 45).

<sup>28</sup> Moderna escola de literatura e arte iniciada em 1924 por André Breton (1896-1966), escritor francês, caracterizada pelo desprezo das construções refletidas ou dos encadeamentos lógicos e pela ativação sistemática do inconsciente e do irracional, do sonho e dos estados mórbidos, valendo-se frequentemente da psicanálise. Visava, em última instância, à renovação total dos valores artísticos, morais, políticos e filosófico.

Vemos, desse modo, que García Lorca e Ilo Krugli conseguem fazer, em suas poesias, a transposição do elemento natural, inanimado, não humano, ou não antropomorfo, para o elemento humano, dando-lhes calor e ânimo: “A arte resiste porque a percepção animista ainda é, pelo menos para a infância e, em outro nível, para o poeta, uma fonte de conhecimento”. (BOSI, 1977, p. 157).

#### 1.3.4 – O elemento onírico

O fantasma de um irracionalismo de base ronda todo o projeto de conferir autonomia à função poética da linguagem. Do Romantismo ao Surrealismo desfilam protestos do Imaginário contra o prestígio tirânico da Consciência racional ou prática. (BOSI, 1977, p.210).

Sonhar é humano. Durante o sonho experimentamos uma realidade que só acontece em nossas mentes enquanto dormimos e, no entanto, nos parece bastante crível. Pode acontecer de o dia virar noite subitamente, de um espaço se transformar em outro, de seres fantásticos ou pessoas que já morreram virem nos visitar. No sonho, nada disso deixa de ter sentido. Não é normal acordarmos de um sonho porque não o compreendemos, mesmo sendo as imagens dos nossos sonhos muito mais vigorosas e pitorescas do que em nossas vidas diárias.

Segundo Sigmund Freud (1856-1939), os sonhos revelam o fundo inconsciente dos males dos homens. Para esse médico psicanalista, o simbolismo dos sonhos tem origem na repressão e na satisfação imaginária dos desejos. “Freud atribui aos sonhos uma importância especial como ponto de partida para o processo da livre associação<sup>29</sup>”. (JUNG, 1977, p.26).

De fato, Freud tem muito presente o que busca no trabalho de livre associação. A esse respeito, ele assim se expressa:

O que vai me dizer deve diferir, sob determinado aspecto, de uma conversa comum. Em geral você procura, corretamente, manter um fio de ligação ao longo de suas observações e exclui quaisquer idéias intrusivas que possam lhe ocorrer, bem como quaisquer temas laterais, de maneira a não divagar demais do assunto. Nesse caso você deve proceder de modo diferente. Observará que à medida que conta coisas ocorrer-lhe-ão diversos

---

<sup>29</sup> A livre associação foi um método utilizado por Freud, que consistia em deitar o paciente no divã e encorajá-lo a dizer o que viesse à sua mente, sendo este também convidado a relatar seus sonhos. Freud analisava todo o material que aparecesse, e buscava entendê-lo e encontrar os desejos, temores, conflitos, pensamentos e lembranças que pudessem se relacionar, que estivessem além do conhecimento consciente do paciente.



pensamentos que gostaria de pôr de lado, por causa de certas críticas e objeções. Ficaré tentado a dizer a si mesmo que isto ou aquilo é irrelevante aqui, ou inteiramente sem importância, ou absurdo, de maneira que não há necessidade de dizê-lo. Você nunca deve ceder a estas críticas, mas dizê-lo apesar delas — na verdade, deve dizê-lo exatamente porque sente aversão a fazê-lo. Posteriormente você descobrirá e aprenderá a compreender a razão para esta exortação, que é realmente a única que tem que seguir. Assim, diga tudo que lhe passa pela mente. ...Finalmente, jamais esqueça que prometeu ser absolutamente honesto e nunca deixar nada de fora porque, por uma razão ou outra, é desagradável dizê-lo. (FREUD apud GARCIA e MARTINS, 2002, p[5]).

Para Jung, porém, o sonho não é, nesse caso, mais útil do que qualquer outro ponto de partida que se tome. Para ele, os sonhos têm função e estrutura próprias: Uma história narrada pelo nosso consciente tem começo, meio e fim; o mesmo não acontece com os sonhos. Suas dimensões de tempo e de espaço são diferentes; ele tem seus próprios limites e formas específicas. Ainda segundo o psicanalista suíço, a nossa vida onírica “é solo de onde, originalmente, medra a maioria dos símbolos”. (JUNG, 1977, p.39). A textura do sonho é diferente, pois nele se acumulam imagens que parecem contraditórias e ridículas, e as coisas cotidianas tornam-se extraordinárias, fascinantes e terríveis:

As imagens produzidas no sonho são muito mais vigorosas e pitorescas do que os conceitos e experiências congêneres de quando estamos acordados. E um dos motivos é que, no sonho, tais conceitos podem expressar o seu sentido inconsciente. Nos nossos pensamentos conscientes restringimo-nos aos limites das afirmações racionais — afirmações bem menos coloridas, desde que as despojamos de quase todas as associações psíquicas. (JUNG, 1977, p.43).

O sonho é surreal, diria André Breton (1896 – 1966), poeta, escritor, crítico, psiquiatra francês e principal teórico do movimento surrealista. Mais do que isso, é matéria fundamental para a criação de artistas que, como Federico García Lorca, aderiram ao movimento, tomando, para suas obras, tanto substrato inconsciente quanto fosse possível. Para os surrealistas, a arte devia se libertar das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência cotidiana.

O movimento surrealista surgiu em Paris, no início dos anos vinte do século XX. Influenciado pelas teorias psicanalíticas de Freud, enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa. O surrealismo foi inserido no contexto das vanguardas, que viriam a definir o modernismo, e reuniu artistas anteriormente ligados ao dadaísmo.

Alguns artistas buscavam sua inspiração no maravilhoso, obtido através dos desejos, dos sonhos e da obsessão. Para o conseguir, reuniam-se freqüentemente a fim de dialogar sobre suas experiências, utilizando processos através dos quais recorriam ao transe e ao êxtase. Essas reuniões ficaram conhecidas por estação dos sonhos. Nela, os surrealistas exploravam a sua capacidade criadora, fazendo surgir as imagens automaticamente, através de alucinações. Esse período foi designado, por Breton, de “puro automatismo psíquico”. Através dele, uma pessoa se propõe a expressar verbalmente, por meio de palavra escrita ou de qualquer outra forma artística, o verdadeiro pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, isento de qualquer preocupação moral ou estética (SOARES, 2006, p.1).

Em 1924, foi publicado o primeiro manifesto surrealista, escrito por André Breton. No texto, os surrealistas refutam a tirania da razão e os valores burgueses. O humor, o sonho e a contra-lógica são tomados como recursos que libertam o homem da existência prática e material, assim como para subverter as idéias de bom gosto e decência. Mostraremos, a seguir, o trecho do manifesto no qual o autor se refere a Freud e ao sonho:

Com justa razão Freud dirigiu sua crítica para o sonho. É inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica (pois que, ao menos do nascimento à morte do homem, o pensamento não tem solução de continuidade, a soma dos momentos de sonho, do ponto de vista do tempo a considerar só o sonho puro, o do sono, não é inferior à soma dos momentos de realidade, digamos apenas: dos momentos de vigília) não tenha recebido a atenção devida. (BRETON apud SOARES, 2006, p.)

Quando, então, a poesia aceita o elemento onírico em sua concepção como obra de arte, ela está, de certa maneira, se debruçando sobre aspectos extraordinários e surreais da experiência humana universal. A poesia de Federico García Lorca os aceitava bem. Eis o cenário proposto por esse poeta — para o primeiro quadro da obra dramática **Comedieta ideal**:

É um bosque de árvores corpulentas carregadas de maçãs enormes, de laranjas de ouro e rubi, abraçadas por rosais de Alexandria e por brotos amarelos com uvas de carmim sedoso. O solo é de amapolas, margaridas, malvas, anêmonas e jacintos, mesclados com fungos rosas, vermelhos e pretos, e heras sombrosas... No fundo uma coluna de mármore branco, com capitéis de opala amarelo, frisada de girassóis azuis e bordada de favos negros manando mel e abelhas de azeviche. Atrás de tudo a grande fogueira de topázio forte do crepúsculo [...] Entre as sombras do solo há conchas gigantes mostrando a íris de nácar e instrumentos musicais severamente colocados. Ao longe se ouvem violinos dulcíssimos chorando ao som de mil pianos com surdina. Uma gama maravilhosa de cores pálidas passeia por todos os lugares da cena, mudando a alma e a

expressão das coisas. Debaxo da colunata de mármore o solo de violetas e lótus brancos deixa espalhar umas brumas indefinidas e inefáveis... Sobre o crepúsculo uma alvorada de lírios faz ressaltar mil flores raras. Os violinos seguem chorando. É a hora do anoitecer doloroso. Ao longe ressoam mil vozes que vão se aproximando. Uma concha se abre e aparece sobre sua íris um homenzinho vestido de seda amarela com chifres dourados e mãos de cristal... Sai da concha e começa a declamar. (LORCA, 1999, p. 7 , tradução nossa).

Notamos que todo o cenário é onírico. Os detalhes das cores, do solo, o vazio iluminado, colorido e vivo. As conchas gigantescas no chão de flores e o homenzinho que sai de dentro de uma delas trazem para a cena a surrealidade do sonho. O pequeno homem chama a sua irmã Anis, um ser de forma indefinida, cheia de cores desconhecidas, com olhos azuis e mãos nacaradas, que se move ondulante como o fumo. Nesse texto, o homenzinho simboliza os desejos materiais humanos, as pedrarias, o ouro, a riqueza, o dinheiro. Anis simboliza o torpor causado pela bebida, a embriaguez, a fantasia. Em um diálogo do texto, no qual um enaltece o trabalho do outro, Anis diz ao homenzinho: “Ah, irmão! Eu trabalho querendo sempre as tranqüilidades espirituais, mas já sabes como são os homens... Poucos são aqueles que compreendem nossas almas. Nós queremos fazer gozar mas quase sempre fazemos sofrer.” (LORCA, 1999, p.8).

Ainda no mesmo texto, no fim do segundo quadro, um coro de sátiros contracena com um coro de poetas. O cenário é uma ilha de marfim à qual se chega viajando na barca da elevação espiritual. Os poetas estão no centro da ilha, em um castelo de corais coroado de diamantes, sob nuvens lúgubres. A caverna dos sátiros fica na mesma ilha, ao longe. Eles vagam no deserto, em busca de carne. O quadro é composto por duas falas, que traduzo a seguir:

Coro de sátiros (ao longe): Bebamos ao mel da voluptuosidade. Nossos corpos vermelhos necessitam da glória carnal. Nós representamos o íntimo do mundo exposto a plena luz. Nunca saciaremos nossa sede, porque se a extingüíssemos tudo ficaria desolado.

Coro de poetas (no castelo): Nossa história tem sido sempre a infinita aspiração de um ideal impossível, sendo, como temos sido, personagens do grande drama real. Vemos passar nossas impossibilidades como carne em outras sombras onde estão os homens felizes, os que não pensaram em descobrir nem adivinhar. (LORCA, 1999, p.13, tradução nossa).

Eis outro cenário onírico e universal, e um diálogo surreal que se desenvolve em torno das impossibilidades do ser humano, e neste, em particular, sobre o desatino e o infortúnio de ser poeta. Aí está o coro de poetas, isolados em um castelo, em uma ilha por onde passeiam sátiros que não se importam com outra

coisa senão saciar sua sede de carne. Aí estão o inefável — representado por homens poetas —, e o mundano — representado por seres fantásticos, que só existem no mito e na imaginação. Não encontraríamos coisa semelhante em outro lugar que não no sonho, no teatro, ou na poesia.

Quando García Lorca compôs **Poeta em Nova York**, já era amigo do surrealismo, apresentado a ele por Dalí e Buñuel. Nesta obra, todas as estranhezas que a cultura norte-americana lhe causava se somaram à liberdade que o surrealismo lhe cedia. Daí a atmosfera de sonho e perplexidade, de sonho com imagens menos míticas e mais urbanas, de sonhos mais cinza e vermelho, mesmo com tantas vacas, e grilos e outros tantos elementos naturais:

Um pastor pede teta pela neve que ondula  
brancos cães estendidos entre lanternas surdas.  
O Cristo de barro partiu os dedos  
nos fios eternos da madeira rota.  
Já vêm as formigas e os pés regelados!  
Dois filetes de sangue quebram o céu duro.  
Os ventos do demônio ressoam pelos vales  
golpes e ressonâncias de carne de molusco.

Lobos e sapos cantam nas fogueiras verdes  
coroadas por vivos formigueiros de aurora.  
A lua tem um sonho de grandes leques  
e o touro sonha um touro de buracos e de água.

O menino chora e olha com um três na frente.  
São José vê no feno três espinhas de bronze.  
Os cueiros exalam um rumor de deserto  
com cítaras sem cordas e degoladas vozes.[...]  
(LORCA, 1989, p. 450).

Para começar a traçar um paralelo da obra onírica do poeta espanhol com Ilo Krugli, um bom exemplo é o prólogo do texto **Bodas de sangue**. Na montagem feita pelo Teatro Ventoforte, depois da entrada do elenco, que canta e toca um maracatu<sup>30</sup>, os atores dividem o prólogo, adaptado por Ilo Krugli<sup>31</sup>:

“Respeitável público!”  
Foram estas as palavras do poeta Federico García Lorca na sua passagem por Buenos Aires em 1934, um ano e meio antes de sua morte.  
“Respeitável público. Não, respeitável público, não. Apenas público. E não é que o poeta não considere o público respeitável. Pelo contrário. É que detrás destas palavras há como um delicado tremor, um pequeno medo, uma súplica, para que os assistentes sejam generosos com a mímica dos atores e com os engenhos das invenções do espetáculo. O poeta não pede

<sup>30</sup> “Estrela brilhante quando sai, o povo gosta de ver.

A moça na janela chama as outras para ver.” – Canção tradicional de Recife.

<sup>31</sup> Faixa 5 do CD que acompanha este trabalho.

bondade nem generosidade. O poeta só pede atenção. Porque faz bastante tempo que já pulou por cima desta barreira, desse medo grotesco que os autores às vezes têm da sala de representação. E porque esse medo é realmente grotesco, e porque muitas vezes o teatro se transforma em apenas um comércio, a poesia se afasta à procura de outras perspectivas onde ninguém se assuste de que uma árvore possa virar uma bola de fumaça, ou que três peixes, por amor a uma palavra ou uma mão, se multiplique em três milhões de peixes para acalmar a fome da multidão”.



- Podemos começar?
- É claro. Vamos começar a transformar.
- E se eu me transformasse em nuvem?
- Eu me transformaria em olho.
- E se eu virasse merda?
- Eu me transformaria em mosca.
- E se eu me transformasse em cabeleira?
- Eu me converteria em peixe.
- E se eu virasse peido?
- Eu rapidamente me transformaria em um lençol branco.
- Mas e se eu virasse um peixe-lua?
- Eu me transformaria em faca.
- E se eu virasse uma formiga?
- Ah! Então eu seria a terra toda.
- E eu cresceria só como água.
- É, mas se eu insistisse? Eu quero me transformar em um peixe-lua.
- Eu rapidamente viraria uma faca. Uma faca afiada durante muitas, muitas primaveras.
- Então eu me tornaria uma morte mendiga.
- E se eu virasse um poeta?
- Então eu te chamaria Federico. Na vida e na morte.
- Se eu me condecorasse tenente-coronel da guarda civil?
- Eu me desenharia criança.
- Eu diria: um, dois, três. Atirar!
- Eu diria: vocês não podem matar todos os poetas. Porque vocês não podem matar os poetas que ainda não nasceram<sup>32</sup>.
- E se eu me transformasse em um cavalo das patas feridas?
- Eu iria com as crinas feridas até as bodas de sangue.”<sup>33</sup>

A beleza da poesia que se levanta (LORCA, 1984) pode ser apreciada nesse prólogo. O hálito de união e mistério. O sonho de poder se transformar em terra, peixe, faca, formiga, água. E o que será disso? O que acontecerá? Tudo terá companhia. A parelha do ser se apresenta no texto de Krugli, fundamentada no sonho de Lorca.

Há uma poesia de letra de um espetáculo de Ilo Krugli, para o espetáculo **Choro Lorca**, montado em 1986 pelo Teatro Ventoforte, que é também uma adaptação de uma poesia de Federico García Lorca:

---

<sup>32</sup> Teatro Ventoforte montou, em 1996, o espetáculo **Sete corações – poesia rasgada**, construído a partir de textos de Federico García Lorca. Havia nele uma cena na qual o público se dividia em guardas e poetas, e os guardas deviam matar todos os poetas. Em uma das apresentações, quando todos os poetas já estavam mortos, uma criança que representava um dos poetas mortos levantou-se e disse: vocês não podem matar todos os poetas. Porque vocês não podem matar os poetas que ainda não nasceram!

<sup>33</sup> Transcrição minha da gravação que fiz do espetáculo **Bodas de sangue**, apresentado pelo Teatro Ventoforte no dia 31 de outubro de 2004, no SESC Belenzinho, em São Paulo. Faixa 5 do CD que acompanha este trabalho.

Ah, girassol!  
Ah, girassol do fogo.  
Ah, girassol,  
Ah, cravinhos do sol.  
E no bico uma flor  
E na flor uma oliva  
E na oliva um limão.  
Ah, girassol, girassol da manhã.  
Ah, cravinhos de sol<sup>34</sup>.

Tudo em uma mesma coisa que se vai transformando em outra, com outra cor, como um círculo que torna a ser girassol. Notamos que o onírico está sempre caminhando ao lado do surreal, com ele integrado. A flexibilidade do tempo e da matéria, e os seres fantásticos. Coisas de sonho e poesia. Ilo Krugli tem muita facilidade de transitar por lugares como esses, porque seu trabalho se constrói, também, a partir do material imagético, do inconsciente e dos arquétipos<sup>35</sup>.

No espetáculo **Histórias de lenços e ventos** há uma cena em que todos os lenços juntos formarão o Dragão que lutará com o Rei Metal Mau:

O Dragão

Vamos fazer um dragão de muitas cabeças, para poder esta história terminar. Uma cabeça, oito cabeças dez cabeças, doze cabeças. Chega! Já é demais<sup>36</sup>. (KRUGLI, 2000, p. 57).



Figura 10

<sup>34</sup> Adaptado do poema de Federico García Lorca. Letra de Ilo Krugli e música de Ronaldo Mota. Não Publicado – Arquivo Ventoforte.

<sup>35</sup> Como vimos anteriormente, Ilo esteve conviveu com de Nice da Silveira, pesquisadora junguiana e fundadora do museu do inconsciente.

<sup>36</sup> Dragão – Letra de Ilo Krugli e música de Caíque Botkay. Faixa 6 do CD que acompanha este trabalho.

Novamente o ser fantástico, que pode ter uma cabeça, ou muitas cabeças. Que pode ter um par de asas, ou muitos pares de asas. Esse dragão lutará com um rei que mora em um castelo medieval. Ele lutará, junto com Papel —personagem que morre queimada pelos soldados e renasce das cinzas, mais forte, como herói da história —, a favor de Azulzinha. A narrativa cantada que apresenta a personagem Metal Mau também traz elementos do sonho:

#### Soldado Medieval

Ele é grande, é forte.  
Ele é brilhante.  
É soldado que voa  
do país distante  
Ele é grande, ele é forte,  
não tem vida nem morte.  
Ele é grande, ele é mau.  
Ele é medieval.<sup>37</sup>  
(KRUGLI, 2000, p. 34).



O Rei Metal Mau não tem cor. Ele é feito de metal e em seu reino só entram coisas de metal ou de matérias finas. Tudo lá é organizado. Não pode entrar papel, a não ser que seja celofane ou papel alumínio. É uma personagem mau e confusa. Ele quer se casar com Azulzinha. Ela quer voltar para o quintal. No duelo final entre o Rei e o Papel, quem luta são suas sombras. Quem vence é a sombra de Papel, e o Rei fica sem sombra.

<sup>37</sup> “Soldado Medieval” - Letra de Ilo Krugli e música de Caíque Botkay. Faixa 7 do CD que acompanha este trabalho.



No entanto, a narrativa de apresentação dessa personagem tão diferente é cantada muito antes de ele aparecer. Ela acontece entre duas cenas do início do espetáculo. Um ator diz: “Agora podíamos fazer como se faz nos filmes: passamos pra outro lugar, fazemos outra cena que ninguém sabe onde é, e entram personagens que ninguém sabe quem são, e de onde vem aquilo!” (KRUGLI, 2000, p. 25).

Não é por acaso. O castelo onde mora o Rei é um castelo medieval. Não é deste tempo. Não é do tempo do quintal. Temos, então, elementos do passado que aparecem sem sabermos de onde vêm, o que são, e lutarão com personagens do presente, que moram em um quintal. Se tudo isso fosse um sonho, e não uma cena, poderíamos pensar que nosso inconsciente está nos trazendo alguma coisa velha que, por ser inconsciente, não sabemos o que é, e teremos que a conhecer para poder lidar com ela.

Em **Histórias de lenços e ventos**, assim como em muitos outros espetáculos do Teatro Ventoforte, o realismo passeia longe. Mas não é só nas montagens que o surreal e o onírico aparecem na construção da linguagem do grupo. Essas substâncias estão presentes também no trabalho educacional desenvolvido por Ilo Krugli. Durante as oficinas, são bem-vindas todas as lembranças que os alunos carregam na memória, tenham elas acontecido ou não. Naquele espaço criativo tudo é verdadeiro, tudo é realidade. Lembro-me de um exercício em que éramos unidos em duplas. Um perguntava para o outro, várias vezes, rapidamente, para que não desse tempo para o outro pensar: De onde você vem? Pra onde você vai? E o outro devia responder a primeira coisa que viesse à cabeça. Isso se repetia muitas vezes. Depois trocávamos as funções. Acreditávamos em tudo. Lembrei desse exercício ao ler um parágrafo que Nise da Silveira e Luís Carlos Mello citam Jung:

Não sei de nada que diga respeito a uma super-realidade. A realidade contém tudo quanto posso conhecer, pois qualquer coisa que atue sobre mim é real e presente. Se uma coisa não age sobre mim, não noto nada e, portanto, nada sei sobre ela. Só poderei fazer afirmações sobre coisas reais, e nunca sobre coisas irreais, super-reais ou sub-reais. A menos que ocorra a alguém limitar o conceito de realidade de tal maneira que o atributo ‘real’ seja aplicado somente a um segmento particular da realidade do mundo [...] à chamada realidade material ou concreta de objetos percebidos pelos sentidos. (JUNG apud SILVEIRA e MELLO, 1992, p. 158).

Fica claro para mim, agora, por que Ilo Krugli insistia para que nunca disséssemos aos nossos alunos: “Faz de conta que”, porque não é ‘faz-de-conta’. Tudo é verdade na realidade que inventamos.

### 1.3.5 – O elemento popular



Figura 12

Chamamos “elemento popular” aquele que provém de uma certa cultura<sup>38</sup>. É o elemento que está debaixo da base. É raiz que traz as informações fundantes de uma civilização. Um trabalho popular se moldará sempre a partir dos minérios da terra da qual ele brota. Leva em consideração o que havia antes dele, mas sem a exata preocupação de manter inalterada a forma do que criará. Embora traga a forte presença da cultura dos seus antepassados, o elemento popular é mutável, porque precisa continuar vivo para se proliferar. “Muitos estudos revelam que nas últimas décadas as culturas tradicionais se *desenvolveram transformando-se*”. (CANCLINI, 2003, p.215).

A arte popular compreende temas diversos. Geralmente, porém, aborda as experiências humanas vividas ou contadas e a relação do homem com aquilo que o cerca: o lugar, os animais, a vegetação, as estrelas, o sol, a lua, o amor, a guerra, o sagrado, o cotidiano e a morte. O artista popular — que não se encontra aprisionado na tradição folclórica nem desbotado e anímico, estampado na mídia de massa — toma para si o que encontra de beleza no mundo e soma a isso a sabedoria trazida

<sup>38</sup> “As culturas são sistemas simbólicos. Mais que um somatório de valores, artefatos, crenças, mitos, rituais, comportamento, etc., cada cultura é uma gramática que delinea e gera os elementos que a constituem e lhe são pertinentes, além de atribuir sentido às relações entre os mesmos. As culturas não se definem apenas por seus vocabulários, mas principalmente pelas regras que regulam a sintaxe das relações entre os seus elementos.” (RODRIGUES, 1989, p. 132).

de seus antepassados. A produção desse artista não pode ser vista como obra inalterável, estável, permanente. Ela se transforma à medida que se altera o mundo em que vive. O descaso pelos processos artísticos sempre em mutação e pelos artistas que os produzem, leva a valorizar nas obras mais a sua repetição que a sua transformação (CANCLINI, 2003, p.211).

Assim como a arte popular se modifica, interessa ao artista, produtor dessa arte, que ele próprio se modifique; que encontre espaço em sua obra para experimentar outra maneira de se manifestar e de se apresentar para o mundo. Mestre Verdellino, cantador de Alagoas, mostra a compreensão que tem de seu trabalho:

O cantar tem o seguinte: a pessoa, se tiver acanheis, aí é que não faz nada. Nós vamos esquecer quem somos. Nós vamos se ligar no trabalho, o que nós vamos ser no trabalho. Eu sou o Mário Francisco de Assis. Na hora que eu pego na viola e no pandeiro, eu não sou Mário Francisco de Assis, eu sou Verdellino. Se pego na viola eu sou Verdellino, não sou Mário. Quer dizer, na poesia; no ponto de abraçar a poesia. (ASSIS apud BARCA, 2006, sem página).<sup>39</sup>

A linguagem do Teatro Ventoforte é popular. Isto quer dizer que todos os elementos que compõem a cena de seus espetáculos são populares. Vejamos: a música é composta e arranjada tendo como referência os ritmos populares do Brasil, e de outros países. O cenário é construído com panos, madeiras, latas, baldes — materiais presentes no cotidiano — e se adapta a diversos espaços, sem se amalgamar ao palco italiano, “de arquitetura hierarquizada e imutável que situa o público à distância”. (PAVIS, 1999, p. 393). O figurino adota padrões que remetem aos trovadores, aos andarilhos e aos artistas de feira. A dramaturgia dos espetáculos do grupo refuta as formas elitistas, que seguem o texto literário de modo inalienável. Trata-se de uma linguagem que se põe em direção ao lugar de onde veio.

Ilo Krugli muitas vezes parte do repertório de domínio público brasileiro para compor sua obra. Ele toma emprestada uma canção na qual veja relevância para a

---

<sup>39</sup> Mestre Verdellino. Recolhido pelo grupo paulista A Barca, em Maceió - Alagoas.

cena e elabora uma continuação. No caso da música de cena, isso faz com que o público se reconheça e faça parte da festa<sup>40</sup>.

Em **Bodas de sangue**, Krugli faz uma adaptação de um Candombe, recolhido em um quilombo de Minas Gerais. Quando a Mulher de Leonardo anuncia que A Noiva fugiu com seu marido, as famílias se dividem em dois bandos e travam uma luta. Os músicos, colocados ao lado da cena, tocam um maracatu instrumental. No fim do ato, muitos bonecos de algodão branco, de tamanho natural, estão prostrados no chão, como mortos. Entram mulheres carpideiras cantando o candombe: “Tá caindo flor. Olha pro céu, olha pra terra. Olê lê tá caindo flor”, e os cobrem com um pano. A canção continua com a letra de Ilo Krugli, enquanto a ação se repete. A cada vez que a mesma cena se inicia, é posto um novo pano sobre os mortos, por cima do qual os atores jogam folhas verdes:

Uma parte é domínio público. Outra parte é minha. “Tá caindo flor, tá caindo flor, tá caindo flor, tá caindo flor. Olha no céu, olha na terra. Olê lê tá caindo flor”. Isso é de algum ritual de quilombo. Foi recolhido perto de Belo Horizonte, num quilombo. [...] Então eu acrescentei “Pia, pia pia pião, pia pia pia pião. Pia por cima. Pia por baixo. Pia por cima. Pia por baixo. Minha mãe me disse assim, minha mãe me disse assim. Só sabe quando começa, não sabe quando é o fim”. Aí juntamos com “tá caindo flor”.[...] Isso aprendi muito no Brasil, mas está em todo o cancionário popular. Na Espanha também. E quando diz “minha mãe me disse assim, só sabe quando começa, não sabe quando é o fim”, isso tem Brecht. É épico. Vai dimensionando a história, que não é apenas um acontecimento real, banal, de todos os dias. Está dimensionando uma história. Você sabe quando começa, você sabe quando termina, é a morte. E vai enterrando os mortos. (KRUGLI, 2006, p.[19]).

Todo o espetáculo tem virilidade. A cada vez que há troca de cenário, os atores percorrem a cena como cavalos atônitos, enquanto soa um maracatu fortíssimo. Essas passagens remetem às cavalhadas de Pirenópolis e integram o princípio sugerido por García Lorca de fazer referência, através do cavalo, da virilidade do povo — no seu caso, espanhol. O que acontece nessa cena de Krugli é uma “tradução” para a encenação brasileira do mesmo texto. O diretor compreende que, para o público do Brasil poder desfrutar da obra do poeta espanhol, como pode o público espanhol, há necessidade de transpô-la para a cultura brasileira.

---

<sup>40</sup> Estudaremos a festa e a música nos espetáculo do Teatro Ventoforte no segundo capítulo deste trabalho.

Ainda no mesmo espetáculo, quando morrem o Noivo e Leonardo, é entoado um samba. O motivo da escolha desse ritmo, para a cena não está pautado na idéia de colorir uma emoção, tornando-a mais evidente. A opção pelo samba tem o objetivo de dizer: esses que morreram, nasceram na mesma terra na qual nascemos, e nessa mesma terra serão enterrados, porque pertencem a ela:

Então você não pode ter preconceito de, de repente fazer, na hora da morte, um samba. Em princípio você fala assim [...]: "não, nessa hora da morte não pode ter uma escola de samba". E aí, como proposta, o Ilo colocou que ele precisava da porta-estandarte, do mestre-sala, porque o espetáculo nacional da Espanha é o touro, é a tourada. Tem um artigo do Lorca que ele fala: "Este país é o país onde a morte é uma constante. A tourada é uma morte nacional. É um espetáculo nacional". E aí, o espetáculo nacional nosso é o carnaval. Então, nesse sentido, abrigou até não poder mais. O argentino chegou e botou o Brasil aí. Porque de repente essa ligação entre o espetáculo nacional de um país e o espetáculo nacional de outro, eu acho que é uma das grandes sacadas. Pode até ter gente que discuta, mas eu acho que é a grande sacada do espetáculo. Igual à manifestação dos cavalos. Tem o tempo todo a imagem poética do cavalo colocada pelo Lorca como virilidade, como coisa sensual, como vigor, e de repente colocar a cavalaria brasileira que tem em Goiás, Pirenópolis, essa coisa que de repente os cavalos em cena podem dar essa idéia de folguedo também. Eu acho que até dão. Ao som de maracatu. (MARTINS, 2004, p.[8]).

Ilo tem facilidade para transpor a obra de García Lorca, por nela encontrar a cultura popular viva; muito velha e muito nova; nascente todo dia; expressada através do duende que vive entre o povo do poeta espanhol.

Na obra de Lorca nos deparamos com trechos de canções da cultura espanhola. Falamos anteriormente do **Poema del cante jondo**, obra o escritor criou a partir de sua pesquisa sobre o *cante jondo* (canto fundo), utilizando técnicas que ainda não havia experimentado. Neste trabalho o poeta pôde construir uma poesia nova utilizando um antigo material tradicional. O **Romanceiro gitano** foi a obra que García Lorca escreveu partindo de suas observações a respeito do povo cigano da Andaluzia. Toda a obra se refere ao cotidiano daquele povo, a seus costumes e hábitos, a suas crenças, a suas danças e músicas, a seus afetos:

Romance da Lua, Lua

A lua chegou à forja  
com sua anquinha de nardos.  
O menino a mira, mira.  
O menino está mirando-a  
Lá no espaço comovido  
a lua move seus braços  
e exhibe, lúbrica e pura,  
seus seios de duro estanho.  
Foge lua, lua, lua.  
Se chegassem os gitanos,  
com teu coração fariam  
anéis brancos e colares.  
Menino, deixa que eu dance.  
Quando os gitanos chegarem,  
te acharão sobre a bigorna  
com os olhinhos fechados.  
Foge lua, lua, lua,  
que já ouço seus cavalos.  
Jovem, deixa-me, não pises  
minha brancura engomada.

O ginete se acercava  
Tocando o tambor do chão.  
Dentro da forja o menino  
Conserva os olhos fechados.  
Vinham pelo oliveiral  
os gitanos, bronze e sonho.  
As cabeças levantadas  
e os olhos semicerrados.

Como canta ali o bufo,  
ai, como canta na árvore.  
Pelo céu a lua segue  
com um menino na mão.

Lá dentro da forja choram  
dando gritos, os gitanos.  
O ar vela-a, vela, vela.  
O ar a está velando.  
(LORCA, 1989, p. 353).



Figura 13

Krugli. Nele atua a personagem que precisa de pão para dar de comer aos seus filhos.

O desenho reproduzido à direita da página é de Federico García Lorca. O título é *Amor Novo*. Podemos perceber que em ambos os desenhos os homens estão incompletos. No desenho de Ilo, porém, quem dará ânimo ao homem que quer pão é o ator, com seu rosto e seus braços, através da representação. No desenho de Lorca, o homem que busca um amor novo parece sair de dentro de um livro (ou de um túmulo?); sendo assim, quem

É comum ao trabalho popular tornar-se universal. Por ser tão específico de um lugar, ele acaba lidando com aspectos humanos fundamentais, comuns a todos os povos, a todos os lugares. “Porque ninguém negará que em arte não está implicada apenas a manifestação da beleza, mas a complexidade da vida”. (ANDRADE apud BARCA, 2006, sem página).

Uma coisa que chama a atenção no trabalho de Ilo e García Lorca, são os desenhos feitos por eles. Pode-se dizer que os dois têm estéticas populares. Ilo Krugli é artista plástico, portanto, seus cartazes, painéis e cenários são obras de arte. O painel ao lado faz parte do espetáculo **As quatro chaves**, de Ilo

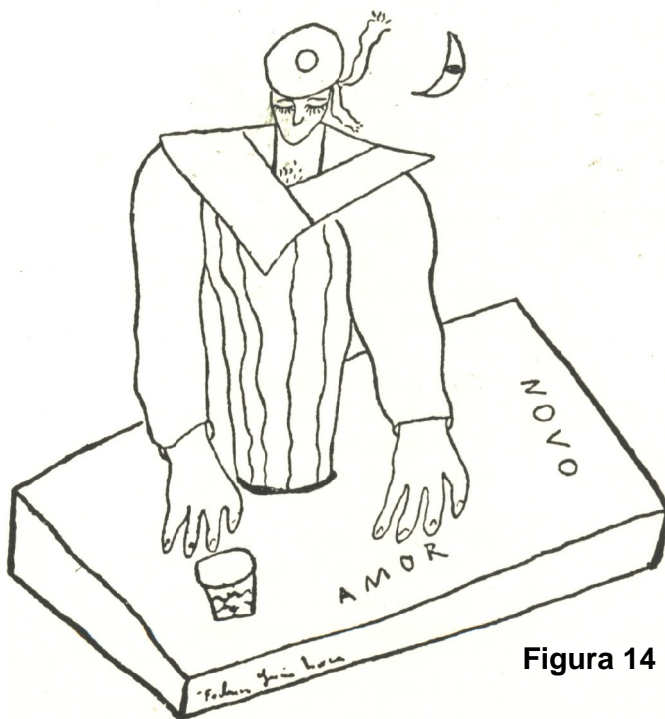


Figura 14

lhe trará ânimo será o poeta. É importante notar que, nos dois desenhos, as personagens usam trajes de homens do povo. Não há traços retos nem preocupação com a proporção real das coisas.

Percebemos, dessa forma, que um poeta espanhol e um artista argentino compartilham a mesma linguagem, porque se debruçam sobre temas universais. A poética do Teatro Ventoforte é popular por causa de suas referências e do trajeto que tem trilhado, sempre junto da cultura popular, lidando com o material que há tempo compõe o universo humano.

Podemos afirmar, portanto, que existem paralelos nas obras de García Lorca e Ilo Krugli não apenas nas poesias e nas montagens realizadas pelo Teatro Ventoforte que partem de textos do poeta espanhol. É sobretudo nos conteúdos que elegem para compor a poética de seus trabalhos que encontramos semelhanças.

Dando continuidade ao estudo que tem por proposta evidenciar as manifestações da arte popular na construção da poética do Teatro Ventoforte, no capítulo seguinte verificaremos a influência das festas na obra cênica e musical de Ilo Krugli.



## CAPÍTULO II

“ENTRE A FESTA E O RITUAL FICARÁ O ESPAÇO CONSTRUÍDO BEM  
PERTO DO PÚBLICO”



Figura 15

## II.1. CONCEITO DE FESTA

Pensamos em compor um capítulo que falasse sobre festa e celebração porque vemos nas montagens do Teatro Ventoforte aspectos que muito se aproximam daqueles que as caracterizam, principalmente no que diz respeito às festas populares do Brasil, nas quais encontramos, ainda vivos, autos que remetem a histórias originárias da tradição oral brasileira, europeia e africana.

Para compor o conceito de festa, fizemos um estudo que incluiu teorias desenvolvidas por Mikhail Bakhtin, Jean Duvignaud, Roger Caillois, Peter Burke e Rita Amaral. Vejamos, porém, antes de dar início à elaboração do resultado de nossa investigação teórica, o que Ilo Krugli diz a respeito de festa e de celebração:

A celebração é festa com várias linguagens. Inclusive a musical também. [...] O deus do teatro, Dionísio, simboliza a festa. Então a festa tem este sentido: é uma celebração mais aberta, mais rica, talvez mais carnal, humanizada, uma celebração mais distanciada, quase religiosa. Uma relação com os deuses, uma relação com o sagrado. (KRUGLI, 2004a, p.[8]).

Encontramos, no decorrer do estudo, aspectos comuns nas teorias investigadas. Para os autores acima citados, festa significa uma força contrária à dissolução social, uma vez que destrói as diferenças entre os indivíduos. Pode ser caracterizada como cerimônia (culto) e como festividade (alegria e regozijo). É um fundamento de comunicação, uma das expressões mais completas e perfeitas das utopias humanas de igualdade, liberdade e fraternidade. (AMARAL, 2001, p.[9]). É fator de aliança, assegura a coesão dos grupos que periodicamente reúne, e renova os pactos, rejuvenesce as uniões (CAILLOIS, 1979, p.176).

Segundo Bakhtin (2002, p.7), as festas são uma forma primordial, marcante, da civilização humana e têm, em sua base, uma concepção determinada e concreta do tempo natural, biológico e histórico. Ligam-se a períodos de transtornos na vida da natureza, da sociedade e do homem. “É a categoria primeira e indestrutível da civilização humana, que pode empobrecer-se ou mesmo degenerar, mas não pode apagar-se completamente”.(BAKHTIN, 2002, p. 140-1).

A festa parece ter sido, desde os tempos mais remotos, um modo de reunir os habitantes de determinado lugar para celebrar a vida, o trabalho, a colheita, a saúde; de agradecer aos deuses por terem proporcionado tal júbilo e de reverenciá-los, para que a fartura continue.

Ela é também uma maneira de atualizar o período criador; é o momento em que os homens devem abandonar o devir para alcançar o reservatório das forças sempre novas que a idade primordial representa. Ela assume, dessa maneira, a função de regenerar o mundo real, como um simulacro de recriação que restaura a natureza e a sociedade. É o momento em que se vive o mito, o sonho (CAILLOIS, 1979, p.106).

A festa é ainda um momento de transgressão do mundo real, das regras, dos interditos. Durante o tempo da festa, compõe-se um corpo coletivo, único, universal e popular, que se opõe a toda e qualquer separação das raízes do mundo. Um corpo que não é nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente (BAKHTIN, 2002, p. 17). Esse corpo significa para a estrutura coerciva social uma força de transgressão, pois ele não teme por possíveis conseqüências quando rompe com interditos. Ele compreende que as regras impostas são uma barreira, e que não é ela que é sagrada, mas aquilo que ela põe fora do alcance, que só será conhecido e possuído por quem a tiver ultrapassado ou quebrado (CAILLOIS, 1979, p.58):

*No todo do mundo e do povo, não há lugar para o medo, que só pode penetrar na parte isolando-a do todo, num elo agonizante, tomado em separado do Todo nascente que formam o povo e o mundo, um todo triunfalmente alegre e desconhecedor do medo. (BAKHTIN, 2002, p. 223).*

Com o nascimento da cidade e do Estado, as festas têm cada vez menos amplidão e perdem aos pouco o caráter de suspensão da ordem e de rejuvenescimento do mundo. Duvignaud (1983, p. 65) afirma que os Estados resistem à composição desse corpo coletivo e combatem a festa porque não admitem que os homens se agrupem segundo um “nós” que, através da sua

própria concentração, afirme o desejo da autogestão e assim não concorde em ver seu poder sublimado em “Estado”.

A partir da Idade Média, o Estado passou a inventar festividades nas quais fazia desfilar o preço que custava a um cidadão transgredir sozinho as regras por ele (Estado) impostas. Um ritual comum nos inícios da Europa moderna foi a execução. Tratava-se de uma encenação teatral manipulada pelas autoridades para demonstrar ao povo que o crime não compensava (BURKE, 1989, p. 220).

Contudo, as festividades permanecem na história da humanidade até os dias atuais, ainda que sem a mesma força de transgressão, de ruptura e de rejeição ao poder coercivo. O carnaval acabou por se tornar um reservatório em que se guardaram outras formas que já não tinham existência própria. Encontramos nele, ainda, alguns elementos da festa como os ritos, as máscaras, os símbolos (BAKHTIN, 2002, p.190). É na praça pública do carnaval que encontramos hoje presente o corpo coletivo — que se forma quando o povo sente a sua unidade no tempo, a sua duração ininterrupta nele, a sua imortalidade histórica relativa. O carnaval representa o drama da imortalidade e da indestrutibilidade do povo, tem os olhos voltados para o futuro e apresenta sua vitória sobre o passado (BAKHTIN, 2002, p.223). Durante o tempo em que dura a festa do carnaval, a rua transforma-se em palco. Enquanto está suspensa a ordem, são representadas as utopias do povo e de cada um que — podendo tornar-se outro e identificar-se com uma personagem — revela uma evidência que põe em julgamento todo o sistema e restabelece um diálogo com a natureza (DUVIGNAUD, 1983, p. 222-3).

O estudo que faremos sobre a festa inserida nos espetáculos do Teatro Ventoforte tratará dos aspectos que dizem respeito à coletividade, ao corpo coletivo, às utopias e às forças de ruptura com o poder coercivo. Não faremos referência ao excesso, à violência e ao sexo, fatores que também estão fortemente presentes na estrutura das festividades, mas encontrados com pouca frequência nos espetáculos do grupo.

## II.2. A FESTA NO ESPETÁCULO

Como apontamos no item anterior, a festa é sempre coletiva. Supõe-se que todos os presentes participarão dela. Desse modo, quando um espetáculo propõe um estado festivo, *celebratório*, poderá haver comunhão entre público e artistas formando, como na festa, um corpo único, coletivo, que se reconhece como tal. Essa unidade que se forma, frequentemente ganha força e perde o medo de desejar uma nova ordem social, de criar novas regras. Assim, o público participante de um espetáculo que é realizado em comunhão com ele, experimenta a liberdade de desejar o novo, e de não temer por isso.

Ilo Krugli recebe, desde a infância, fortes influências do teatro popular<sup>1</sup>. Quando criança assistiu a muitos espetáculos de companhias judias vindas da Europa<sup>2</sup> e dos Estados Unidos que se apresentavam em teatros da capital argentina:

O teatro que os judeus faziam, que vinham da Europa e dos Estados Unidos, eram tipo teatro de cabaré. Uma coisa meio cantada [...] Tinham quatro teatros em Buenos Aires que funcionavam de quarta a domingo, que traziam peças que falavam em ídiche, um dialeto alemão que os judeus falavam. Porque tinham duzentos mil imigrantes. E eles gostavam muito de teatro. Então iam ver. Tinha um que se chamava “Teatro popular em ídiche”, que era um grupo jovem, de esquerda, que construiu um teatro muito lindo. Foi lá que eu vi montagens do tipo Mãe Coragem e tudo isso. [...] A minha família era sócia, e eu sempre ia assistir — sempre, sempre, sempre (KRUGLI, 2006a, p.[8]).

O que mais influenciou, porém, a linguagem popular no trabalho que Ilo Krugli viria a desenvolver foram as companhias que se apresentavam no bairro onde Krugli morava e a comunidade que, como uma grande família, constituía

---

<sup>1</sup> Ao empregar essa expressão referimo-nos ao teatro que nasce dos ritos e cultos das sociedades primitivas, e que conserva, de alguma forma, a essência viva dos lugares de onde veio. Não se trata, aqui, de uma concepção de teatro feita *para* as massas — embora estas sejam sempre bem vindas — mas de um teatro construído a partir de referências de um certo povo e de suas origens. “Além do *rito* [...] e além da festa, ‘onde se dá os espectadores em espetáculo’, tornando-os ‘atores eles mesmos’ (ROSSEAU), existem poucas experiências onde a massa é convocada a atuar e a participar ‘em pessoa’ de uma atividade teatral” (PAVIS, 2003, p.383). Ver mais em 1.3.5 – O elemento popular.

<sup>2</sup> Diante da derrocada das forças francesas e do avanço alemão, os artistas poloneses acentuam o processo emigração-exílio. (FUSER e GUINSBURG apud SILVA, p. 71)

laços estreitos com a cultura que trazia da Europa, lugar em que ficaram os antepassados de tantas pessoas que ali residiam, embora fossem tão diferentes em diversos aspectos, como religião e partido político. “Na intimidade das comunidades não existem relações falsas, as pessoas se olham e vêem a si próprias no reflexo dos outros.” (DUVIGNAUD, 1983, p.153):

As companhias que ficavam na guerra se apresentavam no bairro onde eu morava. Lá havia um clube de judeus e de comunistas. Lá (os comunistas) se refugiavam, quando o partido comunista era fora da lei. Então os outros judeus falavam: “É uma associação cultural judaica, mas está cheia de gente que não é judeu”. Porque os comunistas, o pessoal de esquerda, se refugiavam todos lá (risos). Porque o mundo já estava dividido. Então tinha de um lado os que não eram de esquerda, que eram os judeus religiosos. Eles brigavam. Chegavam a atirar pedras. Às vezes os chamavam de “vermelhos”. Depois não. Depois ficaram todos bem. Porque eram todos imigrantes, e moravam todos nas ruas em que eu morava também. (KRUGLI, 2006 a, p.[4]).

A festa popular geralmente acontece na rua. Sendo assim, ela não conspira apenas contra a ordem social e contra o trabalho produtivo. Ela conspira também contra a casa e seus domínios, local da rotina, da família e de uma estabilidade de relações que sugere o contrário daquilo que a rua, seus tempos, festas e personagens pretendem ser (BRANDÃO, 1989).

Observando as festas populares, Ilo Krugli criou uma linguagem teatral repleta do material que compõe os rituais nelas presentes: cantos, danças, crenças, símbolos, imagens, representações. Associado à pesquisa desenvolvida juntamente com a doutora Nise da Silveira sobre o estudo do psicanalista Carl Gustav Jung — que diz respeito ao inconsciente coletivo, aos símbolos, mitos, ritos e arquétipos —, Krugli pôde desenvolver uma maneira de construir seu trabalho pautada, acima de tudo, nas raízes arcaicas do homem:

Quando a arte não sabia mais pra onde ir, porque os tempos estavam duros, ela procurou as fontes não contaminadas. Então ela foi pro mito, pro rito e pro sonho. Nós ainda enxergamos isso no trabalho do Ventoforte. (ROSA, 2004, p.[12]).

Nas oficinas e nos espetáculos montados pelo grupo encontramos, com frequência, temas que remetem a arquétipos e ao inconsciente coletivo e que, sendo assim, “não dependem da história pessoal do indivíduo; não se trata de algo que adquirimos no curso de nossas vidas, mas de um elemento

‘suprapessoal’ que nos precede no tempo e contém as ‘imagens primordiais’ de nossa vida ancestral”. (PALMER, 2001, p.148). Vimos, no item anterior, que a festa é o momento de deixar as preocupações da vida ordinária e formar uma coletividade que revise os tempos primordiais, o tempo das emoções e das forças capazes de ocasionar transformações. É o momento de desordenar o que está posto e recriar o mundo, rejuvenescer as regras, os interditos. Se a festa é um simulacro de criação que restaura a ordem (CAILLOIS,1979, p.94), podemos dizer que os espetáculos do Teatro Ventoforte também o são, pois propõem para os artistas e para o público esses mesmos momentos — de um eterno retorno que aponta e transforma a história deixando marcas que enriquecem a memória coletiva; de busca da coletividade, de abandono da vida cotidiana, de liberdade e espontaneidade —, e passam a funcionar como símbolo.

Podemos perceber, por exemplo, como já dissemos no item “O elemento popular”, do capítulo anterior, que a música, o cenário, o figurino, a maquiagem, e tudo o mais que circunda a cena dos espetáculos do Ventoforte têm como referência primeira a estética popular. Mas o que faz com que a montagem se aproxime da festa é, sobretudo, a direção de Ilo Krugli.

Os artistas que trabalham no grupo precisam estar disponíveis e livres de preconceitos. Precisam aceitar o desafio de transitar em cena com atores, cantores e músicos. Ilo Krugli sempre buscou a integração, a diversidade, a maleabilidade do ator, a possibilidade que o artista pode ter de integrar os elementos cênicos mais variados:

Você se expressa com teatro, com a representação, com a música, com o espaço, com o movimento. E se a criança faz tudo junto, que dizer, se nós basicamente ouvimos, falamos, vemos, enxergamos, tudo de maneira simultânea, por que não podemos fazer as coisas de maneira simultânea? (ROSA, 2004, p. [1]).

Se tentarmos falar sobre uma “técnica” que se aplica ao artista do Teatro Ventoforte, falaremos da busca pela liberdade, de se ver livre para criar. O artista que trabalha no grupo precisa compor junto com Ilo Krugli, porque ele acredita que um músico ou um ator está completo, maduro, feliz, quando cria. Porque criar nos torna vivos e nos coloca em contato com a criança, com a beleza, com a vida, com

o que de melhor o homem fez. Porque assim como fez muita besteira, muita catástrofe, ele fez muita coisa bonita também (ROSA, 2004, p. [11]).

A pesquisa que é desenvolvida pelo grupo durante o processo de montagem, e que parte em busca da construção das personagens e das cenas, tem como conteúdo principal as emoções e a memória de experiências vividas ou imaginadas de cada ator. Uma vez que vivem na contemporaneidade, tais memórias e vivências acabam por trazer para o processo o passado, o presente e o futuro de histórias individuais e coletivas. Assim tecem o texto e criam representações desenhadas com um humanismo curioso e questionador que se opõe a repressões e a desigualdades e vai em busca da liberdade, da sobrevivência, de identidades essenciais, do “olho no olho”, do “corpo-a-corpo” teatral, de suas raízes:

O teatro em essência é assim criação libertária à procura dos iguais e dos diferentes, dentro de cada ator e do público, como uma criança brincando, como um fazedor e criador de possibilidades, como os Deuses experimentais que vão lapidando a grande aventura humana. No Ventoforte somos brincantes em um sonho de resistência; muito chão desvendando, dançando, pulando, deitando e rolando. Nos orgulhamos de ter feito essas caminhadas em terra simples do dia-a-dia além de palcos sofisticados que acolheram com suas tecnologias aquilo que já tinha sido criado no quintal e na rua. A imaginação como prática, alimento e a transformação através da arte. (KRUGLI, 2004c, p.[2]).

No ano de 2004, o grupo enviou à Petrobrás um projeto intitulado **Ventoforte sopra três décadas de música**, no qual propunham confeccionar um CD que registrasse o percurso musical do grupo durante os trinta anos de atividades que completavam naquela data. O projeto expôs sete vertentes que ajudam a perceber a proximidade tanto poética como estética que o grupo tem com as festas populares. Todas as vertentes serão descritas a seguir, com o intuito de tornar claras as escolhas, os caminhos e as referências que o Ventoforte vem somando durante seu percurso e que auxiliaram a formar uma linguagem tecida, desde o início, a partir do popular e do coletivo. Esta linguagem tem, nas imagens de cenas principalmente poéticas, sem deixar de ser dramáticas ou



narrativas, a forma de sugerir visualmente o arquétipo, habitualmente presente nas festas populares.

A primeira vertente, intitulada **Mambembe, migratória, andante**, trata da proposta de um teatro itinerante, capaz de ser realizado em diversos espaços: “periferias, povoados, comunidades indígenas e rurais, praças, ruas, caminhos, encruzilhadas, teatros, cinemas, shoppings, galpões, escolas, circos, pátios, igrejas, no Brasil, na América Latina e em outros países”. (BOTKAY, 2004, p.28).

A segunda, denominada **Linguagens desdobradas do teatro de bonecos, figuras e animações diversas**, traz como referência os espetáculos de feiras, folguedos, marionetes, bonecos e bonecões, máscaras, brinquedo de criança, sombras e figuras, animação de objetos e materiais do dia-a-dia e da natureza (BOTKAY, 2004, p.28).

A terceira vertente, intitulada **Corpo e ação no espaço**, sugere que pés e mãos transgridam o cotidiano. Propõe a “expressão da dança, desenhos coreográficos, gestualidades, cirandas, pés de danças arcaicas, primitivas, contemporâneas, equilíbrio e desequilíbrio nas caminhadas teatrais e existenciais, conduzindo novas leituras além do teatro e da dança”. (BOTKAY, 2004, p.28).

Na quarta vertente, chamada **Dramaturgias presentes e emergentes**, o Ventoforte propõe a ritualização teatral e poética, criações coletivas, construção dramática com depoimentos de crianças, jovens e adultos, atores, público, poetas eruditos, populares e anônimos. Narrativas míticas, históricas e imaginárias no inconsciente coletivo. O grupo usa como referência para essa vertente os seguintes autores: Federico García Lorca, William Shakespeare, Oscar Wilde, Bertolt Brecht, Miguel de Cervantes, Plínio Marcos, Ilo Krugli e Ernesto Albuquerque. Lorca é destacado aí, juntamente com Ernesto Albuquerque, escritor pernambucano e autor de **Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão**, por ambos trazerem proximidade com linguagens e motivações populares (BOTKAY, 2004, p.28).

Vemos na quinta vertente, à qual o grupo deu o nome de **Poéticas musicais, para uma dinâmica teatral**, referências de “cantigas e danças

populares de roda, de trabalho, ritualísticas, música de terreiro, afetividades religiosas, desfiles cerimoniais, marchas e marchinhas de carnaval”. (BOTKAY,2004, p.28). Tudo isso forma o repertório de mais de 150 canções compostas para os espetáculos do grupo.

A sexta vertente, **Vertentes diversas: idéias, afetividades, iluminações, conceitos, ideários práticos da educação e das integrações sociais**, expõe os autores que fundamentam a linguagem desenvolvida pelo grupo: Carl Gustav Jung, Nise da Silveira, Anísio Teixeira, Augusto Rodrigues, Darcy Ribeiro. Nessa mesma vertente também são expostos procedimentos de expressão que formam a poética do Ventoforte: o mapa de vida<sup>3</sup>, o quintal esquecido<sup>4</sup>, os quatro elementos da natureza<sup>5</sup>, as quatro idades<sup>6</sup>, elementos práticos, construções desenvolvendo memória e sensorialidade, sonhos, expressões do inconsciente, o conto de fadas, o arquétipo do herói, do velho, da criança (BOTKAY, 2004, p.29).

Vejamos o primeiro parágrafo do ensaio *Teatro para um homem de olhos abertos*, escrito por Ilo Krugli para o **Catálogo Comemorativo — dez anos do Teatro Ventoforte**. Nele podemos perceber uma síntese de tais procedimentos de expressão acima relacionados:

Debaixo da água tem terra. Debaixo da terra tem água. Dentro de cada criança existe um homem de olhos abertos para o mistério de crescer da noite para o dia e do dia para a noite. Dentro de cada homem existe uma criança recolhida numa sombra de crepúsculo que teima em evocar: “eu era” (KRUGLI e LARANJEIRAS, 1984, p.[1]).

---

<sup>3</sup> “O mapa da vida” é composto de três pedaços de papel pardo, dois menores e um maior. Nesse pedaço maior uma pessoa desenha toda a sua vida, desde o momento em que nasceu, até o dia atual, da maneira que achar mais conveniente. Um dos pedaços menores é posto à esquerda daquele no qual se desenhou a vida. Nele desenha-se o antes de nascer. O pedaço que restou é posto à direita e nele desenha-se o que vai acontecer de hoje em diante.

<sup>4</sup> “O quintal esquecido” é uma oficina na qual se buscam - através de desenhos, caminhadas, investigações, danças e músicas — imagens dos quintais nos quais passamos a infância.

<sup>5</sup> “Os quatro elementos” é também uma oficina. Nela os alunos se expressam de acordo com estímulos sugeridos pelo fogo, pela água, pelo ar e pela terra. Nessa oficina também são usadas a dança e a música como regedores de estímulos.

<sup>6</sup> “As quatro idades” é uma oficina em que são traçados caminhos percorridos em diferentes fases da vida. Dessa maneira o aluno faz caminhadas, durante as quais colhe imagens do que viveu e do que imagina que ainda viverá.

A sétima e última vertente exposta foi intitulada **Poéticas da visualidade, da integração da expressão plástica, através da animação e de materiais**. Nesta vertente há a mistura de materiais que foram sendo investigados durante a formação da linguagem do grupo. Aqui habitam figurinos, cenários e adereços que compõem os espetáculos: “misturando lenços, panos, papéis diversos, metais e outros objetos do dia-a-dia e das fabulações com as texturas e cores esquecidas nas vivências do cotidiano. [...] Espaços e materiais esquecidos, lembranças inconscientes, pré-verbais nos sonhos e nas fábulas” (BOTKAY, 2004, p.29).



O Ventoforte manteve viva a escolha por se conservar como teatro de grupo, opção para a criação de processos carregados de paixões e expressividade. Muitas companhias de teatro surgidas no Brasil na década de setenta, como o Teatro Ventoforte, caracterizavam-se como equipes de criação e se organizavam como cooperativas de produção. Havia, na época, duas frentes distintas no que diz respeito ao modo de trabalho e, principalmente, ao conteúdo. Uma delas tinha interesse em desenvolver uma linguagem próxima das massas e da política, afastada do circuito comercial de produção e

veiculação do teatro e desenvolvendo uma intensa militância com a periferia. Na

outra vertente, da qual o Teatro Ventoforte fazia parte, encontravam-se grupos mais preocupados com a manifestação artística e lúdica, e com a auto-expressividade do artista. Existiam, porém, grupos de ambas as frentes que mantinham, ao lado da produção cooperativada, uma tendência à coletivização do trabalho teatral, no qual os artistas dividiam as diversas funções que uma montagem exigia (FERNANDES, 2000, p. 13-14). É importante lembrar que na década de setenta do século XX, o Brasil vivia em plena ditadura. Eram eliminadas as vozes que não concordavam com os planos dos militares e das multinacionais. Estavam suspensos os canais de expressão da sociedade e havia censura aos meios de comunicação. A sutileza fazia-se fundamental. O espetáculo **História de lenços e ventos**<sup>7</sup>, montada pelo Teatro Ventoforte em 1974, fala de dores, de perdas, de seqüestro, de prisões e de luta. Na mesma época, a Argentina e o Chile também sofriam golpes violentos da ditadura. “Questionado, certa vez, do porquê dos lenços, Ilo relatou que guardara a imagem da bandeira de seu país, *azulzinha*, tremulando no céu” (CAVINATO, 2003, p.77). Há uma cena desse espetáculo em que as atrizes retiram solenemente os lenços da cabeça e os colocam em uma caixa, chamada caixa estratosférica, onde eles irão ficar presos por ordem do Rei Metal Mau (figura 16). Essa cena faz uma alusão às *mães de maio* que, de lenços na cabeça, se reuniam na Praça de Maio, em Buenos Aires, na Argentina, como protesto pelo desaparecimento e morte de seus filhos.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), um apaixonado por festas populares, ao assistir ao carnaval de Roma, afirmou que aquela era uma festa que o povo fazia para si mesmo, e na qual quase tudo era permitido (BAKHTIN, 2002, p. 214). Se fizermos uma analogia entre o carnaval de Goethe e o modo de trabalho eleito pelos grupos teatrais dos anos setenta — realizado pela coletividade, tendo como proposta o divertimento e a liberdade de expressão —, poderemos afirmar que houve, naquela época, um fazer teatral festivo e democrático, que o Teatro Ventoforte cultiva até os dias atuais. Seus espetáculos continuam tendo como estrutura básica as vivências e expressões

---

<sup>7</sup> Ver no item I.1.2. deste trabalho.

coletivas, recolhidas entre a memória e a invenção poética e simbólica dos artistas que atuam no grupo:

O trabalho de prospecção da simbologia coletiva era um processo criativo em que tinham pouco espaço as decisões intelectuais, tomadas, *a priori*, num trabalho de leitura e estudo coletivo. Todos os integrantes da equipe são unânimes em afirmar que as imagens cênicas surgiam através de processos mais intuitivos que racionais. (FERNANDES, 2000, p.177).

A direção conduzida por Ilo Krugli, como um tecido tramado pela coletividade, possibilita uma realidade maravilhosa: por ser o ator também criador do que representa, ele se torna sincero de tal maneira que acaba por convocar o público com sutileza e poesia para participar do evento. É possível perceber, então, que uma montagem que utiliza a estética encontrada nas festas e feiras populares não será, somente por isso, popular, nem será necessariamente uma festividade. Para tanto, é preciso primeiro que o elenco forme, por si só, um corpo coletivo. Depois é necessário que, ao convidar o público para compor o mesmo corpo, os artistas tenham mais sensibilidade do que preocupação técnica. Isso só acontecerá, a nosso ver, se o ator estiver em festa.

Segundo Duvignaud (1972), o teatro diz respeito ao conjunto de cerimônias coletivas e se confunde com a vida social real. O ator, quando representa uma personagem, se reveste de um outro e torna possível, através desse ato, conquistar a simpatia dos outros homens. Assim, exerce um papel social que se soma à prática dos comportamentos desse papel, tanto no espaço teatral quanto nas dramatizações da vida cotidiana. O ato de participação que une os indivíduos às ações coletivas se realiza através dos papéis sociais por eles desempenhados. É, porém, na prática das cerimônias que se estipulam signos que definem uma personagem. O ato de ornamentação de uma vestimenta para certa ocasião materializa e ilustra um ser inventado que, ao reunir determinado número de sinais, caracteriza a fusão das consciências coletivas. Tais sinais estão imbuídos de uma intenção dinâmica, de um caráter prometico, pois carregam em si o dinamismo da consciência e o poder das sociedades de modificar o próprio destino, características presentes nos mitos.

O ator, quando utiliza esses sinais, evidencia possibilidades de superação de obstáculos e queda de determinismos.

É por isso que Ilo Krugli, traz para a formação do ator que trabalha em seus espetáculos, a vivência da festa popular. Desde que a sede do grupo ocupava ainda o bairro do Méier, no Rio de Janeiro, o Ventoforte acompanhava as festividades do bairro. “Nasce, portanto, com o colorido das manifestações de rua, dos cantos e danças”. (FERNANDES, 2000, p. 10). Ainda hoje são organizadas festas e feiras dentro do espaço que o Ventoforte ocupa em São Paulo:

De fato Krugli foi responsável por diversos eventos ocorridos nos centros de educação em que trabalhou trabalhando [sic] com elementos de festa popular. Alguns possuíam nomes sugestivos como: ‘Festa dos Dois’<sup>8</sup>, ‘Festa dos Três’<sup>9</sup>, ‘Festival dos Ventos’. (PIRAGIBE, 2001, p.[9]).

## II. 2.1 Chegança

No início dos anos oitenta, chegaram ao Ventoforte os maranhenses Tião Carvalho e Pedrão do Maranhão, trazendo com eles várias danças e toadas que iriam acrescentar muito ao repertório de ritmos e danças do grupo: o auto do bumba-meu-boi, o lelê, o cacuriá, o coco, o caroço e o tambor de crioula. A cultura maranhense começa, assim, a ter influência na estética e na poética do Teatro Ventoforte. Tanto Tião Carvalho como Pedrão do Maranhão são músicos e compositores que, na época, já eram muito respeitados em São Luís, cidade de onde vieram. Além das danças, traziam uma maneira característica de lidar com a arte; uma maneira vivida, sensível e sincera, que vinha ao encontro do que o grupo mantinha como proposta:

Eu sempre digo que o Pedrão do Maranhão, que hoje está na França — embora não fosse uma pessoa tão livresca, como a gente pode dizer em São Paulo, um cara que lia muito, mais ou menos erudito. Não, não era! Mas ele tinha... — eu digo que é uma das pessoas mais cultas que eu conheci. Por quê? Porque a cultura dele tava muito entranhada. Ele te lia, ele lembrava algum “causo” do Maranhão, e daí quando ele lembrava esse “causo”, ele lembrava também uma poesia que falava daquilo, no

---

<sup>8</sup> Cosme e Damião.

<sup>9</sup> Santo Antônio, São Pedro e São João.

Maranhão. Mas daí ele lembrava uma música que falava daquilo, e ele lembrava que essa música tinha uma dança assim e assado. Era uma pessoa cultíssima! E ele vive aquilo, e aquilo era o ser. Aquilo era o ser do cara! Então, poxa! Que maravilha alguém poder juntar isso. (ROSA, 2004, p.[15]).

Junto com o Grupo Cupuaçu<sup>10</sup>, formado por Tião Carvalho, o Teatro Ventoforte constitui uma família, há pelo menos vinte anos, na qual existem trocas valiosas no que se refere ao conteúdo do universo popular. Ana Maria Carvalho<sup>11</sup>, irmã de Tião é, além de atriz, cantora, dançarina e compositora, figurinista do Teatro Ventoforte há mais de quinze anos. Ela cria os figurinos junto com Ilo Krugli e depois os costura e borda ela mesma, com a ajuda de uma equipe, também da família. Por muito tempo, Isabel Carvalho, também irmã de Tião e dançarina no Grupo Cupuaçu, fez bilheteria para os espetáculos do Ventoforte, e junto com Ana Maria Carvalho assumia o bar do teatro logo que a função terminava. Assim, a culinária maranhense fez-se presente no espaço do grupo. Nota-se, desse modo, a influência cultural que os maranhenses trouxeram para o Ventoforte.

O mesmo aconteceu quando artistas cariocas chegaram ao grupo. Ilo Krugli não só aceita como incorpora a carga cultural que os integrantes trazem para o grupo. Ele sabe que, desta maneira, ampliam-se muito as possibilidades de criação, pois cada um deles traz — embutidos no que parece à primeira vista somente um canto ou uma dança — novos símbolos, imagens, mitos e arquétipos, matéria-prima para o seu trabalho teatral que, moldado em conjunto, visa a um resultado que contém a humanidade como essência (PIRAGIBE, 2001, p.[13]). Percebemos, desse modo, que durante o percurso traçado pelo grupo, foram se agregando a ele diversos materiais pertencentes à cultura popular viva, e não enciclopédica. Tal contribuição foi trazida por artistas que encontraram no Teatro Ventoforte solo fértil para suas raízes culturais, cujo conteúdo humano foi sempre

---

<sup>10</sup> Grupo Cupuaçu - Centro de Pesquisas em Danças Brasileiras, com sede no Morro do Querosene, em São Paulo. Reúne educadores, artistas e pessoas da comunidade num trabalho de pesquisa prática de danças e festividades Brasileiras. O Grupo lançou o primeiro CD, **Toadas de bumba-meu-boi** (Selo Núcleo Contemporâneo), em 1999, com composições próprias e de alguns autores maranhenses.

<sup>11</sup> O item II.4.1 — Um rio que vem de longe, também faz referências à Ana Maria Carvalho

princípio de investigação para a composição de personagens, de cenas e de músicas.

Para dar um exemplo do que afirma o parágrafo acima, examinaremos, a seguir, a influência do auto do bumba-meu-boi, trazido pelos maranhenses, no trabalho do Teatro Ventoforte.

O bumba-meu-boi narra a morte e a ressurreição de um boi. O auto conta que, em certa fazenda de criação de gado, acontece de uma negra escrava, chamada Catirina, ficar grávida e desejar comer a língua do boi mais bonito da região, o boi que dança nas festas da fazenda. Ela pede ao Pai Francisco, seu marido, que lhe satisfaça o desejo. Com medo de que a mulher perca o filho, o escravo rouba o boi enquanto ele dança e corta sua língua. O amo, personagem que cuida do boi e dança com ele, percebe a sua ausência e ordena às índias e aos fazendeiros que o procurem. Eles o encontram morto e o trazem de volta para a festa. Entra em cena o médico que, sem conseguir fazer nada pelo animal, passa sua tarefa ao curandeiro, que o ressuscita. Logo após o urro do boi, todos que estavam na festa voltam a dançar junto com ele.

As personagens do auto do bumba-meu-boi são escravos, fazendeiros, trabalhadores rurais e índios. O figurino é todo bordado com canutilhos e miçangas. Os dançarinos, que representam os trabalhadores da fazenda, usam chapéus com bordados e fitas que vão quase até o chão. O caboclo de pena, personagem também encontrada no maracatu, simboliza o mestiço de negro e índio. Seu figurino é composto por um enorme chapéu bordado e ornado com grandes plumas. As índias também têm penas em seus figurinos, e geralmente dançam com o boi. O Pai Francisco e a Catirina têm um figurino cômico. Muitas vezes usam máscaras com grandes narizes.

O instrumental<sup>12</sup> que acompanha as toadas do bumba-meu-boi são: pandeirões, tambor-onça, matracas, maracás e apito tocado pelo amo. Os pandeirões e o tambor-onça são afinados na fogueira. O fogo esquentava a pele dos

---

<sup>12</sup> O auto do bumba-meu-boi é dividido em três "sotaques": de matraca, de orquestra e de zabumba. Cada "sotaque" define um tipo diferente de instrumental. O boi que Tião Carvalho trouxe para São Paulo tem o sotaque de matraca.



instrumentos e elas esticam. Quanto mais esticadas, mais agudo fica o seu som. Grande parte dos dançarinos do boi toca matracas, que são dois pedaços de madeira, parecidos com tacos de assoalhos, que, batidos um contra o outro, produzem um som muito agudo. O tambor-onça é uma cuíca grande que imita o som do urro do boi. Os pandeirões são tocados em grande número e tanto marcam a batida que caracteriza o boi, quanto improvisam. Os maracás são ganzás, chocalhos feitos com um metal fino e produzem também um som bastante agudo.

O bumba-meu-boi faz parte do ciclo das festas juninas, dedicadas a Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal. Por ser uma festa democrática, coletiva, e mantida pela população negra da cidade, o bumba-meu-boi já foi alvo de perseguições da polícia e das elites, chegando a ser proibido entre 1861 e 1868.

Em grande parte dos espetáculos do Teatro Ventoforte aparecem as fitas e os bordados do figurino do bumba-meu-boi, as toadas, os ritmos, os instrumentos, o passo da dança e as substâncias celebradas no auto: a morte e a ressurreição; a quebra das regras; o furto; a busca coletiva de algo muito importante para um povo, trazido pelo arquétipo do boi; o ritual da cura.

Durante muitos anos, o Teatro Ventoforte ofereceu oficinas nas quais os futuros atores tinham contato com a linguagem desenvolvida pelo grupo<sup>13</sup>. As aulas de dança, ministradas por Tião Carvalho, tinham como conteúdo as danças do maranhão — já descritas acima —, a ciranda, o samba de roda, o frevo, o maculelê, o São Gonçalo e toda a diversidade de cantos que essas danças traziam. Além dos passos das danças, os alunos eram instigados a propor outras gestualidades, a criar novos passos além daqueles já conhecidos, para que pudessem experimentar a expressão sugerida pelo próprio corpo. Como em todas as outras aulas, a música era executada ao vivo. No caso das aulas de Tião, quem tocava eram os percussionistas do Grupo Cupuaçu.

---

<sup>13</sup> Ver no item I.1.3 "A poética do Ventoforte".

Depois das aulas de dança, os alunos geralmente ficavam no bar do teatro e continuavam a dançar até que o bar fechasse, sempre acompanhados dos músicos. A prática se repetia com tal frequência que o Cupuaçu acabava por convidar alguns alunos do Teatro Ventoforte para ingressarem em seu grupo. Esses alunos tinham então a oportunidade de conhecer outras danças e de conviver com a comunidade do Morro do Querosene, no bairro de Butantã, onde era a sede do grupo e a morada de muitos maranhenses. Lá ocorriam muitas festas, regadas a catuaba e nutridas por comidas típicas do Maranhão. Havia as festas de batismo e morte do boi, a festa de Cosme e Damião, o tambor de crioula<sup>14</sup>, a festa junina, os aniversários e as reuniões festivas. Dessa maneira, os alunos acrescentavam símbolos, arquétipos e vivências a suas investigações. O estado festivo vivido por esse aluno aparecia no ator do Ventoforte em que ele se transformava.

Um aspecto que também nos parece festivo é o modo como Krugli trabalha com os objetos e com as mãos em seus espetáculos, dando-lhes novos significados e transmutando-os aos olhos do público:

A participação do público, o elemento artesanal e o uso das mãos dando novos significados a objetos genéricos, evocam elementos míticos, tais como os objetos religiosos de poder que são ungidos com as mãos para ganhar, em meio ao ritual, um significado transcendente. O espetáculo se pretende comunhão coletiva, trocando o teatro como produto final apresentado a uma audiência passiva, por uma festa popular construída ao mesmo tempo por atores e espectadores. (PIRAGIBE, 2001, p.[10]).

No início do espetáculo *O rio que vem de longe*, Ilo Krugli tem as mãos nuas. No decorrer, elas assumem as personagens *Pingo Primeiro* — protagonista

---

<sup>14</sup> O Tambor de Crioula é uma dança que guarda traços africanos. É geralmente dançada em louvor a São Benedito — santo protetor dos negros — mas pode acontecer também em outras ocasiões como festas de aniversário, chegada ou despedida de parente ou amigo próximo, nascimento. Às vezes a dança é realizada como pagamento de promessa. Nessas ocasiões faz-se necessária a presença da imagem do santo, geralmente posta em um altar preparado perto do local da dança. No entanto é sempre necessário o respeito para se tocar e dançar o tambor. O organizador e os dançantes fazem acordos como não beber muito para mostrar consideração para com o santo. Também não é permitido que entrem pessoas que venham a fazer desordem. O tambor dançado em roda é reservado às mulheres. Os homens tocam três tambores feitos de troncos ocos, cada um com um diâmetro diferente. O troco maior é chamado de tambor grande, o menor de crivador, e o médio de meio. O couro é fixado nos troncos com quilhas de madeira. Para afiná-los usa-se o fogo, como no bumba-meu-boi. Para produzir um som mais agudo alguns homens percutem matracas no tronco do tambor maior.

da história —, Aranha, Borboleta e Irupê. Ilo Krugli relatou em uma entrevista a mim concedida em abril de 2006, no Teatro Ventoforte, em São Paulo, que logo que começou a trabalhar com teatros de bonecos, no Chile, percebeu que as crianças ficavam curiosas para ver o que acontecia atrás da empanada. Muitas chegavam a assistir ao espetáculo duas vezes, uma na frente, e outra atrás da empanada. A partir desse momento, Krugli teve vontade de trazer para a frente tudo o que acontecia atrás do pano, a fim de que o público assistisse à personagem e ao ator que a manipula.



**Figura 17**

Como foi dito no primeiro capítulo desse trabalho, no espetáculo História de Lenços e ventos, papelões, jornais, lenços e outros objetos de uso corriqueiro assumem papéis. A maneira com que os atores delegam a cada material, a personagem que este virá a ser, e que nome terá — porque os objetos estão

disponíveis em cena para se transformar no que quer que seja, fazendo com que esse material atue, que se responsabilize por realizar uma série de ações —, cria uma multiplicidade de leituras; torna possível uma expansão nas interpretações do público: o jornal, veículo diário de informações, torna-se herói.

Pensamos que a festa está presente no modo eleito por Krugli de construir a cena, porque traz para o espaço cênico o momento no qual o objeto e o corpo do ator ganham novos significados. Revela-se possível, enquanto dura o espetáculo, o diálogo com um mundo que não é aquele que conhecemos na vida cotidiana, um mundo em que o imaginário vive uma efervescência festiva, um “encontro com o universo sem leis nem forma que é a natureza na sua inocente simplicidade”. (DUVIGNAUD,1983, p.212). Há, de certo modo, rejeição do velho corpo que desaparece para que nasça um corpo novo. Há uma troca de corpo vivida pelo público, uma renovação, uma possibilidade real — acontecida em frente aos olhos — de transformação. Percebemos ainda um ato de transgressão na manipulação praticada pelo grupo. Fazer com que um objeto se responsabilize por uma ação é, de certa forma, uma transgressão. Assim como pintar uma aranha na mão para que ela apareça em cena é também, a nosso ver, uma quebra nas regras de atuação, e uma grande expansão de possibilidades:

Diremos que a festa, assim como o transe, permite às pessoas e coletividades sobrepujarem a “normalidade” e chegarem ao estado onde tudo se torna possível porque o indivíduo, então, não se inscreve apenas em sua essência humana, porém, em sua natureza, que ele completa pela sua existência, formulada ou não (DUVIGNAUD,1983,p.222).

Notamos características de festa também na escolha dos materiais que não constituem, a nosso ver, uma opção ditada pelo uso de poucos recursos financeiros. A incorporação de materiais e objetos cotidianos que caracteriza a plasticidade das montagens do grupo é, antes de tudo, a busca de referências diversas inseridas no universo humano.

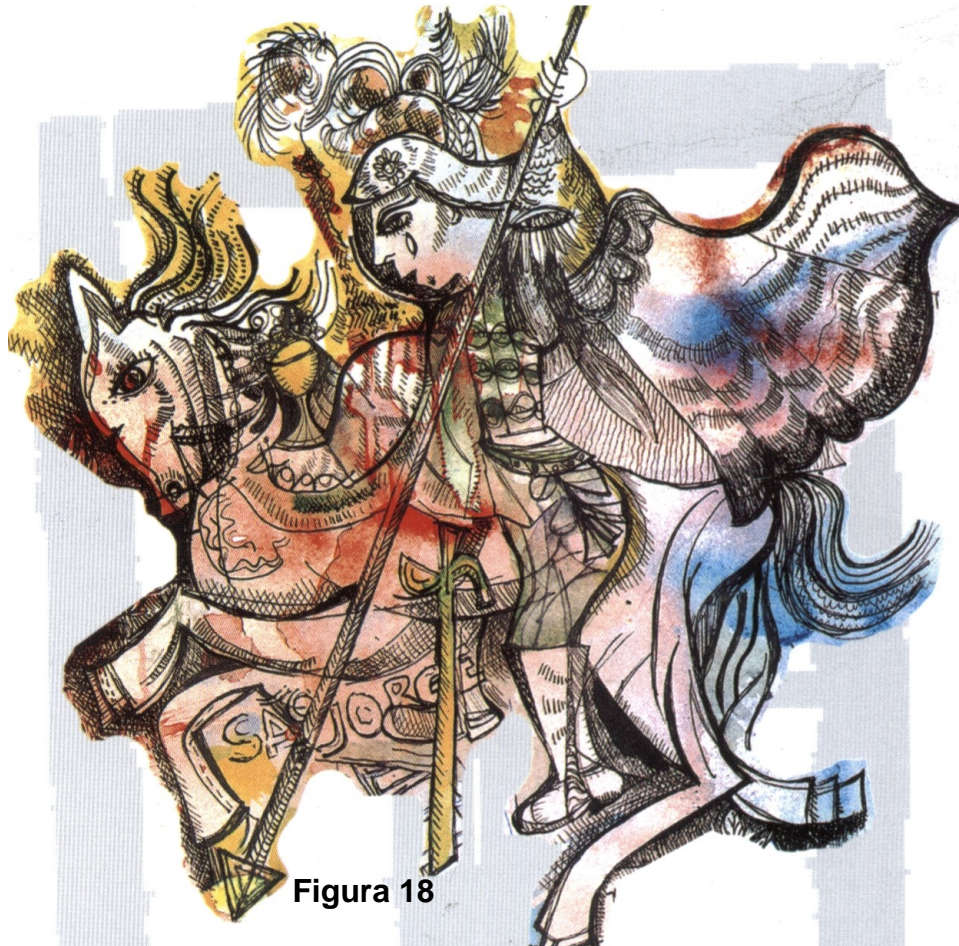
Mantendo a opção pela soma das vivências e das expressões coletivas, no ano de 2006 o Teatro Ventoforte montou **A centopéia e o cavaleiro**. O espetáculo contém dois textos. Um deles é **Zeropéia**, de Herbert de Souza, o Betinho (1935 – 1997). **O outro é O Príncipe Feliz**, de Oscar Wilde (1854 - 1900). Ilo Krugli fez

uma adaptação que homenageia os dois escritores, e usa citações do poeta Mário Quintana (1906 – 1994), e dos músicos Heitor Villa-Lobos, (1887 –1959), Antônio Lúcio Vivaldi (1678 – 1741), Chico Buarque de Holanda (1944 -), João Bosco (1946 -) e Violeta Parra (1917 – 1967). A cenografia desse espetáculo é composta por janelas desenhadas por todos os que participaram da montagem, por crianças de escolas públicas de Itaim Bibi - bairro paulistano que sedia o Ventoforte -, e por jovens que participaram das oficinas oferecidas pelo grupo. “São registros e depoimentos dos olhos e da emoção, que se transformam em uma grande instalação que poderá ser visitada fora do espetáculo” (Krugli, 2006b, p. [2]). Nota-se, mais uma vez, a participação da coletividade presente na cena. Krugli inclui as percepções individuais até que apareça o coletivo em seus espetáculos. Ele trabalha a sensibilidade de cada um de maneira simples e sincera, abrindo espaço para que apareçam. Ao sugerir a utilização de materiais e objetos corriqueiros nas pesquisas de cena, Ilo Krugli consegue que se materializem sensações, desejos, paixões, sentimentos, lembranças individuais e coletivas. Todo esse material, como já dissemos, é matéria-prima dos espetáculos do Teatro Ventoforte:

Muito mais que em algumas montagens do Ventoforte desde sua criação, esta é talvez e mais claramente a soma das vivências e de expressões coletivas. Atores, autores, músicos, costureiras, bordadeiras, iluminadores, carpinteiros, criadores de bonecos, objetos recolhidos entre a memória e a invenção simbólica e poética, onde as realidades são refletidas pela representação. (Krugli, 2006b, p. [2]).

Outro aspecto interessante trazido pelo espetáculo em estudo, e que faz uma analogia com a festa, é a presença, em cena, da estátua do Príncipe Feliz. Trata-se de um cavaleiro montado em seu cavalo, com uma lança na mão. No conto de Oscar Wilde, essa é a estátua do filho do rei. Antes de morrer, o Príncipe Feliz — como era chamado pelas pessoas do Palácio de *Sans-Souci* (palácio sem trabalho, sem preocupações) — vivia bem contente entre seus semelhantes, protegido por altíssimos muros que impediam a visão da cidade. Quando morreu, foi feita uma estátua de sua imagem, que foi posta em um lugar bem elevado, de onde era possível avistar todas as misérias e mazelas da cidade. No conto

original, a estátua sustenta uma espada. Na sua ponta há um rubi e em seus olhos, esmeraldas. Toda a estátua é coberta por folhas de ouro. Muito entristecido



**Figura 18**

por ver a pobreza na qual vivem os moradores de sua cidade, o Príncipe Feliz pede a uma andorinha que entregue as pedras e o ouro às pessoas que vê passar necessidade. Depois de cumprir os desejos do Príncipe Feliz, a andorinha decide ficar com ele e morre de frio. A estátua, horrível, sem beleza nem função alguma para os governantes da cidade, é arrancada e queimada.

A estátua de Krugli ostenta uma lança. Logo que a vemos em cena fazemos uma analogia com São Jorge e com Ogum. São Jorge é um santo guerreiro que luta contra um dragão. Para muitos católicos, esse dragão é o demônio. Uma lenda conta que São Jorge teria salvado a filha de um rei. Ela seria

imolada em sacrifício a um dragão, para que ele não jogasse mais seu bafo mortífero sobre a cidade. Ogum é o orixá do ferro e da guerra, das lutas. Usa ferramentas — como enxada, lança, espada, punhal, arco, flecha — para se defender, assim como para defender a quem dele precise. Ambos auxiliam a justiça e não se vangloriam das batalhas que vencem. No desenho de Ilo Krugli que ilustra o programa do espetáculo (figura 18), vemos a estátua do Príncipe Feliz empunhando uma lança com uma mão, tendo na outra um cálice. Encontramos, um pouco abaixo do centro do desenho, uma espada e o nome de São Jorge logo atrás. Octávio Paz (1976, p.38) assevera que as imagens contêm muitos significados contrários ou díspares, que o artista abarca ou reconcilia sem suprimi-las:

As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica [...]. Em segundo lugar essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras [...]. Nesse caso, o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência[...]. Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela o que de fato somos. (PAZ,1976, p.38).

Podemos dizer, então, que a imagem apresentada acima remete ao sincretismo característico das festas tradicionais do Brasil. Voltemos ao exemplo do auto do bumba-meu-boi. Trata-se de uma festa feita em homenagem aos santos do mês de junho, época em que o auto é dançado no Maranhão. No entanto, é uma festa organizada pela população negra que tem como religião os cultos africanos. Temos ainda presente a imagem do boi, animal sacralizado em diferentes culturas. Rita Amaral afirma que a festa é sempre realizada para celebrar algo, ainda que o objeto pareça irrelevante. “A função do símbolo parece não estar então, simplesmente, em significar o objeto, o acontecimento, mas em celebrá-lo, em utilizar todos os meios de expressão para realçar o valor que se atribui a este objeto”. (AMARAL,1998 p.[6]).

Assim sendo, verificamos que as representações do Teatro Ventoforte são imbuídas de festa porque formam, com o público, um corpo único; trazem imagens arquetípicas; transgridem a ordem do cotidiano; transgridem as funções de objetos

cotidianos; proporcionam um momento de visita às raízes arcaicas do Homem; são ritualísticas e, sobretudo, reavivam os laços sociais “que correm, sempre, o risco de se desfazerem”. (DURKHEIM apud AMARAL, 1998, p. [2]).

Podemos afirmar, por fim, que os espetáculos de Ilo Krugli são, em si, celebração e festa porque, assim como elas, formam forças de resistência à dissolução social:

O teatro de grupo ou a Arte que celebra a sagração coletiva deixa um enorme lastro de estados misturados da memória, das afetividades, dos encontros e desencontros da tribo, da família, da nação, do povo e as sagas sempre poéticas dos mistérios desconhecidos e intuídos universalmente. Esse é o grande laboratório das transformações e da preservação da liberdade que acumula riquezas que não podem ser guardadas em qualquer cofre. (KRUGLI, 2004b, p.[3]).

### II.3 SOBRE MITO, RITO E SÍMBOLO

Vimos, no primeiro capítulo deste trabalho, que Ilo Krugli traz para a construção de suas montagens, conceitos estudados pelo psicanalista Carl Gustav Jung, o que permitiu ao artista orientar seu trabalho para a busca das raízes arcaicas da humanidade. Nos espetáculos do Teatro Ventoforte, o aspecto simbólico é cuidadosamente trabalhado e as imagens mostram a parte do símbolo que não é acessível pela razão, pela linguagem verbal:

Amparadas na polissemia, as representações passavam a funcionar como símbolos, aqui entendidos, seguindo a definição junguiana, como formas extremamente complexas, em que está latente uma imagem arquetípica essencial (FERNANDES, 2000, p.175).

Para que o estudo a seguir — que tratará da música enquanto símbolo —, se torne claro, desenvolveremos neste item breves noções sobre mito, símbolo e rito. Quando nos referirmos ao rito, estaremos tratando, aqui, do momento de celebração do mito — o espetáculo em si. Para tanto, aproximaremos da arte os mitos, os símbolos e os ritos, para podermos, adiante, mostrar de que maneira esses sistemas se encontram inseridos nas montagens do Teatro Ventoforte.



Antes, porém, de iniciarmos o estudo mencionado, faz-se necessário lembrar que os espetáculos do grupo são, sobretudo, obras de arte.

A arte, fatia da vida importante na construção histórica da humanidade, apóia-se primeiramente na linguagem. Sua camada fundante é composta de narrativas, de mitos. São eles que geram as relações de língua e gestam a linguagem. Tais narrativas não são jamais margeadas pela razão. Os símbolos, que compõem os mitos, são fenômenos que, apesar de inabarcáveis, legitimam os mitos pelo caráter de reconhecimento com o qual nos acenam. O fenômeno mítico, assim como o fenômeno artístico, está relacionado com o plano transcendental. Em ambos, a imagem é sempre tomada como a própria divindade: o sagrado, o sublime, o numinoso. A noção primitiva do sagrado o abstrai de seu elemento racional e moral. É o princípio de todas as religiões. Esta noção primeira de numem gera o sentimento de aniquilamento do ser perante um poder soberano.

É comum ao homem transformar, constantemente, objetos ou formas em símbolos, expressos através da religião e da arte. No domínio artístico, o sublime é o predicado que representa o divino com maior intensidade. Através dele se exerce sobre a alma uma impressão, à primeira vista repulsiva, mas, ao mesmo tempo, atrativa (OTTO, 1992). Segundo Gilbert Durand (1998), o sublime, na arte, é a própria obra. Assim como na religião o símbolo não está no lugar do *numen*, no domínio artístico a obra de arte não está no lugar da arte. Ao recriar o mito, o objeto artístico torna-se símbolo. Seu caráter simbólico traz um relato mítico diacrônico (que segue uma seqüência de atos), que permite leituras, ou associações, sincrônicas (de fatos ou ações similares que acontecem em momentos diferentes). Arte e religião tomam para si questões das quais a razão não dá conta. Apóiam-se ambas nas narrativas míticas e dependem da crença, da fé. Menosprezando seus elementos irracionais, a idéia de divindade se torna exclusivamente racional: é o fim do mistério.

Como afirmação do que acaba de ser anunciado, encontramos no espetáculo **História de Lenços e ventos** diversos momentos ritualísticos. Em um

deles ouvimos uma canção chamada **Da cor do céu**. A letra é de Ilo Krugli e a música é de Caíque Botkay. Ela é cantada por todo o elenco. Os atores formam um círculo de lenços que gira enquanto cantam:

Da cor do céu, da cor do céu,  
da cor do seu olhar  
a roda nasce, a roda gira  
aqui no meu quintal.  
Se é muito azul, se é muito azul,  
No branco vai clarear.  
Da cor do céu,  
A roda gira aqui no meu quintal.



Figura 19

Ao referir-se à cena descrita do espetáculo em estudo, Mário Piragibe — ator formado pela Casa das Artes de Laranjeiras, no Rio de Janeiro, e bacharel em Teoria do Teatro, formado pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro — faz o seguinte comentário:

Uma imagem recorrente tanto a festejos populares como a rituais religiosos é a do círculo, que representa o caráter cíclico da verdade mitológica, sempre tornando a acontecer no momento do rito. Celebrações religiosas e jogos de folguedos partem igualmente do círculo, usando-o como representação do mundo e idéia de retorno constante. Dessa mesma forma o espetáculo sugere uma realidade ficcional e cíclica (PIRAGIBE, 2001, p.[10]).



Em algumas teorias psicanalíticas, principalmente nas formuladas por Jung, todas as representações que operam no campo psíquico são símbolos do processo de desenvolvimento do *self* — totalidade psíquica, resultado da soma dos processos conscientes e inconscientes e sua inter-relação —. Ainda a respeito da orientação psicanalítica, tem-se a psique individual ou coletiva como um organismo sempre em desenvolvimento. Dentro dela, o símbolo se constitui por muitas polaridades, incluindo, entre elas, o consciente-inconsciente. Ele aglutina energia psíquica consciente e inconsciente, e a conduz à consciência. Quando

isso acontece, o símbolo pode trazer algo novo e produzir uma desarrumação na ordem vigente (BYINGTON, 1987, p.21). Assim, o símbolo é a unidade da psique que tem sua função estruturante coordenada por um arquétipo. Ao reunir energia consciente e inconsciente ele opera como um transformador, que estrutura a consciência como o potencial arquetípico (BYINGTON, 1987, p.90).

As imagens arquetípicas são o conteúdo básico da psique objetiva (ou inconsciente coletivo), que possui uma estrutura aparentemente universal na humanidade é, em si mesmo, uma tendência para estruturar as imagens de nossa experiência particular, mas o arquétipo não é a própria imagem. (HALL, 1983).

Ao transpormos para a teoria hermenêutica simbólica o conceito de símbolo construído pelos teóricos que compõem a Escola de Eranos<sup>15</sup>, o temos ainda como célula base. Aqui, porém, não só da psique, mas principalmente como constituinte do mito. Dessa maneira, o mito é, em todos os casos, o veículo do símbolo. Nessa concepção, o significado simbólico é sentido. Forma-se na relação, na experiência simbólica vivida, e não pode ser apreendida pelo pensamento racional (VARGAS, 1997, p.58).

De igual maneira, a hermenêutica simbólica preserva o mito longe da racionalidade. Não é a razão que define relato e compreensão. Não há método de interpretação. De outra maneira, a metodologia acabaria por impor uma verdade como sendo única. Longe disso, o mito é antes uma estrutura de pensamento constituída pelas metáforas de transcendência. Ele amplia as possibilidades de convivência do ser humano com a idéia do inabarcável (como a morte, por exemplo).

O mito organiza os símbolos, dinâmicos e soberanos, em relato. É uma maneira de explicar e de se pôr em contato com o mundo.

Quando afirmo que o mito constitui a dinâmica do símbolo [...] quero dizer, sobretudo, que, dentro da duração das culturas e das vidas individuais dos homens [...] é o mito que, de algum modo, distribui os

---

<sup>15</sup> Grupo interdisciplinar, nascido na Europa central, em Ascona (Suíça), em 1933. As conferências realizadas por este grupo aconteciam anualmente, durante a segunda quinzena de agosto. Tais conferências se estenderam até 1988 e estão reunidas em cinquenta e sete Anuários. Entre os teóricos que compunham o grupo, destacam-se: Carl.G. Jung, K. Kerényi, W. Otto, J. Campbell, M. Eliade, G. Durand, H. Zimmer, entre outros. (ORTIZ-OSSES, 1994, p.153).

papeis da história, e permite decidir o que configura o momento histórico, a alma de uma época, de um século, de uma época da vida. O mito é o módulo da história, e não o contrário. (DURAND, 1993, p. 32, tradução nossa)<sup>16</sup>.

O rito é a vivência do mito. É ele que confere o caráter dinâmico e cíclico às narrativas míticas. São atos de um gênero especial que, de certa maneira, formam um estágio intermediário entre o sagrado e o profano. Relacionam-se com a busca de liberação e transcendência para um estágio superior ou mais amadurecido da evolução do homem (HENDELSON,1977,p.149). As conseqüências geradas pelo rito modificam não só quem dele participa, mas toda a sociedade celebrante (CALVO, 1991, p.92).

Encontramos de forma clara aspectos simbólicos na obra de Ilo Krugli. Isso porque, se o mito é o veículo do símbolo e o rito a celebração do mito, quando dizemos que o espetáculo do Teatro Ventoforte constitui um rito, estamos afirmando que ele celebra um mito que, por sua vez, transporta um símbolo.

Podemos citar como exemplo o espetáculo **Um rio que vem de longe**, do qual falamos anteriormente, no primeiro capítulo desse trabalho, e aprofundaremos no item “Música da festa”. Trata-se da história de um barco ancorado que nunca navegou, e que, quando se encontra livre quase se afoga em alto-mar, porque não tem tripulante. A âncora funciona, nesse caso, como símbolo de segurança e prisão. É preciso, portanto, saber usá-la de modo coerente para poder navegar livremente.

As sociedades ocidentais contemporâneas perderam o contato com os mitos, mas mantiveram um grande número de ritos que, por sua vez, se tornaram banais. Para participar do rito, é preciso conhecer o mito e crer nele. Do contrário, o rito torna-se uma representação sem relação simbólica.

---

<sup>16</sup> Cuando afirmo que el mito constituye la dinámica del símbolo [...] quiero decir sobre todo que, dentro de la duración de las culturas y de las vidas individuales de los hombres [...] es el mito que, de alguna manera, distribuye los papeles de la historia, y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida. El mito es el módulo de la historia, y no a la inversa.

O momento de ritualização de uma obra de arte se refere ao momento em que ela é apresentada, em que é vista, ao vivo. Cada obra é singular. É, portanto, uma epifania relatada através da mitologia e vivida pelo rito. Seu reconhecimento é feito no âmbito social. A sua apresentação gera uma fala, um discurso. Também nesse discurso estarão contidos mitemas (relacionados ao nascimento, à precocidade e ao protetor). A continuidade da produção de obras de um mesmo artista aprofunda o conhecimento sobre o seu trabalho. Em consequência, aprofundam-se as falas a respeito dele e de sua obra. Quanto mais se conhece a história do símbolo —neste caso, da obra de arte e de seu autor—, tanto mais estas falas se aproximam das possibilidades de interpretação da obra.

A estrutura simbólica constituinte da poética do Teatro Ventoforte faz referência, principalmente, às manifestações populares que têm como substrato a memória viva dos ritos celebrados pelos antepassados, mesmo modificados e por vezes afastados dos mitos fundantes.

É fácil perceber tal referência nas montagens que o Teatro Ventoforte realizou a partir de textos dramáticos de Federico Garcia Lorca. Os anos de 1976, 1986, 1996 e 2006 foram datas de homenagem ao poeta e dramaturgo<sup>17</sup>. Os espetáculos, mais do que uma encenação, significaram processos de reinvenção de seus versos e textos.

No ano de 2006, Ilo Krugli realizou a montagem de **Bodas de Sangue**, espetáculo que consagrou García Lorca como dramaturgo<sup>18</sup>. Durante a pesquisa das personagens, os atores estiveram em contato com símbolos que são recorrentes tanto na tradição espanhola quanto na obra de García Lorca. A tourada é um símbolo que podemos citar como exemplo de tais recorrências. Ela representa a morte anunciada; remonta às raízes do povo espanhol e se encontra presente na Espanha contemporânea e na obra do artista assassinado em 1936.

---

<sup>17</sup> Ver o item I.3.2 – A poesia no Teatro Ventoforte.

<sup>18</sup> **Bodas de sangue** teve sua estréia em 1933, em Madri. Só alcançou êxito, porém, em Buenos Aires. Antes de retornar à capital espanhola, o espetáculo passou por Montevideu e Córdoba, na Argentina. Em 1935 foi apresentado em Nova York, onde também foi recebido com muito calor pelo público. Ver mais no item 1.2. Sobre Federico Garcia Lorca.

Em **Bodas de sangue**, a Mendiga e a Lua simbolizam a morte. A primeira guia os amantes, dando-os indicação do caminho. A segunda ilumina o atalho indicado, pelo qual o Noivo e o Leonardo encontrarão a morte. Na figura ao lado vemos Marilda Alface, atriz do Teatro Ventoforte que interpreta a Mendiga.

A terra é um dos temas centrais de **Bodas de sangue** e de outras obras do artista. Ela aparece, no espetáculo ao qual estamos nos referindo, como símbolo da luta por propriedade e posses; e das raízes e tradições de uma nação. Marcelo Airoid, ator que representa Leonardo faz a seguinte observação a respeito do que foi afirmado acima:

Bodas de sangue não fala sobre o homem da terra, mas de quanta terra ainda resta no homem. Fala da natureza avassaladora da poesia que há no amor e na morte escritos em cada um de nós. Lorca fala do homem que escolhe seu destino, mas que não controla os próprios passos comprometidos por suas paixões. A culpa é da terra. (AIROLD apud KRUGLI, 2004c, p.[3])



**Figura 21**



Figura 22

A figura acima mostra o procênio do espetáculo. Nele estão dispostos água, terra e sangue (tinta vermelha), nessa ordem. A água simboliza a pureza da Noiva e as lágrimas da Mãe. A terra representa o poder, a posse, a memória, a possibilidade de semear o novo e de colher o passado. O sangue simboliza a luta dos antepassados e a morte que ainda está por vir. Esses elementos ficam expostos durante todo o espetáculo. Na mesma entrevista que Krugli me concedeu em abril de 2006, disse-me encontrar em **Bodas de sangue** momentos realistas, surrealistas, celebratórios, oníricos e populares:

A dificuldade no *Bodas* é que a primeira parte não é totalmente realista, porque o Lorca não consegue ser cem por cento realista. Mas é mais realista. A segunda é meio celebratória, o casamento. A terceira é onírica. Ele vai para o surrealismo. Aparece a Morte, a Lua, e vai por aí. Exatamente tem todas essas estruturas. A primeira teria mais o realismo popular, porque tem a canção de ninar, que é o centro dela. A canção das patas feridas. [...] Tem gente que usa a música dele. Eu não quis porque queria que tivesse o feitio nosso. E todos os que olham falam que os meus espetáculos são mais lorquianos do que qualquer espetáculo. Um tradutor do Lorca, lá na Holanda, disse que ele nunca viu, na Holanda, um espetáculo tão lorquiano. [...] Você tem nesse espaço uma poética popular, a forma popular, os diálogos, mãe, filho. É quase de uma coisa social, antropológica. Depois tem o casamento. O casamento é *celebratório*. Eu chamo “cante”, que vem do *cante jondo*, que quer dizer “canto fundo”. Então é a celebração toda, e que saiu muito latino americano, eu acho. Usamos lenços, que vem da minha história. De onde vem os lenços? Das danças latino americanas que eu aprendi quando era adolescente. E a terceira tem a coisa onírica. E tem umas simulações de Piazzolla que é do Caíque o tema, que era para a morte, mas que não funcionou. Então ficou para depois da morte. E em toda essa última cena o tema vira um pseudo Piazzolla. E agora tem piano e sanfona. (KRUGLI, 2006, p.[16])

Percebemos, a partir da citação acima, que a música também funciona como símbolo neste espetáculo. Ela remete às canções populares que surgiu da mesma terra e do mesmo sangue do qual nasceu o artista.



No item a seguir, faremos um estudo sobre fenômeno sonoro presente nos espetáculos do Teatro Ventoforte como símbolo de aproximação com o profano e com o sagrado.

#### II. 4. A MÚSICA DA FESTA COMO POSSIBILIDADE DE APROXIMAÇÃO COM O PROFANO E COM O SAGRADO.



Figura 23

A música no teatro pra mim tem essa função: aproximar ao sagrado e ao profano simultaneamente. (KRUGLI, 2004a, p.[8])

No decorrer deste trabalho, temos tecido considerações sobre a poesia e a festa nos espetáculos do Teatro Ventoforte, sempre com o objetivo de tornar claro a poética do grupo e, sobretudo, o significado simbólico que atribuímos às músicas presentes nos eventos por ele realizados. Ao fazer esta relação pretendemos, novamente, mostrar que a música do Teatro Ventoforte é símbolo de aproximação e de identidade. Isto acontece no tempo mesmo do espetáculo, pois, como vimos anteriormente, o rito forma um estágio intermediário entre o sagrado e o profano. A música, enquanto símbolo, exerce, nos espetáculos do grupo, a função de fazer com que os mitos, ou as narrativas celebradas pelo rito (o espetáculo), sejam reconhecidos. É com esse intuito, portanto, que Ilo Krugli elege o padrão popular tradicional para compor as músicas de seus espetáculos. Para clarear a afirmação acima, neste item trataremos especificamente da música presente nas encenações do grupo. Veremos antes, porém, o que entendemos por sagrado e por profano.

Segundo Rudolf Otto (1992, p. 12), o sagrado escapa a tudo o que chamamos de racionalidade. É aquilo que nos é estranho e nos desconcerta, o que está absolutamente fora do domínio das coisas habituais. “É o que se opõe a essa ordem das coisas e, por isso, nos enche do espanto que paralisa” (OTTO, 1992, p. 39). O sagrado contém a idéia do bem e do absoluto. Diante dele o homem adquire um sentimento de humildade, por ver-se tremendamente menor do que o poder que o sagrado representa. Esse sentimento põe a alma humana em estado de ascetismo e incita a imaginação, pois o sagrado “pertence a uma ordem de realidade absolutamente oposta, que provoca na alma um interesse que não se pode dominar”. (OTTO, 1992, p.41).

É comum a tudo o que é sagrado gerar, ao mesmo tempo, medo e fascinação, formando uma grande harmonia de contrastes. É por isso que é costume tanto pedir às divindades que nos concedam graças, como lhes fazer oferendas, para que não joguem sobre nós a sua ira. Vimos então que, segundo Otto, o sagrado representa o *Terror Místico* (o *Tremendum* = a cólera), aquele que pode ser terrível e ao qual devemos temer; o *Sublime*, que nos fascina e cativa

sem deixar, porém, de nos provocar certa repulsa por temor; e o *Mistério (Mirun)*, que representa o totalmente outro, exclusivo de outro mundo, que nos incita a imaginação:

Se o *tremendum* se tornou, para a imaginação representativa e descritiva, um estímulo que a impele a escolher símbolos terríficos como meios de expressão ou a criá-los para este efeito inventando-os, o misterioso tornou-se o mais poderoso dos móveis que solicitam a imaginação ingênua a esperar o milagre, a inventá-lo, a ter dele uma experiência, a contá-lo. Deu um impulso contínuo à inesgotável faculdade de invenção donde procedem os contos e os mitos, a fábula e a lenda. (OTTO, 1992, p. 93).

É na forma fascinante, porém, que o domínio artístico representa o sagrado com maior intensidade, como já vimos no item “Mito, Rito e Símbolos”.

O profano ao qual nos referiremos neste trabalho não faz analogia com o impuro, ou com o que seja contrário ao sagrado, mas com o que diz respeito ao mundo comum, “deixado ao homem para exercer sem constrangimento a sua atividade”. (CALLOIS, 1979, p. 25). Trata-se das tarefas realizadas no decorrer dos dias — as funções, as imagens, os objetos de uso corriqueiro —, que não foram consagradas e que, portanto, não fazem parte do domínio do sagrado. O profano compõe o mundo no qual o homem se entrega livremente às suas obrigações, sem conseqüências para a salvação de sua alma:

As idéias de livre e de profano são expressidas por uma mesma palavra em muitas línguas. Neste sentido, o lúdico, a atividade livre por excelência, é o profano puro; ele não tem conteúdo, não arrasta para outros planos efeito algum que não tivesse sido fácil evitar. (CALLOIS, 1979, p.159).

As duas categorias, no entanto, são necessárias ao desenvolvimento da vida: uma como meio em que ela se desdobra, outra como fonte inesgotável que a cria, que a mantém, que a renova (CALLOIS, 1979, p. 22). Para algo profano tornar-se sagrado, não há outra maneira a não ser através de um rito, de uma cerimônia, de uma celebração, pois a passagem entre um mundo e outro só pode acontecer através de um estágio intermediário (GENNEP, 1978, p. 25).

De fato, os ritos têm a função de regulamentar as relações que ocorrem entre o sagrado e o profano. Alguns cumprem a tarefa de manter ambos no seu ser respectivo, outros, ao contrário, têm a finalidade de transmutar

suas naturezas. No segundo caso, estão incluídos os ritos de consagração – que transformam o profano em sagrado -, e os ritos de expiação - que deslocam aquilo que é sagrado para a categoria de profano. (CAILLOIS, 1978, p.23).

Vimos, no item anterior, que a festa transgride o cotidiano. Ela traz uma ambigüidade que se caracteriza pelas relações que se estabelecem entre o sagrado e o profano, pois se refere sempre a um objeto sagrado, ou sacralizado, mas tem necessidades de comportamentos profanos: “Toda festa é ritualizada no que permite identificá-la, mas ultrapassa o rito por meio de intervenções nos elementos livres”. (AMARAL, 1998, p. [6]).

Como vimos anteriormente, a festa é material constitutivo dos espetáculos do Ventoforte. Sendo assim, podemos afirmar que as montagens do grupo se aproximam tanto do profano quanto do sagrado.

No teatro de Ilo Krugli, a música abrange várias funções. Ela aparece como material narrativo. A letra das canções muitas vezes apresenta as características de uma personagem. Elaborar-se um tema, um *leitmotiv*<sup>19</sup> (motivo condutor) que fale de suas emoções, de seus sentimentos e esse tema identifica uma personagem. Ele pode aparecer como canção e depois tornar a ser apresentado em forma instrumental para relembrar a personagem ao público, ou as emoções trazidas por esta; ou, ao contrário, ser apresentado primeiro em forma instrumental e só depois aparecer em forma de canção. Nesse sentido, evoca tempos distintos, relembra o que já aconteceu, reaviva a memória do público:

Na narrativa, nem tudo serão palavras. E então os elementos visuais que entram também têm que estar fazendo uma narrativa, como se complementa, por exemplo, musicalmente também! Uma vez se canta uma música, que depois será lembrada, só que não se canta mais, só faz o tema, ou ao contrário, primeiro escuta o tema, e depois em outro momento é cantado. Quer dizer, o tema se instala também como uma narrativa, o tema musical, e depois quando é cantado ou, ao contrário, é cantado, e depois, quando apenas toca o tema, você está continuando a ouvir o todo, inteiro. (KRUGLI, 2004a, p.[6]).

---

<sup>19</sup> O *leitmotiv* é um tema que se repete de formas diferentes, mas que caracteriza alguma coisa específica. “ Em música, o *leitmotiv* é um tema musical recorrente, espécie de refrão melódico que pontua a obra. [...] É sobretudo o efeito de repetição e de familiarização que é essencial, sendo secundário o sentido da expressão retomada”(PAVIS, 2003,p.226).

A música surge também como dramaturgia, como parte da estrutura do texto tecido por Ilo Krugli. Junto com a cenografia e com a plasticidade exposta na cena do Ventoforte, ela compõe o espetáculo.

“Se é de papel, voa no céu; se é de metal, brilha na mão. Se é de jornal, me faz chorar. Não é por mal.” Estou falando da criação do personagem. Então foi a primeira coisa, é um dos primeiros textos que eu escrevi. Não escrevi uma canção para colocar no texto, ela já era texto. Um outro dia entreguei para o Caíque e ele musicou. E são quase todas assim as canções que fazem parte dos “Lenços”. Os lenços, o papel, os metais, todos eles têm uma canção, uma música que fala deles. E depois vem a movimentação de todos eles através do vento, dos ventos, tudo isso. Então surge como texto. É um texto. [...] Não são coadjuvantes. Fazem parte da estrutura do tecido do texto. (KRUGLI, 2004a, p.[2]).

A partir da íntima relação que tem com os outros elementos componentes da cena, pode-se explicar por que razão, quando soa a música em um espetáculo do Ventoforte, “esta nos parece abrir seu sentido mais secreto e se introduzir como o mais correto e mais claro dos comentários” (SCHOPENHAUER apud NIETZSCHE, 1974, p.37). Ao presenciar a música no jogo cênico do grupo, temos a mesma sensação comentada por Antonin Artaud sobre o Teatro da Basileia: “de um gesto a um grito ou a um som não há passagem: tudo acontece como que através de estranhos canais cavados no próprio espírito”. (ARTAUD, 1999, p. 60).

Paulinho da Rosa, ator e músico que trabalhou em espetáculos, oficinas e eventos do Teatro Ventoforte durante vinte anos, afirmou, em uma entrevista a mim concedida, em novembro de 2004, ver a música na composição da cena do grupo como um elemento em unidade com os outros; como uma composição que vai, aos poucos, penetrando na compreensão do público:

É bom quando o espetáculo tem uma unidade, porque essa unidade fica no espectador. Ela não precisa ser realista. Surrealista. Mas um som que aparece aqui, vai se juntar naquele trechinho, naquela vinheta, que depois vai virar uma música aqui [...]. E no todo, aquilo vai se compondo no coração do espectador. (ROSA, 2004, p.[6]).

Esse modo de compor o espetáculo expresso, por Paulinho da Rosa, evidencia novamente a maneira artesanal com a qual são construídos os espetáculos de Ilo Krugli. É uma opção consciente por funções coletivas, ritualísticas, como tentativa de construir um espetáculo artesanal. A música é um dos fios tramados na composição das cenas. E embora sempre haja um

compositor responsável por fazer as melodias para as letras de Ilo Krugli, todo o elenco participa do arranjo. Cada ator pode sugerir uma melodia para sua voz, um andamento diferente, quando sentir necessidade. Os músicos também podem e devem participar do arranjo. É, novamente, o corpo coletivo que cria a atmosfera da música, o fenômeno sonoro, e dá dinâmica ao espetáculo que, quando pronto, traz para a cena o conteúdo extraído de todo o material humano envolvido na montagem, e as substâncias imaginárias, arquetípicas e simbólicas que o formam:

Tem diretor um pouco mais formal, que já chega com a idéia pronta, e tem diretor que admite a parceria, que é o caso do Ilo. Então o Ilo sempre procura com a gente, mesmo que ele tenha algumas idéias que nasceram com o projeto [...] Mesmo que ele já tenha esse caminho, ele faz de uma forma com que você seja criador, com que você consiga criar a partir dessa idéia dele. O que eu acho que é fundamental na criação. Se você não tiver liberdade fica muito difícil. [...] Às vezes você tem muita coisa, tem muitos fios. Pra você amarrar isso, é difícil — é sempre pela prática. É sempre pela experiência, é sempre testado em cena. Nunca é uma coisa assim: olha, compus a minha obra e vai ter que ser desse jeito. Não tem muito espaço para isso aqui. (MARTINS, 2004, p.[2])

O fenômeno sonoro ao qual nos referimos vai além das parcerias de Ilo Krugli com os compositores. Ele compreende toda a sonoridade do espetáculo. Ou seja, é toda a expressão que se manifesta a partir de sons: melodias, contrapontos, acordes, barulhos, sussurros — qualquer evento sonoro que faça nascer uma emoção na cena. Não seria justo dizer que as canções são composições coletivas, uma vez que possuem autores. A construção sonora erguida pelo corpo coletivo diz respeito, então, ao fenômeno sonoro, ao resultado de todos os sons que fazem parte do espetáculo. Não seria possível imaginar um espetáculo do Teatro Ventoforte que se construísse sonoramente tendo somente as canções como suporte — porque cada canção traz uma efetividade que é exclusiva de certa emoção, ou de certa personagem, que muitas vezes não pode ser transposta para outra. O corpo coletivo costura, então, a colcha sonora do espetáculo.

Ilo Krugli desenvolveu uma maneira particular de se referir à sonoridade. Ele utiliza uma linguagem relativa à atmosfera, ao clima que pretende alcançar com uma melodia. E é dessa maneira que ele se comunica com os músicos:

Então ele [Krugli] fala: “Não, eu quero isso aqui mais escorregando”. No começo o músico não entende nada: “Como, escorregando?” E ele usa mil palavras, porque ele sabe o que ele quer, o clima que ele deseja praquele momento. E ele usa a linguagem que ele conhece, se comunicando. Então o músico aos poucos vai sabendo traduzir isso. E nesse traduzir, ele também vai entendendo todo um processo teatral. Um processo do artesanato do espetáculo. (ROSA, 2004, p.[3]).

O apoio da coletividade na composição do fenômeno sonoro do Teatro Ventoforte como opção pelo desaparecimento do indivíduo na construção da cena, nos remete ao mito do Dionísio sofredor dos Mistérios — que experimenta em si o sofrimento de individuação. Segundo Nietzsche (1987), mitos maravilhosos contam que quando era rapaz, Dionísio foi despedaçado pelos titãs e nesse estado é venerado com Zagreu. Esse despedaçamento, em que consiste propriamente a paixão dionisiaca, equivale a uma transformação em ar, água, terra e fogo e, portanto, temos que considerar o estado de individuação como a fonte e o primeiro fundamento de todo o sofrimento” (1987 p.32). A arte representa a esperança de que o exílio da individuação possa ser rompido e a unidade, a coletividade, restaurada. Ainda de acordo com o autor, “somente a partir do espírito da música entendemos uma alegria diante do aniquilamento do indivíduo” (1987, p. 39).

Assim, como já dissemos, no teatro de Ilo Krugli música é cena. As melodias são, de certo modo, uma abstração da realidade. Um convite para visitar outro mundo. O gestual, a plasticidade, a poesia e a música são expressões diferentes da mesma essência interna do mundo que a cena apresenta.

Sabemos que “a presença do músico em cena como participante da ação remonta às origens do próprio teatro” (TRAGTENBERG, 1999, p. 156). O coro trágico grego aparece, desde o princípio, com nitidez corporal, como consolo de que a vida é indestrutivelmente poderosa e alegre. E esse consolo aparece como coro de sátiros, como coro de seres naturais que vivem como que por trás de toda a civilização e, a despeito da mudança das gerações e da história dos povos, permanecem eternamente os mesmos (NIETZSCHE, 1974).

Os músicos que atuam no Ventoforte formam um corpo que traz como referência a atmosfera do coro trágico grego. Comentam situações, indicam caminhos, profetizam ações. Diferentemente desse, no entanto, ocupam o espaço de representação e podem assumir alguma personagem.

O músico está em cena e, por sua vez, a música que executa é cena: cria mundos virtuais e quadros emocionais para o resto da representação (PAVIS, 2003). Algumas vezes, os músicos ficam muito tempo sem tocar. No entanto continuam na cena. As expressões, as relações entre eles, os movimentos: tudo está em cena. O corpo do músico está em cena e é cena. Por isso é importante que um músico de teatro tenha consciência da sua gestualidade, que perceba que a música por ele produzida continua na cena mesmo depois de seu fim:

Olha, é a música voltada para o teatro. Se você começar a gostar de ver que a sua música continua no movimento daquele ator, ou no texto daquele outro, ou naqueles objetos que se aproximam, ou naqueles bonecos, que é uma composição... Se você começa a gostar disso, você vai adorar o Ventoforte. (ROSA, 2004,p.[5]).



Para tornar mais claro o uso da música nas representações do Teatro Ventoforte, analisaremos o espetáculo **Um rio que vem de longe**, escrito por Ilo Krugli em 1963.



Figura 24

#### II.4.1 – Um rio que vem de longe

Uma parábola libertária numa peça infantil? Só mesmo o autor-ator e diretor Ilo Krugli conseguiria realizar tal proeza sem recorrer a teses sociológicas que, invariavelmente, acabam afastando pais e crianças do teatro. (FILHO, 1981, p.[1]).

O texto do espetáculo trata da aprendizagem da independência, da história daqueles que escolheram navegar em direção à liberdade, com todos os seus riscos. Narra a história de um barco pequeno, chamado Pingo Primeiro, que nunca havia navegado. Um dia ele encontrou Irupê, uma vitória-régia que passou pelo rio onde Pingo estava ancorado. Ele pediu a Irupê que ficasse, para eles conversarem um pouco, mas ela não pôde, porque as ondas a levavam para longe. Pingo quis seguir com Irupê. Não conseguiu, porém, sair do lugar. Apareceu, então, uma borboleta. Sentindo-se muito sozinho, Pingo perguntou-lhe se não queria ficar conversando com ele. Mas a borboleta lhe disse que a vida era curta, só durava um dia, e ela tinha muitas coisas para fazer. Surge na história, de repente, uma personagem esquisita, que dava até um pouco de medo:

- “Quem é você? Huuummm! Que feia! — disse Pingo.

E ela respondeu:

- Eu não sou feia, eu sou uma aranha.” (Krugli, 2004 b, p.[6]).

A aranha, que gostava muito de presentes, ganhou de Pingo a âncora e foi-se embora. Pingo Primeiro ficou livre. Começou a deslizar pelo rio, procurando Irupê. Perguntou aos peixes, às árvores e ao moinho se a tinham visto, mas nenhum deles tinha visto ninguém. O vento começou a soprar forte, levando rápido o barquinho para o mar. Quando passou por Irupê, não conseguiu parar, tamanha era a força do vento que o levava. Ao chegar ao rio, quase foi atropelado por um transatlântico e teve que enfrentar uma grande tempestade. Muito cansado, Pingo bateu em um farol. Um marinheiro o encontrou e colocou nele uma âncora. O barquinho não gostou muito, mas o marinheiro explicou-lhe que se quisessem navegar, puxavam a âncora, e quando quisessem parar, abaixariam a

âncora. E o marinheiro foi com o Pingo até onde estava Irupê. Abaixaram a âncora e mataram a saudade.

No ano de 1973, quando Ilo Krugli apresentava o espetáculo no Museu de Belas Artes, em Santiago, no Chile, o então presidente Salvador Allende (1908 – 1973) foi assistir a uma representação. No fim do espetáculo, Allende comentou que não pudera levar o neto, porque este estava doente, mas ele próprio ter ido tinha sido a mesma coisa, pois às vezes era um menino e brincava como uma criança. “Como se vê, uma história para adultos que as crianças parecem entender”. (FILHO, 1981, p.[1]).

Na primeira fase desse espetáculo — quando seus vários momentos ainda funcionavam como atividades para as mãos, nas oficinas que Krugli ministrava no Conservatório de Música Popular —, as canções que faziam parte do exercício tinham sido pesquisadas por Cecília Conde<sup>20</sup>, que tocava violão, piano e cantava durante as aulas. No repertório havia a canção *Marinheiro só* e um maracatu:

Ela tocava. Tocava violão, tocava piano. Então a Cecília botou o Maracatu “Vou, já vou, já vou te buscar. Seguindo os caminhos das ondas do mar”. E também ninguém cantava o marinheiro: “Ô marinheiro, marinheiro, marinheiro só.”<sup>21</sup> (KRUGLI, 2006, p.[9]).

---

<sup>20</sup> Cecília Fernández Conde (1934) é filha da cantora Amália Fernández Conde e sobrinha do compositor Oscar Lorenzo Fernández. Nasceu no Rio de Janeiro. Fez estudos de piano e de canto no Conservatório Brasileiro de Música, fundado por seu tio, por sua mãe e por outros amigos músicos. Foi a responsável pela criação do curso de Musicoterapia e do primeiro mestrado em Música credenciado no país. Foi vice-presidente da Sociedade Brasileira de Educação através da Arte e coordenadora de ação cultural do Programa Especial de Educação, da Secretaria Extraordinária de Programas Especiais do Estado do Rio de Janeiro. Cecília Conde foi presidente do Comitê Latino-Americano de Musicoterapia e é membro honorário do Foro Latinoamericano de Educación Musical. De 1964 a 1987, compôs música para mais de 30 espetáculos teatrais e para cinco filmes. Dentre os prêmios recebidos por ela, destacam-se o Prêmio Nacional da Música 1996 — categoria Educação Musical (Funarte/Ministério da Cultura), Prêmio Funarte 1979 para o Melhor Roteiro de curta-metragem infantil (com Nelson Xavier), Melhor Música para Teatro Infantil (*O barquinho*, de Ilo Krugli) (Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro, 1972) e Prêmio Molière – Melhor Música para Teatro, 1970.

<sup>21</sup> A canção “Marinheiro só” é domínio público. Faz parte do repertório de músicas tradicionais da Bahia. Na época em que Krugli começou a encenar o espetáculo, essa canção ainda não era conhecida. “Borboleta pequenina” é outra canção que fazia parte do espetáculo e que também não era conhecida do público. Ela faz parte do pastorel. Ambas as canções foram recolhidas por Cecília Conde para a montagem.

Nesta época Krugli ainda fazia parte do *Teatro de Bonecos de Ilo e Pedro*, e algumas vezes, junto com Cecília, chegou a apresentar o exercício em outros lugares.

Somente na década de setenta, **Um rio que vem de longe** foi representado como espetáculo teatral. A pesquisa musical feita por Cecília Conde foi conservada. As letras escritas por Ilo Krugli foram musicadas por Ronaldo Motta. As canções **Menino navegador** e **Irupê** já foram apresentadas no primeiro capítulo desse trabalho, no item 1.3.3 – O elemento humano. Percebemos que a poesia das letras sugere melodia e ritmo para quem for musicá-la:

E algumas pessoas dizem que eu não faço música. Lido muito com música. Então alguns dos compositores dizem que às vezes algumas letras já trazem um ritmo com o qual é possível construir música (KRUGLI, 2004a, p.[2]).

Vimos até aqui que o fenômeno sonoro das montagens do Teatro Ventoforte é composto coletivamente. Trataremos, a partir de agora, da execução musical em si, para podermos tratar, adiante, da relação que se estabelece entre cena e público.

No ano de 1992, trabalhei como estagiária do Ventoforte, na oficina “Quintais, o espaço esquecido”, no bairro Capela do Socorro, em São Paulo e fiz parte do elenco de **Um rio que vem de longe**. Ambos os eventos faziam parte do “Projeto Férias” da Prefeitura Municipal de São Paulo, durante a gestão de Luiza Erundina. As crianças das comunidades periféricas da cidade iam para a escola, ver teatro e participar das oficinas. Na época, o espetáculo era apresentado na forma de monólogo acompanhado de músicos. Krugli dizia se tratar de uma peça para ator e cantor.

Paulinho da Rosa foi a minha casa algumas vezes para transpor as músicas para a minha tonalidade. Houve um ensaio com todo o elenco, e fomos para as escolas públicas das periferias de São Paulo. Pelo menos, é assim que lembro dessa história.

As apresentações aconteciam durante a tarde. Os músicos tocavam antes de entrar em cena para afinar os instrumentos, pois era julho e fazia frio, o que dificultava manter a afinação. Havia cavaquinho, violão, flauta, percussão e voz. Ilo Krugli também se aquecia em salas de professores, diretorias, banheiros: os camarins. A primeira música do espetáculo era Menino navegador. Krugli, dançando, terminava de compor o cenário: jornais, bacias com água, barbante, filós coloridos, tinta. Mostrava para o público tudo aquilo que faria parte do espetáculo. Como um duplo desvendamento, enquanto a narrativa musical anunciava a personagem que chegava, a personagem transformava bacia em mar, filó em rio, barbantes em mastro de navio grande, jornal em mapa com coração desenhado com tinta azul e mão em barco pequeno. Nada estava pronto. Tudo ainda iria acontecer.

A parte de que eu mais gostava era uma cena que Ilo Krugli começava dançando e cantando: “Borboleta pequenina, saia fora do rosal, venha ver as lindas flores que hoje é noite de natal”. E, então, ele me passava o filó cor-de-rosa que trazia fixado entre os dedos e fazia voar — a borboleta — , e eu continuava a canção. Eu achava aquilo lindo, porque ele me entregava a personagem e o canto — a música e a ação. Aquela cumplicidade, aquela doação confiante da ação do ator para a cantora tecia na cena um fio contínuo que costurava junto o olhar atento das crianças. Por onde mais voaria aquela borboleta?

Enquanto Krugli construía as personagens e o cenário, a música comentava a cena e provocava o estado de um tempo diferente do tempo efetivo da ação. Nem sempre havia canto. A melodia principal, que fazia contraponto com a cena, mudava às vezes de instrumento. Esse efeito gerava uma cor diferente na música, mexia com os matizes da representação. O público permanecia atento, pois se não soubesse por onde voaria a borboleta, igualmente não poderia saber em que timbre soaria o bater de suas asas. Que som iria pintar a cena seguinte?

Tudo está à vista, mas não é tão fácil de ver. É preciso estar sempre atento. É com esse espírito que acontecem, ainda hoje, as representações do Teatro

Ventoforte. Assim como as personagens, os adereços e a cenografia, o fenômeno sonoro será construído na hora em que ocorre a representação. Ele também partirá de alguma coisa mais concreta, mais segura, como uma canção-tipo, um *leitmotiv*, e passará a ser outra coisa, a ter outro timbre, outra dinâmica, outro andamento. A música provoca um estado atento em quem assiste ao espetáculo, para que possa descobrir, por vezes com certo temor, o que mais, com desvelo e com graça, será desvendado:

Poder-se-ia, portanto, denominar o mundo tanto música corporificada quanto vontade corporificada: a partir disto, pois, pode-se explicar por que a música logo faz aparecer toda pintura, e aliás toda cena da vida efetiva e do mundo, em significação mais elevada; e isto, sem dúvida, tanto mais quanto mais análoga é sua melodia ao espírito interior do fenômeno dado (SCHOPENHAUER apud NIETZSCHE, 1987, p.38).

#### II.4.2 - Perto do sagrado e do profano

Notamos que a festa se apossa da rotina da vida e excede sua lógica, forçando ao breve ofício da transgressão. “Ela toma a seu cargo os mesmos sujeitos e objetos, quase a mesma estrutura de relações do correr da vida, e os transfigura” (BRANDÃO, 1989, p.9). É preciso passar por um rito, para algo profano — como são as coisas rotineiras da vida — se transformar em sagrado. Entendemos que as transgressões que ocorrem no tempo da festa são a própria ritualização da vida corriqueira, profanada. Aí estão, como se vê, o sagrado e o profano.

Vimos que o espetáculo do Teatro Ventoforte é festa porque, como ela, promove deslocamentos de objetos e atividades cotidianas dos lugares que habitualmente ocupam. Provoca o mesmo tempo de transgressões e, por isso, é também rito. Aí estão, novamente, o sagrado e o profano.

Mas por que dissemos que a música é, nos espetáculos do Teatro Ventoforte, o veículo de condução que nos aproxima tanto do profano quanto do sagrado?

Sabemos que o tempo da festa é um tempo outro, diferente do efetivo. Assim como o tempo do espetáculo, o tempo da festa é um tempo ritual. Ele torna possível suportar a consciência de todo o inevitável que ainda está por vir e possibilita, concomitantemente, a vivência do tempo primordial – no qual o mito surge pela primeira vez.

O tempo ao qual nos referimos quando mencionamos o tempo na representação teatral, é o tempo extracênico. Aquele ao qual o espetáculo faz alusão, que está ligado à ilusão de que algo passa ou se passou ou se passará num tempo possível: “Este tempo da ficção não é próprio do teatro, mas, sim, de todo discurso narrativo que anuncia e fixa uma temporalidade, remete a uma *outra cena*, dá a ilusão referencial de um outro mundo” (PAVIS, 2003, p.401).

Vejamos agora o que Câmara Cascudo definiu como cantador, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro:

É um representante legítimo de todos os bardos, menestréis, [...], dizendo pelo canto, improvisado ou memorizado, a memória dos homens famosos da região, os acontecimentos maiores, as aventuras de caçadas e derrubada de touros. [...] Nas feiras são indispensáveis. Rodeados como *camelôs* nas cidades, de longe ouvimos a voz roufenha, áspera, gritante. Perto, cem olhos se abrem, contentes de ver mentalmente o velho cenário combativo de seus avós (CASCUDO, 1972, p. 237).

Temos, então, em Câmara Cascudo, esse outro mundo, acontecido em outro tempo, manifestado através da figura do cantador de feiras do Brasil. Sabemos que, no caso específico do Teatro Ventoforte, a poesia e a estética populares<sup>22</sup> são pilares fundamentais na montagem cênica. Para estar em unidade com a poética construída por Ilo Krugli – durante os mais de trinta anos de trabalho com o grupo –, o músico precisa ter consciência de que, como o cantador de feira, é participante e condutor do conflito.

---

<sup>22</sup> Ver em “O elemento popular”

Afirmamos que a música, além de ilustrar ou projetar simbolicamente um gesto, uma emoção ou uma situação, no caso específico do Teatro Ventoforte, nos aproxima tanto do profano quanto do sagrado porque cria a ilusão desse tempo outro. Desse modo, exerce uma função formadora no espetáculo:

A temporalidade opera um jogo construtivo na percepção do espectador entre *tempo real* e *tempo musical* que é um feixe concentrado de outras percepções simultâneas. (TRAGTENBERG, 2002, p. 24).

As citações que Krugli freqüentemente utiliza em suas montagens participam dessa transposição do tempo real para o tempo extracênico, porque trazem referências desse outro mundo, passado. Há, no jogo criado por elas, a compreensão de unidade, de corpo coletivo que o público forma perante o acontecimento musical, uma vez que este é reconhecido por todos. E, sendo citação, carrega em si também a novidade. Temos, dessa forma, aproximação com o profano, representado pela canção comum, reconhecida por todos por fazer parte da vida corriqueira. E temos, através da mesma canção, aproximação com o sagrado, porque ela foi retirada de seu lugar comum e agora faz parte de um outro mundo, que traz referências de outro tempo que acabará, tão logo termine o espetáculo, ou a festa. Trata-se da canção celebrada:

Tem a citação da ciranda. Essa ciranda da Lia<sup>23</sup>— “quero saber quanta estrela tem no céu.<sup>24</sup>— que o Ilo juntou com uma poesia [...]. E aí eu propus uma melodia pra isso, [...] e essa melodia eu emendei na ciranda. Ficou muito bacana [...]. Aí ficou incorporada essa música. Primeiro canta lento essa música do “quero saber quanta estrela tem no céu”, depois entra a ciranda da festa. Em princípio, você fala assim: “Ah, é uma coisa espanhola”. No fim é uma aldeia. Uma aldeia interiorana de qualquer lugar do mundo que possa ter isso aí (MARTINS, 2004, p.[6]).

Isto posto, podemos dizer que, além de nos aproximar do sagrado e do profano simultaneamente, a música é também, nos espetáculos do Ventoforte, veículo do profano para o sagrado, exercendo a mesma função que exercem os ritos de consagração, celebrada através do canto e da dança de todos os artistas da encenação.

---

<sup>23</sup> Lia de Itamaracá (1944 - ) – cirandeira nascida no Recife, cantora, compositora e divulgadora de ciranda em todo o Brasil.

<sup>24</sup> “Quero saber quanta estrela tem no céu. Quero saber quanto peixe tem no mar. Quero saber quantos raios tem o sol. Eu só desejo é a luz do teu olhar”.



## 2. Conclusão

Sabemos que música e teatro nasceram da mesma poesia. São irmãos que, embora tenham tomado seus caminhos, visitam-se com frequência para celebrar a vida. E, generosos que são, convidam a todos para a festa. Deve ter sido em algum desses encontros festivos, no início dos anos sessenta, a origem do desejo, em Ilo Krugli, de movimentar o vento.

O Teatro Ventoforte nasceu da criação coletiva de jovens artistas, que viviam um tempo de ditadura militar. Com sutileza e imaginação, em 1974, esses artistas deram início a uma história que não pensavam ir tão longe. E o Ventoforte chegou a outro tempo. Hoje, seus espetáculos nascem da criação coletiva de jovens artistas que vivem um tempo de ditadura tecnológica e se encontram presos no Castelo Medieval, reféns do Rei Metal Mau, à espera de que um Papel Coração Celofane os vá salvar. E ele vai, a cada vez que os atores iniciam um novo rito que celebra as aventuras e vitórias desse herói frágil, morto e ressuscitado. Um ritual de resistência a qualquer tipo de ditadura.

Esse grupo também celebra mitos que narram a vida de um poeta sensível, que olhou para sua terra com paixão e compreendeu a sua alma. E, ainda assim, foi covardemente assassinado por homens nascidos na sua terra. Durante a celebração, trazem-no para esse tempo, para que veja e abençoe os poetas sensíveis que nasceram depois dele. E para que nasçam outros poetas.

É porque nascerão sempre que o Teatro Ventoforte festeja. No terreiro grande do espaço onde o grupo dança, cabem muitos passos de ciranda, de frevo, de bumba-meu-boi, de tambor de crioula, de cacuriá, de caroço, de lelê, de samba-de-roda, de São Gonçalo e mais outros tantos. E dançando, cantando e atuando, os atores desorganizam o tempo e interferem nas regras da vida cotidiana, enquanto os músicos, sutis ilusionistas, colaboram com tais transgressões festivas: “Vocês conhecem esta?” Pergunta em gestos o músico do Ventoforte. E o público acha, em um canto empoeirado da memória, alguma coisa muito parecida: “Eu acho que conheço! Eu acho que já fui a esse lugar!” O músico,

ainda mais sutil, convida finalmente: “Então venha novamente, você já sabe o caminho”. E o público entra na festa.

Durante algum tempo, pensei em escrever sobre o método de trabalho dos compositores do Ventoforte; sobre a relação que estabelecem com Ilo Krugli, diretor e ator do grupo; e sobre o contato que tomam com o ator e a cena durante as montagens. Cogitei também aproximar as narrativas cantadas dos espetáculos com o teatro épico de Bertolt Brecht.

No entanto, quando voltei ao Teatro Ventoforte para dar início a minha pesquisa, notei que as árvores haviam crescido. Ilo Krugli me esperava para almoçar e Dona Maria trazia os pratos para a mesma mesa, em outros tempos tão cheia de gente.

Desse primeiro encontro surgiu uma grande dúvida a respeito do meu trabalho: Como encontrar um modo único de compor, em mais de quarenta anos de música — contando o início do espetáculo **Um rio que vem de longe** — e tendo passado pelo grupo mais de uma dezena de compositores e dezenas de músicos e de atores?

Centrei o foco da pesquisa, então, no *lugar da música* na poética que o grupo desenvolveu durante sua trajetória. Tive que descobrir, primeiro, no entanto, que lugar era esse. E investigando; conversando com Ilo Krugli e com meu orientador; ouvindo os atores, compositores e músicos de diferentes gerações do grupo, e lendo todo o material gráfico por eles produzido, encontrei a festa. E, finalmente, a música da festa.

O poeta espanhol Federico García Lorca aparecia aqui e ali durante a trajetória de investigação. No ano de 2006, ao assistir ao espetáculo **Bodas de Sangue** encenado pelo Teatro Ventoforte, percebi que o poeta era convidado freqüente à festa de Ilo Krugli. Entendi que a obra e a vida de Garcia Lorca era uma forte influência na poética do grupo, pois suas obras dialogam fluentemente justamente no que os dois artistas têm como matéria-prima: o universo simbólico humano. Achei justo lhe conceder espaço na pesquisa.

Depois da jornada de buscas junto com o Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro, posso afirmar que o Teatro Ventoforte mantém a prática coletiva como opção de trabalho até os dias atuais. Que o imaginário, a memória e o inconsciente coletivo do corpo que forma são fonte de pesquisa para suas encenações. Que a festa popular está presente nos espetáculos e traz para eles os ritos, os mitos e os símbolos nela presentes. Que o fenômeno sonoro do Teatro Ventoforte aproxima a encenação, como rito, tanto do profano quanto do sagrado; e que a obra e a vida de Federico García Lorca dialogam criativamente com a poética desenvolvida por Ilo Krugli.

**Do fundo das imperfeições de tudo quanto o povo faz, vem uma força, uma necessidade que, em arte, equivale ao que é a fé em religião. Isso é o que pode mudar o pouso das montanhas. (ANDRADE apud BARCA, 2006, sem página).**

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Rita. As mediações culturais da festa à brasileira. **Net**, 1998. Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.n-a-u.org>
- ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ARISTÓTELES. A poética. In: **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BARCA, A. **Turista aprendiz**. CD e DVD. São Paulo: Petrobrás. 2006.
- BYINGTON, Carlos. O conceito de símbolo e de elaboração simbólica. In: **Desenvolvimento da personalidade. Símbolos e arquétipos**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1987.
- BELTRAME, Valmor. Reflexões sobre o teatro de bonecos. In **Continente Sul Sur – Revista do Instituto Estadual do Livro**. Nº 5. Porto Alegre: Edição de João Carlos Tiburski, 1997.
- \_\_\_\_\_ A dramaturgia no teatro de bonecos para crianças. In **Continente Sul Sur – Revista do Instituto Estadual do Livro**. Nº 5. Porto Alegre: Edição de João Carlos Tiburski, 1997.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOTKAY, Caíque. **Ventoforte sopra dez anos de música**. São Paulo: Projeto para participação do edital da Petrobrás, para fomento de grupos teatrais, 2004.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A Cultura na Rua**. Campinas: Papirus, 1989.
- BRANDÃO, Junito de Sousa. Introdução ao mito dos heróis. In: **Mitologia grega**, Vol. III. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

- CAILLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. Tradução de Geminiano Cascais Franco. Lisboa : Edições 70, 1988.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.
- CAVINATO, Andréia Aparecida. **Uma experiência em teatro e educação: a história do menino navegador e seu indomável Ventoforte**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- DURAND, Gilbert. O paradoxo do imaginário no ocidente. In: **O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia**. Tradução de René Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- \_\_\_\_\_ El Símbolo y el Mito. In: **De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra**. Traducción de A. Verjat. Barcelona: Anthropos, 1993.
- DUVIGNAUD, Jean. **A Sociologia do Comediante**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Zahar, 1972.
- \_\_\_\_\_ **Festas e Civilizações**. Tradução de L.F. Raposo Fontenelle. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- FÉRAL, Josette. Lire le corps avec la musique. Entretien avec Jean-Jacques Lemêtre [Ler o corpo com a música. Entrevista com Jean-Jacques Lemêtre], p. 42-61, in *id.*, **Trajectoires du Soleil [Trajetórias do Sol]**. Tradução de José Ronaldo Faleiro. Paris: Théâtrales, 1998.
- FILHO, Antônio Gonçalves. História de Ilo, menino navegador. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 de outubro de 1981. Ilustrada.

- FUSTER, Fausto e GUINSBURG, Jacó. A “Turma da Polônia” na revolução teatral brasileira. In: SILVA, Armando Sérgio da. **Diálogos sobre teatro**. São Paulo: Edusp, 1992.
- GARCIA, Simone Ribeiro; MARTINS, Francisco. Lógica conversacional e técnica psicanalítica. **Net: Ágora (Rio J.)**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 2002.  
Disponível em: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-14982002000200004&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982002000200004&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 12 Fev 2007.
- GENNEP, Arnold Van. Classificação dos ritos. In: **Os ritos de passagem**. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1978.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1992.
- HALL, James A. **Jung e a interpretação dos sonhos**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1983.
- HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford da Literatura Clássica Grega e Latina**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- HERNADEZ, Mário. Introducción y notas. In: **Bodas de sangre**. Tragedia en tres actos y siete cuadros. Edición, introducción y notas, Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- JEANDOT, Nicole. **Explorando o universo da música**. São Paulo: Scipione, 1993.
- JUBERT, J.L. Uma linguagem pra decodificar. In: **La poésie [A poesia]**. Paris: Armand Collin/ Gallimard, 1977 (Col Folio Formes). Tradução de José Ronaldo Faleiro.
- JUNG, Carl. G. Chegando ao inconsciente. In: **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- KRUGLI, Ilo. **O barquinho**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- KRUGLI, Ilo; LARANJEIRAS, L. Carlos. **Dez anos do Teatro Ventoforte**. Rio de Janeiro: Catálogo comemorativo, 1984.

- \_\_\_\_\_ **Histórias de lenços e ventos.** Rio de Janeiro: EDC - Editora Didática e Científica, 2000.
- \_\_\_\_\_ **A história do barquinho.** São Paulo: Ática, 2004.
- \_\_\_\_\_ **Ventoforte 30 anos.** São Paulo: Programa dos espetáculos **Bodas de Sangue e História de lenços e ventos**, 2004b.
- \_\_\_\_\_ **30 anos de Ventoforte.** São Paulo: Programa dos espetáculos **Bodas de Sangue e História de lenços e ventos** para o SESC Belenzinho, 2004c.
- \_\_\_\_\_ **Vitor Hugo, onde você está?** São Paulo: programa do espetáculo homônimo para o SESC Belenzinho, 2004c.
- \_\_\_\_\_ **A centopéia e o cavaleiro.** São Paulo: Programa do espetáculo, 2006b.
- LORCA, F. García. **Bodas de sangue.** Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Agir, 1960.
- \_\_\_\_\_ **Bodas de sangue.** Tradução de Antônio Mercado. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- \_\_\_\_\_ **O romanceiro gitano.** Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_ **Poesias completas.** Tradução de William Agel de Melo. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- \_\_\_\_\_ **Poema del cante jondo.** Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- \_\_\_\_\_ **Así que pasen cinco años.** Madrid: Cátedra, 1998.
- \_\_\_\_\_ **Lunas, penas y gitanos.** Buenos Aires: Errepar, 1999
- \_\_\_\_\_ **Primeros escritos.** Teatro inédito. In. Obras Completas. Volumen 30. Barcelona: Cayfosa, 1999.
- LUNA, Ive. **Um Primeiro Olhar Sobre a Tragédia e a Música na Grécia Antiga.** Monografia (Licenciatura Plena em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

- MALLET, Roberto. Teoria e prática do duende. **Net**. [20\_ \_]. Pagina do Grupo Tempo. Disponível em [http://www.grupotempo.com.br/tex\\_lorca.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_lorca.html).
- MENDES, Odorico. Poesia antiga e tradução. In: HOMERO. **Odisséia**. Edição de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Edusp, 1996.
- MOUNIER, Catherine. «1793. La cité révolutionnaire est de ce monde» [1793. A cidade revolucionária é deste mundo], In: **Les Voies de la Création Théâtrale [Os Caminhos da Criação Teatral]. Vol. 5**. Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1977. p. 193.
- NESTROVSKI, Arthur. **Notas musicais**. Do barroco ao jazz. São Paulo: Publifolha, 2000.
- NICOLA, José de. INFANTE, Ulisses. **Gramática contemporânea da língua brasileira**. São Paulo: Scipione, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia no espírito da música. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- NOGUEIRA, Márcia Pompeo. A Prática de teatro do grupo Ventoforte: novos espaços. In: **Teatro com crianças de rua**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Tradução de João Gama. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.
- PALMER, Michael. Os arquétipos do inconsciente coletivo. In: **Freud & Jung: sobre a religião**. São Paulo: Loyola, 2001.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_ Voz, música, ritmo. In: **A análise dos espetáculos**. Tradução de Sérgio Silva Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PERRÉ, Renato Paulo Carvalho Silva. **O ator no teatro de formas animadas**. Curitiba. Edição do autor, viabilizada pela Lei de Incentivo à Cultura, 1997.
- PIRAGIBE, Mário. O teatro de Ilo Krugli. **Net**, 2001. Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude. Disponível em [www.cbtij.org.br](http://www.cbtij.org.br).



- PFEIFFER, Johannes. **La poesía**. Hacia la comprensión de lo poético. Traducción de Margit Frenk Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- READ, Herbert. **A redenção do robô**: meu encontro com a educação através da arte. São Paulo. Summus, 1986.
- RODRIGUES, José Carlos. Os outros e os outros. In. **Antropologia e comunicação**: princípios radicais. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Natureza do signo lingüístico. In. **Curso de lingüística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, [19\_ \_].
- SILVA, Armando Sérgio da. **Diálogos sobre teatro**. São Paulo: Edusp, 1992.
- SILVEIRA, Nise da. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.
- SOARES, Maria Antonieta. **Net**. A historia do surrealismo. Página: Espaço Arte Surrealismo. Portugal. Disponível em <http://www.surrealismo.net/>
- TRAGTENBERG, Lívio. **Música de Cena**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- WILDE, Oscar. **Biblioteca de ouro da literatura universal. Contos n°17**. Tradução de Octávio Mendes Cajado e Celly Monteiro Môço. Santiago: América do Sul Lda., [19\_ \_].
- VANNUCCI, Alessandra (org). Da expressão vocal. In. **Crítica da razão teatral**. O teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi. São Paulo: Perspectiva/Instituto Italiano de Cultura, 2005.
- VARGAS, Antônio. Antropologia simbólica: hermenêutica do mito do artista nas artes plásticas. In: BULHÕES Maria; KERN Maria. **As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997.

## ENTREVISTAS

ROSA, Paulinho – **Entrevista cedida a Ive Novaes Luna**. São Paulo, 01 de novembro de 2004.

MARTINS, Wanderley - **Entrevista cedida a Ive Novaes Luna**. São Paulo, 31 de outubro de 2004.

KRUGLI, Ilo – **Entrevista cedida a Ive Novaes Luna**. São Paulo, 01 de novembro de 2004a.

KRUGLI, Ilo – **Entrevista cedida a Ive Novaes Luna**. São Paulo, 24 de abril de 2006a.

## ANEXO A – ENTREVISTA COM ILO KRUGLI

São Paulo – 01 de Novembro de 2004. Teatro Ventoforte.

## Entrevista Ilo Krugli

Ive - O que eu percebo no espetáculo “Histórias de Lenços e Ventos” é que a música, a letra da música é sua, e ela faz parte da dramaturgia<sup>25</sup>, ela é parte do texto, e isso foi se tornando uma característica do trabalho que você desenvolve. Quando você escreveu “Lenços e ventos”, ou quando o espetáculo surgiu, isso era consciente, ou foi uma opção? Como foi se conscientizando e se sistematizando, no sentido de que isso se repete, aparece de novo em sua dramaturgia, a letra da canção como parte do texto?

Ilo – Eu não sei. Eu deveria até refletir sobre essa pergunta, porque eu não sei exatamente como nasceu. Eu só sei que “Lenços e Ventos”... Eu não comecei a fazer teatro com “Lenços e Ventos” mas, de certa forma sim, começa uma etapa, eu diria, definitiva, porque antes disso eu tinha feito “A história do barquinho”, tinha feito bonecos. Com os bonecos nós não tínhamos músicos oficialmente, mas fazíamos sons, cantávamos. Mas para ter uma idéia de como foi preparado o texto, o “Lenços e Ventos”, que é o ponto de partida para essa etapa que eu chamo de definitiva, no primeiro dia eu não sabia exatamente que íamos fazer. Eu parti dessa experiência que eu fazia. Eu fazia improviso com alguns alunos. Então eu coloquei bonecos, panos, papéis, pedaços de metal, e um pouco em cima das sensibilidades, senso realidades desses materiais, fui construindo climas, dos quais depois surgiram os personagens. Então eu não sei em que medida, se a

---

<sup>25</sup> A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. (...) A dramaturgia clássica examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra. Ela não se preocupa diretamente com a realização cênica do espetáculo (...).

A partir de Brecht e de sua teorização sobre o teatro dramático e épico, parece ter-se ampliado a noção de dramaturgia, fazendo dela:

- A estrutura ao mesmo tempo ideológica e formal da peça.
- O vínculo específico de uma forma e de um conteúdo (...)
- A prática totalizante do texto encenado e destinado a produzir um certo efeito sobre o espectador.

Assim, 'dramaturgia épica' designa, para BRECHT, uma forma teatral que usa procedimentos de comentário e de colocação à distancia épica para melhor descrever a realidade social a ser encarada, e contribuir assim para sua transformação.

Nesta acepção, a dramaturgia abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação.

Estudar dramaturgia de um espetáculo é, portanto, descrever a sua fábula 'em relevo'. (...)

Dramaturgia designa então o conjunto de das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. (Pavis, 2003: 113)

primeira canção já foi antes do personagem, que é a música do papel, mas que ela mesma decifra o que estou dizendo, a narrativa. “Se é de papel, voa no céu, se é de metal, brilha na mão. Se é de jornal me faz chorar. Não é por mal.” Então, estou falando da criação do personagem. Então foi a primeira coisa, é um dos primeiros textos que eu escrevi. Não escrevi uma canção para colocar no texto, ela já era texto. Um outro dia entreguei para o Caíque e ele musicou. E são quase todas assim as canções que fazem parte dos “Lenços”. Os lenços, o papel, os metais, todos eles têm uma canção, uma música que fala deles. E depois vem a movimentação de todos eles através do vento, dos ventos, tudo isso. Então surge como texto. É um texto. Acho que vocês falam aqui na pergunta “coadjuvantes”. Não são coadjuvantes. Fazem parte da estrutura do tecido do texto, não é?

Ive - É uma composição?

Ilo – É. E já onde está. E algumas pessoas dizem que eu não faço música. Lido muito com música. Então alguns dos compositores dizem que às vezes algumas letras já trazem um ritmo com o qual é possível construir música.

Ive – Uma musicalidade das palavras...

Ilo – É.

Ive – A frase tem musicalidade<sup>26</sup>, né?

Ilo – Isso. “Se é de papel voa no céu, se é de metal brilha na mão. Se é de jornal me faz chorar. Não é por mal”. E já tem os componentes do herói, e do vilão da história, não é? O metal e o papel. O jornal.

---

<sup>26</sup> Musicalidade quer dizer, neste sentido, que o tempo que as palavras impõem à frase sugere uma melodia interessante. Que o texto é construído de maneira que “ouve” a melodia que ele sugere.

Ive - Assim como na “História do Barquinho”, no “Lenços e Ventos” não tem como fazer o espetáculo sem a música.

Ilo – Ah, sim, não.

Ive – É dramaturgia.

Ilo – É. Tanto que acontecem momentos... Ontem eu não tive vontade de lidar com o público... Sábado foi um pouco pior. Às vezes me canso, porque na história do “Lenços e Ventos”, a nossa estréia em Curitiba, o público começa a bater palmas e interfere. Tem vezes que eu peço: “Não batam palmas agora, porque quando nós cantamos estamos também contando a história. Se vocês perdem o que nós cantamos, perdem parte da história”. Mas tem dias que os condicionamentos para fazer auditório, música de auditório, são muito grandes no público... E tem dias que não tenho vontade de ... Então deixo correr um pouco.

Ive - Outra coisa que eu fiquei pensando junto com o Faleiro, quando a gente estava vendo as perguntas, e isso veio depois, é assim: o que você espera, então, já que a música faz parte da dramaturgia, o que você espera do músico? Que músico? O que ele precisa ter, que habilidades, pra fazer parte de um espetáculo seu?

Ilo – Não... Ele tem que ter a capacidade de se integrar na brincadeira, não é? Têm alguns que conseguem mais facilmente. Às vezes têm alguns atores que fazem música, ou algum músico que tem vontade de ser ator. Então, aí tem as duas coisas. Pelo menos ele tem que ter a capacidade de estar. Mas eu acho que o músico popular, e até o músico contemporâneo, se movimenta mais dentro do espetáculo que o músico tradicional, não é? Que é o acompanhante. Ele acompanha. Ele é coadjuvante, ele acompanha e então ele não expressa. Apenas toca. E não expressa com o todo. Enquanto a música contemporânea, popular, contemporânea, pessoal que faz show, não sei o quê, já o músico muitas vezes

usa outras linguagens também, não apenas a música. Então acho que ele precisa disso. Ter essa capacidade de, como se fosse... E o tipo de narrativa às vezes coloca, por exemplo, quando tem vários personagens que têm que fazer um soldado, que têm que fazer a chuva, então todo o mundo é personagem, não é? Todo o mundo é coro e participante do conflito.

Ive – O que eu percebi, principalmente quando fui ver “Victor Hugo...”, é que havia formações eruditas, outras que estavam começando, então você recebe bem essas procedências. E aí, como, então, você usa o que eles trazem para a cena? O músico erudito, ou o músico popular, ou o músico que está começando, com o músico que tem bastante estrada, bastante experiência?

Ilo - Não, eu não sei se músico erudito poderia se dizer que cabe. Poderia dizer que tem gente que tem formação. O importante é que seja um músico que não tenha muitos preconceitos. Ele tem que ter uma liberdade. É difícil hoje em dia encontrar um músico muito preconceituoso: “a música é isso, a música popular é outra coisa”. Então eu acho que aceite que a música popular também existe e tem raízes fortes, e que pode se integrar delas. Por que eu gosto muito de citações, não sei se você reparou. Então no “Bodas de Sangue”<sup>27</sup>, movimentando o texto do Lorca: “Ai lindas pastoras, não sei o que...”, eu botei: “Ai lindas pastoras e as pastorinhas”. E eu pensei que o Caíque ia entrar nisso, mas ele não entrou. Quando ele mandou a música eu falei com o violonista e com a Marilda e disse: “É para fazer entrar as pastorinhas, de provocação.” “Ai lindas pastoras e as pastorinhas qual consolo da lua, vão cantando na rua lindos versos...”, e “ai ai ai...” Isso já é Lorca. E tem um outro que eu ouvia e sentia a aproximação: “Que desperte a noiva, na manhã da boda”, e eu sempre relacionava, tinha alguma coisa que me aproximava de “El dia en que me quiera” do Gardel. Então coloquei para o noivo no momento que encontra no bosque o véu e ele canta: “que desperte a noiva, na manhã da boda, as estrelas ciumentas vão me olhar passar,

---

<sup>27</sup> Citar o espetáculo com referência ao Vento ou ao Lorca? Dizer que texto é esse e de quem é ou falar sobre a montagem do Vento? Ou as duas coisas?

e um raio misterioso...” E aí ele diz: “Ai, ai,ai,” . E aí brinca em cima de uma poética que vem de Lia de Itamaracá: “quero saber quanta estrela tem no céu...” Isso é Lia de Itamaracá. E aí entra só um tema e ele já não canta.

Ive - E o Boi é de quem, Ilo? Aquele boizinho que faz quando vai puxando os panos...

Ilo – Isso é assim: o primeiro verso..., tem uma comunidade em Minas, um quilombo, que eles têm uma música que eles chamam de “Candombe”. Curiosamente tem a ver com Candomblé, e tem a ver com uma história que existe no Uruguai, que eles fazem uma música no Uruguai que chama “Candombe”, que é uma espécie de batuque. Achei curioso. Então, é levantado nessa comunidade. E me deu a impressão que tem alguns centros de umbanda que cantam também. Como é essa da flor? É: “tá caindo flor, tá caindo flor, olha no céu, olha na terra, olê lê tá caindo flor”.

Ive – Então isso não é um Boi?

Ilo – Não.

Ive – Não. Eu achei que fosse um Boi. Por causa da percussão.

Ilo – É, a batida, isso. Então, aí eu acrescentei versos, em outro Lorca, não é nem nesse, já usei noutro. Acrescentei: “Pia, pia, pia pião. Pia, pia, pia, pião. Pia por cima, pia por baixo. Pia por cima, pia por baixo. Minha mãe me disse assim. Minha mãe me disse assim. Só sabe quando começa, não sabe quando é o fim. Só sabe quando começa, não sabe quando é o fim. Tá caindo flor, tá caindo flor...”. Que o conflito vem, mas não sabe quando ele se fecha, né? Então, isso é um acréscimo, como quase uma continuidade. Não fui eu que fiz a música, mas eu propicieei, já tava meio implícito, é quase uma continuidade da outra.



Ive – Nossa, é linda aquela cena. É muito forte depois as pessoas andando ali por cima dos corpos.

Bom, aí eu pergunto sobre o jogo. É uma coisa que eu fico pensando, que você não esconde quase nada, mas ao mesmo tempo nada você entrega. É um jogo de mostrar, mas que o público precisa ver<sup>28</sup>.

Ilo – Pois é, quando você me fez a pergunta da música, é a mesma coisa com o as visualidades. Na narrativa, nem tudo serão palavras. E então os elementos visuais que entram também têm que estar fazendo uma narrativa, como se complementa, por exemplo, musicalmente também! Uma vez se canta uma música, depois ser lembrada, só que não se canta mais, só faz o tema, ou ao contrário, primeiro escuta o tema, e depois em outro momento é cantado. Quer dizer, o tema se instala também como uma narrativa, o tema musical, e depois quando é cantado ou, ao contrário, é cantado, e depois, quando apenas toca o tema, você está continuando a ouvir o todo, inteiro.

Ive – Vai costurando a dramaturgia....

Ilo – Claro, claro.

Ive – Então Ilo, uma coisa que quando você fez uma cena com o Vanderlei no “Vítor Hugo” eu pensei,... Quando você fala pra ele tirar o casaco, porque **não** canta com policial, enfim.... E eu pensei: Bom, quando um ator como, por exemplo, a Lílian ou a Taís, entram na cena como personagem, como a Noiva, ou a Mulher do Leonardo, e vão com o personagem até o fim, então o público se relaciona com o personagem e não com o ator, ele tem a crença de que é um personagem que caminha o espetáculo todo...

---

<sup>28</sup> O que quero dizer é que não basta olhar para ver o que está acontecendo. É preciso mais do que o olhar com os olhos. É preciso pedir para que a alma olhe, veja. É um jogo de sutilezas.

Ilo - Mas eu quebro, eu quebro, eu tento quebrar. Eu acho que é importante, a quebra é importante. Não é importante que pensem que é um milagre, que é um personagem. Como na televisão que quando encontram na rua dizem: “É fulano!”, e é o nome do personagem. Acho que não, que é um ator, um ator que brinca, que interpreta. Então, no possível, quando eu posso, eu coloco as quebras. E em todo o espetáculo, como os atores nem sempre saem de cena, como nessa cena em que se colocam os mortos, então ficam todos costurando estes panos. E de repente, quando é preciso, a noiva se levanta e entra. A Sogra, a Mulher, os próprios mortos que estão lá atrás esperando....

Ive – Essa quebra então se intensifica, se torna mais clara quando o músico é visto pelo público como músico, mas também entra em cena e assume um personagem, e depois ele sai, e é de novo músico. Então o público tem uma relação com ele, com esse ator, ou com esse músico, de ruptura mais freqüente, mais forte.

Ilo – Eu tenho a sensação de que essa percepção do artista criando é, em si, muito sensível, ela é muito... Eu não quero botar palavras assim definitivas, educativas, mas ela vai criando toda uma sensibilidade por cima do ato de representar, de fazer. Eu me lembrei também quando fazíamos bonecos, viajando pelo país e pela Cordilheira. Fazíamos um boneco tradicional, com uma empanada, e fazíamos detrás os bonecos aparecer. Mas uma parte do público ia se movimentando e ficava atrás da empanada, para nos ver trabalhando, e o interesse deles era tão grande que me chamou atenção. Queriam ver o ator, o personagem, o acontecer assim, simultâneos. E aí então quando faço o “Lenços e Ventos” isso é muito visível, sai e entra o ator que mexe com o boneco. Não existe o ocultamento. Só existe como jogo: quando estou aqui atrás, sou apenas um boneco, quando estou aqui (na frente) é o boneco mais eu.

Ive – E daí quando eu pensei nesse efeito de distancimento, pensei se você teve no Brecht uma referência para fazer suas narrativas...

Ilo – Com certeza devo ter tido isso. Por que na minha experiência, desde criança, entrei em contato com o teatro europeu, onde Brecht também entrava. Por que em Buenos Aires minha família era de judeus, imigrantes poloneses, e fazia certamente muito teatro, fazíamos e assistíamos. E chegavam, periodicamente, antes da guerra, e depois da guerra, alguns ficaram por ali rodando com todo esse estilo, próximo do Brecht, próximo do cabaré, onde o ator é o cantor ator e de repente fala, e faz um outro tipo de comunicação com o público, não é?

Ive – Eu tava tentando fazer uma aproximação da música como símbolo, uma vez que ela aproxima o público do espetáculo, como uma festa, sabe? Da festa popular, e do elemento popular, eu não sei... eu to fazendo uma miscelânea mas to querendo clarear um pouco isso..

Ilo – É. A gente poderia talvez, a própria história do teatro, colocar o que chamamos de festa na celebração, não é? Então a celebração é festa com várias linguagens. Inclusive a musical também. É uma celebração. E o teatro, com suas origens bem sagradas e depois a transformação justamente na festa. O deus do teatro, Dionísio, simboliza a festa. Então a festa tem este sentido: É uma celebração mais aberta, mais rica, talvez mais carnal, humanizada, uma celebração mais distanciada, quase religiosa. Uma relação com os deuses, uma relação com o sagrado, acho que é por aí.

Ive – Por que entra o rito também muitas vezes no seu espetáculo...

Ilo - Então, é justamente pelo sagrado. É pela celebração.

Ive – E se eu tentar aproximar a música como um elemento forte nessa aproximação, você acha que eu consigo, por exemplo, dos músicos... sei lá, pensei na brincadeira da festa popular brasileira e tal, em que há os brincantes, que conduzem a brincadeiras.

Ilo - Sim, sim, são condutores, também. E no “Lenços e Ventos” temos aquela cena em que os atores perguntam entre si se estão enxergando alguma coisa e se aproximam e então falam para os instrumentos: “violão, sanfona, estão vendo alguma coisa, pandeiro?”.

Ive - Então acho que é isso, de compartilhar, da festa.

Ilo - Usa a palavra celebração que ela abre um pouquinho mais. É festa. Celebração é uma festa também. Mas usa a palavra celebração. Ela aproxima tanto do sagrado como do profano. Então a música no teatro pra mim tem essa função, aproximar ao sagrado e ao profano simultaneamente.

Ive – E a festa também no sentido de que participa quem quer, né?

Ilo - Sim, sim.

Ive – Eu pensei mais ou menos nisso. Posso te falar em como estou tentando organizar como capítulo. Pensei na celebração que percebo nos seus espetáculos, na música, na festa popular e tal como um capítulo, e o outro trazer a narrativa pela qual opta enquanto construção da dramaturgia.

Ilo – Tenta aí já puxar uma outra raiz que é a dos trovadores, que vão cantando e contando uma história.

Ive – E tentar fazer uma aproximação paralela com a sua construção da canção narrativa no texto com a do Brecht e tal, tentar algumas convergências.

Ilo – Então, eu te disse, esse teatro que eu via assim, nos anos quarenta, que vinha da Europa, dos Estados Unidos, usavam até elementos do teatro do Brecht e também do teatro de opereta, o teatro de cabaré, que os personagens cantam

como se dissessem, não é, mas tem um certo ritmo, não são versos tão abstraídos, são versos que se comunicam com o diálogo real.

Ive – E quando você faz a letra? Você faz a letra e dá para o músico fazer a melodia, o arranjo. Como depois ele traz e depois junta tudo: letra, melodia, execução, cena...

Ilo – É, porque aí eu realmente coloco uma visão do que poderia ser. E nessa história do “Lenços e Ventos”, que é o ponto de partida para o Ventoforte, é como se colocasse nível de sensibilidade diferente: “Eu sou de seda, eu sou de pano. Sou bordada de lua, tenho flores de prata. Eu sou de chita, eu sou de lã. Sou dura engomada, de flor floreada” e aí vai.

Ive – Então tá, Ilo. Eu posso ir te mandando o que for fazendo.

Ilo – Manda, manda. E lamento eu estar meio assim sonolento. É que foi puxado o fim de semana. E hoje ainda uma reunião aqui, e nunca para isso, não é? Eu não sei, deixa eu dar uma espiadinha. Eu até marquei aqui uns negócios. Isso: “Cabe dizer que em alguns momentos a música sugere efeito de distanciamento uma vez que nos distancia da cena para nos situar em outros momentos ou em outro lugar?” Então, isso é usado também em evocar tempos diferentes. No “Bodas”, tem a primeira canção que a mãe canta que conta toda a história dela, do marido que mataram, o filho, não sei o quê. E em outros momentos entra o tema (cantarola) e quase ela não precisa cantar, porque já foi escutado. Então traz apenas, em outro tempo, o que ela sente frente a esse momento. É isso que eu tinha marcado. Então, aqui fala uma coisa “Pode-se dizer que a escolha da música ao vivo, em todos os eventos do grupo se relaciona com a festividade, com a diversão? É correto pensar, quando se está próximo da linguagem popular ou se utilizando dela para as composições do grupo, tanto no que se refere a dramaturgia como no que se refere à música, que há preocupação de fazer compartilhar a festa (o evento, o espetáculo, a aula) com o público?” Então, é uma

construção meio artesanal, como se estivesse acontecendo, vai surgindo a música. Eu brinco, brinco até no “Lenços” dizendo: maestro, faz música de não sei o que, não sei o que, até ironizando essa rotulação.

## ANEXO B – ENTREVISTA COM WANDERLEY MARTINS

São Paulo – 31 de outubro de 2004.

## Entrevista com Wanderley Martins

A diferença entre compor para teatro e compor de outra forma, eu não tenho essa vivência. Eu sempre trabalhei compondo para alguma peça. E o que é importante, eu acho, mesmo quando não se está trabalhando diretamente com o teatro, são as parcerias. Eu sempre procurei trabalhar em grupo, trabalhar com uma parceria. Isso é base pro começo de tudo. Quando você está trabalhando com grupo, as parcerias têm que ser bem fortes, por que se não a gente não chega onde quer, o trabalho acaba logo. Se essa parceria não acontece, você vai procurar outras. Então esse elemento do teatro que propõe a parceria, eu acho que é uma das coisas mais fundamentais, importantes, para um trabalho individual e na sobrevivência em grupo. É você entender uma parceria. Aí vai naquela tua pergunta: Como é que se relaciona compositor diretor e ator? Assim, você precisa entender o que o diretor quer. Saber com que atores você está trabalhando, perceber a qualidade desses atores num processo em grupo. Num processo profissional, por exemplo, você faz testes com as pessoas. Então você escolhe ali. Se for pensar até na forma clássica, você precisa de um baixo, de um barítono, de tenor e soprano, etc. Se você precisa dessas vozes, você já escolhe, você abre testes pra isso. Num processo de grupo, quando você é convidado - no meu caso eu fui convidado, eu cheguei o grupo já tava composto - quase geralmente é assim. O grupo primeiro (não tô falando do Ventoforte) se reúne, escolhe em volta de um trabalho, e os outros colaboradores (cenógrafo, músico) chegam um pouquinho depois. Não é tão depois, mas chega depois. Então você chega o grupo já ta formado. Às vezes já ta até distribuído o personagem. Então você não tem essa autonomia. No caso do Ventoforte a gente pode até palpitar nessa coisa de personagem, por que é um trabalho bem mais coletivo. O trabalho de grupo, apesar de ter sempre o direcionamento do llo, ele proporciona essa coisa de as pessoas poderem interferir ou palpitar na definição de elenco, na definição até de trabalhos, de temas de trabalhos. Bom, então como é que é? No caso do músico, vou falar da minha visão. Você tem que entender que grupo que você ta trabalhando, perceber esse grupo e aí listar uma série de coisas. Por exemplo, se



esse grupo tem facilidade pra determinadas coisas você as elenca como possibilidades. E trabalha, exige coisas onde está faltando. Aí você lista uma outra coisa de trabalho se interessar, se o trabalho exigir isso, então você vai ter que trabalhar determinadas outras coisas. E em relação ao diretor. No caso, tem vários tipos de diretores, né? Tem diretor um pouco mais formal, que já chega com a idéia pronta, e tem diretor que admite a parceria, que é o caso do Ilo. Então o Ilo sempre procura com a gente, mesmo que ele tenha algumas idéias que nasceram com o projeto... Às vezes, quando você é o autor do projeto já nasce com coisas já vislumbradas, né? Mesmo que ele já tenha esse caminho, ele faz de uma forma com que você seja criador, com que você consiga criar a partir dessa idéia dele. O que eu acho que é fundamental na criação. Se você não tiver liberdade fica muito difícil. Então é muito fácil trabalhar com o Ilo por que, - apesar de ser o jorro criativo... Às vezes a gente não entende direito o que está acontecendo. Você conhece bem o Ventoforte, então às vezes você tem muita coisa, tem muitos fios, tem muitas coisas. Pra você amarrar isso é difícil - é sempre pela prática. É sempre pela experiência, é sempre testado em cena. Nunca é uma coisa assim: olha, compus a minha obra e vai ter que ser desse jeito. Não tem muito espaço para isso aqui. Aliás, um teatro não tem isso. Por que a cena tem que ser adaptada, dar o recado dela. Ela tem que dar a mensagem, a função que ela precisar. Se ela é uma canção, ela vai servir de ligação pra outras cenas. Ela vai apresentar as cenas, ela vai comentar as cenas. Aí a gente entrou no rol das funções que a música pode ter. Tem funções utilitárias. Até eu fiz num negócio do programa do *Bodas de Sangue*, tem ali listado o que o Lorca, como um dramaturgo, propõe na dramaturgia dele. Eu coloquei que tem músicas do casamento. Festas, ritos de trabalho, tal. Eu fiz uma listagem dessas coisas que são próprias do Lorca. Esse é o trecho de uma coisa que eu tinha escrito prum **espetáculo. Era até um pouco maior, falando do duende, daquela coisa do duende que eu te falei. Tinha essa estética. Por que a estética popular é através disso, né? Um pouco o que o Ilo faz, viu? É um pouco essa mistura. O Ilo já tem cara de duende também. É tudo essa coisa meio assim. Ele tem essa ligação com Garcia Lorca. Bom, com os atores é fundamental que você**

respeite limites, que você tenha consciência do material que você está trabalhando, e que você proporcione desafios também, pras pessoas crescerem. Daí na medida um pouco... como é o caso de um grupo, de uma forma que você consiga sem violentar ninguém, que as pessoas cresçam, né?

Ive – Mas como que faz? O Ilo te dá a letra, você leva a letra pra casa e pensa numa melodia? Ou vai fazendo isso durante a cena e traz a melodia? Vê o tempo de cena, vê a intensidade, intenção, dinâmica?

Vanderlei - Por exemplo, no *Bodas de Sangue* tem uma cena que agente incluiu canção que no original não tem. É logo no começo da peça. E aí o Ilo propôs uma coisa que fosse trágica, logo no começo.

Ive - Mas as letras das músicas do *Bodas* são do Ilo também, ou são do texto do Lorca?

Vanderlei – Então, tem coisas que ele adaptou do Lorca. Mas ele deu uma remontagem. Pelo menos em algumas. Aí, o que eu fiz? Eu acompanhei o trabalho que a Lizette<sup>29</sup> tava desenvolvendo, que era a Lizette e o Dinho<sup>30</sup>. Eles ficaram durante um tempo fazendo a cena falando. Daí acompanhado a cena, sabendo do clima da cena, eu trabalho em casa, e trago uma proposta. Aí sim. Aí eu começo a trabalhar na cena incluindo, trazendo os climas. Mas eu recebo o clima que foi criado pelos atores também. A não ser que seja uma coisa inicial, que seja a partir da música, que você tenha que trazer a música pro clima ser criado. A cena do casamento foi praticamente isso. A gente teve que esperar a música do Caíque pra cena acontecer. Tem sete minutos de música. Sei lá quantos minutos. É muito legal. Então tinha que esperar, senão não tinha jeito de

---

<sup>29</sup> Lizette Negreiros - A Mãe

<sup>30</sup> Dinho Lima Flor – o Noivo

a gente fazer a cena e depois incluir a música. Então a gente vai depender muito do procedimento. Mas sempre é respeitando o que acontece em cena. Aconteceu o inverso, no caso dessa música do casamento. Mas já é proposto. É um quadro inteiro de música.

Ive – É aquela que fala “despertem a noiva...”

Vanderlei - É. Essa música era do Lorca, mas em nosso espetáculo é do Caique. Praticamente ela permeia o quadro inteiro. Então é necessário que venha anteriormente mesmo.

Ive – Aí você vem com a melodia, com a música pronta? Os atores vão experimentando isso na cena? Como vai entrando o que você vai trazendo pra cena?

Vanderlei - Na verdade, eu acho que aí entra um trabalho de direção musical porque, por exemplo, (cantando: tudo que pode cortar, na vida..) essa música tem uma dramaticidade que a Lisete tava propondo, e eu aproveitei. Então a intenção era uma coisa forte e tal. E o filho: não mãe, não! O filho era uma coisa, um poço de só querer afastar. E sempre uma coisa forte com ela. Então, o que eu fiz foi dar uma forma pra essa narrativa que ela tinha, com algumas repetições e com uma coisa que vai sempre retomado essa coisa que ela fala, fala, fala... Então esse foi o procedimento. Fica mais ou menos um recitativo, pegando as intenções principais da cena. Com isso dá pra chegar no ator facilmente. E quando ele já tá trabalhando, ele propõe algumas coisas, e daí você já fala: é melhor encurtar isso aqui. Então é uma série de ajustes que a gente tem. Que dizer, não é uma coisa tão rígida. Tem que ser trabalhada em cena pra ela ficar a vontade, pra ela poder se soltar e tal. No começo ela fazia muito lento. Daí a gente foi ajustando. Agora está num formato mais próximo do que é pra ser mesmo.

Ive – No caso do Lorca, então, já têm algumas indicações de onde entra a música. Mas no caso do Victor Hugo, não há indicação nenhuma de onde botar a música.

Vanderlei – Tinham algumas também. De texto. Por que o Ilo assumiu a autoria também. O texto é dele.

Ive – Ah, sim! Mas no texto do Lorca, do *Bodas de Sangue*, tem alguma indicação de onde vem música?

Vanderlei – Tem.

Ive - Então. Nos texto que o Ilo foi pegando para montar o texto dele, é mais livre onde entra música. E aí, falando do Vitor Hugo, você participa da escolha dos momentos onde entra música?

Vanderlei – O Ilo solicita essa participação. Eu tenho uma influência muito mais na segunda parte, porque quando eu cheguei a primeira já estava estruturada. E o Ilo trabalha muito com os temas das cenas, ou dos personagens ou, no caso do Vitor Hugo, dos subtemas. Então essa citação<sup>31</sup> é uma coisa muito recorrente no trabalho do Ilo. Isso já desde as primeiras peças. Ele cita muito a cultura brasileira. Ele cita muito algum material popular mesmo. E de repente já é proposta de cena, da direção dele: “Aqui canta a música tal”. Outras vezes ele solicita que a gente encaixe, que a gente proponha. Então tem uma divisão de coisas aí. Geralmente ele pede música. Às vezes a gente até tem que falar “não Ilo, aqui a gente já usou bastante”. Essa primeira da Lisete, como foi a primeira, volta e meia ele queria colocar essa de novo, e colocar de novo, e colocar de novo. Então a gente foi

---

<sup>31</sup> “Citar, efetivamente, é retirar um fragmento de texto e inseri-lo num tecido estranho. A citação está ligada ao mesmo tempo ao seu contexto original, e ao texto que a recebe. O ‘atrito’ desses dois discursos produz um efeito de distanciamento. (...) A citação é sempre realizada por um efeito de ruptura, de uma interrupção no fluxo verbal e gestual, de uma destruição da coerência do texto e da ficção. (...) Ela abre um vasto campo semântico e modaliza o texto onde se introduz. No limite, produz um efeito espetacular para a peça remetida incessantemente a outras significações.” (PAVIS, 2003:48)

trabalhando por que, fica bonito. Aliás, em cenas até que eram alegres, ele quis colocar uma coisa trágica para dar um contraponto, como na seqüência do casamento, que tinha toda uma seqüência alegre, e depois quebra. Mas na primeira visão dele, - como ele tava trabalhando outras coisas, ele trabalha além da cena, ele trabalha os personagens - ele tava querendo que o clima entre o Leonardo e a Mulher do Leonardo, tivesse uma coisa forte, corrosiva deles lá, que a relação deles tava muito baleada. Então ele queria que o som daquilo fosse uma coisa trágica. Na verdade o som que se ouve é o som do casamento, na real, pro público. É o que ta ocorrendo agora, pra quanto tiver a quebra, ser mais forte. Senão você vai pro trágico, trágico, trágico, quando vier o trágico, ele não tem função.

Ive – Mas ficou muito bonito aquilo, heim? Nossa, ficou bacana! Por que dá até uma perspectiva de profundidade mesmo da cena. Do dentro, do fora. Espacial até. É interessante isso.

Vanderlei – As coisas bem populares, né? Tem a citação da ciranda. Essa ciranda da Lia “quero saber quanta estrela tem no céu...” que o Ilo juntou com uma poesia que é assim: “meu coração teria a forma de um sapato.” Começa assim: “se cada aldeia tivesse uma sereia, mas a noite é interminável.” São versos praticamente de colagens. Praticamente é uma coisa de surrealismo. E aí eu propus uma melodia pra isso, que ficou pra Lílian<sup>32</sup>, e essa melodia eu emendei na ciranda. Ficou muito bacana. Esse é um dos momentos que a Lílian faz muito bem. Aí ficou incorporada essa música. Primeiro canta lento essa música do “quero saber quanta estrela tem no céu” depois entra a ciranda da festa. Em princípio você fala assim: “Ah, é uma coisa espanhola”. No fim é uma aldeia. Uma aldeia interiorana de qualquer lugar do mundo que possa ter isso aí. Então essa sensação é uma coisa legal que tem que ser buscada, e eu acho que o Ilo propõe essas **coisas**<sup>33</sup>. Às vezes de uma forma mais truncada e outras, não. Acho que dessa vez está claro.

---

<sup>32</sup> Lílian de Lima - a Noiva

<sup>33</sup> Interessante notar a semelhança com o que o próprio Lorca propõe. Aquilo que está em qualquer lugar, porque é, antes de tudo, humano.

Ive – Que elementos você pinça, você usa nas composições do Teatro Ventoforte, que você não usaria no Macunaíma, por exemplo? O que você vê na poética do Ventoforte que é significativo para você usar na sua composição?

Vanderlei – Eu acho que a própria poesia pura, e a estética popular. Eu acho que isso é fundamental pra se entender o trabalho do Vento. Essas duas mãos, a poesia e a estética popular ou, sei lá, folguedo popular, ou o nome que você queira dar para isso. Isso você tem que assumir, descobrir, trabalhar, pra poder contribuir. Acho que é isso.

Ive – Como você transita, ocupando o lugar do músico e depois assumindo um personagem? Como é esse trânsito de músico para ator, de assumir um personagem. O público vê esse trânsito e sabe: é o ator. Fica mais claro pro público que é um ator. Há uma quebra da ilusão do público.

Vanderlei – Eu acho que no “Vitor Hugo” a gente tinha muito mais essa integração; tocar em cena e sair de cena, entrar de personagem, sair de personagem. Então esse vai e volta, eu acho um exercício muito bacana para quem faz. Pro público, eu acho que às vezes ela é mais clara, a situação. No caso do “Bodas” eu não tenho elementos pra saber como é que é isso. Se bem que, por exemplo, o Pai<sup>34</sup> faz a primeira parte. A segunda ele não faz mais. Então eu já estou de músico mesmo. Eu estou cantando lá junto. Então fica até uma coisa mais parecida com os comentários que eu fazia no “Vitor Hugo”. Até tem uma coisa semelhante. Mas eu acho um exercício muito bom. Até tem o menino que toca violão<sup>35</sup> que vai lá na hora da Lua e entra de Pierrô. Eles fazem um solo bonito. Ele volta também. Só que ele vai de músico mesmo pra lá e volta. Mas ta fazendo uma atuação. Ele é mais músico mesmo. Ele não tem o jogo do ator, mas ele gostou, já assumiu, já ta gostando dessa história. É sempre um exercício. Não sei se pro público fica confuso.

---

<sup>34</sup> É o Vanderlei Martins quem interpreta o Pai.

<sup>35</sup> O violonista entra em cena junto com a Lua, interpretada por Ilo Krugli.

Ive - Não confuso, mas trazem essa lembrança.

Vanderlei – E aí é um dos elementos épicos. Depois a gente vai amarrar isso com aquela questão de o quê o Ilo coloca à vista do público, né? Tanto é que os atores se trocam em cena também. Essa coisa do músico que vai atuar e volta. Isso é claro pro público. Isso é um dos elementos épicos que são trazidos da escola do Brecht, e da escola popular também, da estética popular que tem muito disso também. “Agora eu sou”, e vai. “Vamos esperar um pouquinho que agora eu sou o Diabo!” Essa coisa do espetáculo popular, do Bumba-meu-boi, que às vezes o cara suspende. Então eu acho que essa coisa épica não é só aquela épica Wagner, rígida. É uma coisa que tem na estética popular também.

Ive – Que formação você acha que um artista precisa ter para poder trabalhar no Ventoforte?

Vanderlei – Eu acho que o Vento é bem democrático. Eu acho que tem que ser uma pessoa sem preconceitos. Eu acho que o artista em geral tem que ser uma pessoa sem preconceitos. Porque ele vai ter que lidar com uma coisa que não é assim: “ah, o meu jeito de atuar é assim, eu entendo o teatro assim”. Porque o grupo ele é bastante dinâmico. Então ele transita em várias áreas. Mexe com artes plásticas, tem artes plásticas no vento o tempo todo. Tem música o tempo todo. Tem teatro o tempo todo. Então alguém já até falou que é uma ópera popular. Mas é uma ópera mesmo o espetáculo do Vento. Então você não pode ter preconceito de, de repente fazer, igual a gente está fazendo, na hora da morte um samba. Em princípio você fala assim: “eu nunca faria assim”. O lógico formal fala assim: “não, nessa hora da morte não pode ter uma escola de samba.” E aí, como proposta, o Ilo colocou que ele precisava da porta-estandarte, do mestre sala, porque o espetáculo nacional da Espanha é o touro, é a tourada. Tem um artigo do Lorca que ele fala: “Este país é o país onde a morte é uma constante. A tourada é uma morte nacional. É um espetáculo nacional.” E aí, o espetáculo nacional nosso é o carnaval. Então, nesse sentido, abrazei até não poder mais. O argentino chegou e botou o Brasil aí. Porque de repente essa ligação entre o espetáculo nacional de um país e o espetáculo nacional de outro, eu acho que é uma das

grandes sacadas. Pode até ter gente que discuta, mas eu acho que é a grande sacada do espetáculo. Igual a manifestação dos cavalos. Tem o tempo todo a imagem poética do cavalo colocada pelo Lorca como virilidade, como coisa sensual, como vigor, e de repente colocar a cavalhada brasileira que tem em Goiás, Pirinópolis, essa coisa que de repente os cavalos em cena podem dar essa idéia de folguedo também. Eu acho que até dão. Ao som de maracatu. Então, preconceito não dá pra ter, por que se não a gente não faz. Se você tiver pudor de purismo, eu acho que a pessoa não consegue. A qualidade maior que eu acho que ter é essa disponibilidade.



ANEXO C – ENTREVISTA COM PAULO DA ROSA

São Paulo – 01 de novembro de 2004

## Entrevista Paulinho da Rosa

Você tava falando dessa história que te interessava muito, essa relação que o papel de ator e músico tem nessa linguagem do Teatro Ventoforte e que estaria inserida numa tradição que vem de Brecht. Porque ele provoca o estranhamento, a quebra. Então, embora eu já tivesse uma experiência como ator - tive um grupo de teatro, na adolescência, que se chamava “Grutemom”, e trabalhei muito como ator... Tocava muito pouco. Mas quando eu fui chamado para o “Vento” em 82, eu já tava mais próximo da música e fui chamado para substituir um músico. Mas no decorrer do tempo precisou-se de uma substituição para um ator, eu acabei substituindo o ator e tal, e por causa disso, o Ilo observou, ele achou que eu estava trabalhando legal e já começou a me chamar muito mais para fazer coisas como ator. Mas durante todo o tempo no “Vento” sempre houve esta atenção. Agora, o fato é que o Ilo é um grande artista, então ele buscava, ele sempre buscou essa integração essa diversidade, essa maleabilidade do ator, essa possibilidade que o artista pode ter em integrar as coisas. Isso é muito interessante. É, o Ilo, ele tem todo um método, um jeito de conduzir a direção de um espetáculo que acaba, sem grandes problemas, fazendo com que as pessoas façam tudo de uma vez só. E que me parece que é uma questão de postura, quer dizer, uma postura ajudada por um exercício de linguagem. Então tem toda uma maneira, um método com que Ilo dirige, toda uma seqüência de um processo expressivo assim que as pessoas vão se colocando de uma maneira maleável para, se são músicos também, se fazem coisas com batucue.... Porque na verdade tudo isso é expressão, né? O Ilo...essa é uma história muito interessante que o Ilo sabe colocar muito bem, que se trata de expressão. Você se expressa com teatro, com a representação, com a música, com o espaço, com o movimento. E se a criança faz tudo junto, que dizer, se nós basicamente ouvimos, falamos, vemos, enxergamos, tudo de maneira simultânea, por que não podemos fazer as coisas de maneira simultânea? E isso não é tão óbvio, porque eu me lembro que em teatros mais tradicionais, onde eu já havia participado, muitas vezes se colocava isto: “Ah não, eu canto, mas eu não toco” . “Eu sou ator, mas

eu não danço”. Enquanto o Ilo, sem querer rigores, aprofundamentos nessas linguagens, colocava a gente à vontade, mas insistia pra que você pudesse fazer junto. Ora, você tá dançando, por que você não pode cantar junto? Por que você não pode parar e falar um texto? Por que você não pode tocar e ao mesmo tempo ir... Hoje em dia, em São Paulo, isso é muito mais normal. Uma coisa em voga, que é a história de contar histórias, tem muita gente que toca e conta histórias. Mas me parece que há um tempo atrás não era assim. Era muito estanque o negócio. O que vai cantar, o que vai atuar. E no Vento, de cara, isso acontece. O Ilo já te pede uma postura aberta para isso. Por exemplo, o Ilo tá inserido numa tradição popular, no teatro popular. E no teatro popular, imagina, você pega boneco, canta, dança. Mamulengo, por exemplo, tem toda uma história, até com improvisado de brincar com as pessoas que estão assistindo. Então o artista é voltado para essa cultura e desenvolve isso com tranquilidade. No Vento também. O Ilo sempre procura juntar esse tipo de coisa. Então, o que aconteceu? Eu já dominava um pouquinho de música, e tal, e como também era ator, o Ilo começou a trabalhar em cima disso. Que dizer, no meu caso e com as outras pessoas também. Às vezes os músicos resistem um pouco, mas se você também é ator, você junta isso com mais tranquilidade. Então as coisas foram acontecendo dessa maneira. Poder ser músico uma hora... E sem dúvida tem esse efeito brechtiano de que você falou, que realmente quebra. O sujeito é músico aqui, sai de cena, e daí já volta como ator. Nesse espetáculo que você lembrou, “O Mistério das Nove Luas”, em que eu fazia alguns personagens mais ou menos fixos, característicos e tal, e depois entrava como músico. Ficava bem claro esse ecletismo, esse trânsito entre uma coisa e outra. Saía como músico, entrava como dono do circo. A Márcia, o João, mesmo às vezes um papelzinho... O Renato que era percussionista. No começo a gente sempre resistia um pouco, mas depois percebe que isso é uma grande brincadeira. E que pode ser uma brincadeira. E que no todo, aquilo vai ficar bonito. E é interessante, porque existe aí uma polêmica. Muitas vezes coloca-se uma coisa de maneira digamos “racional” entre aspas, que é assim: “Pô, mas daí você não vai aprofundar uma linguagem ou outra.” Mas o fato é que para o espetáculo ficar orgânico, ficar bonito, ficar

expressivo, necessariamente você não precisa aprofundar uma coisa ou outra. Necessariamente, como no teatro popular, você pode fazer todas as coisas, e o todo, a história que você deseja contar, o evento que você deseja comunicar, ele pode se passar de maneira graciosa, com muita beleza, sem problemas disso. É claro que com o tempo, dependendo do artista, a gente pode aprofundar uma coisa ou outra. Como a música tá muito ligada em mim, hoje em dia eu tô me preocupando muito com música. Mas o teatro continua, é algo que fica cultivado dentro da gente e você transita com isso sem problema nenhum. Também, na história da música, no Ventoforte, uma coisa que me chama muito a atenção é que o Ilo, por exemplo, diretor, não é músico. Mas ele tem uma consciência estética apuradíssima. E daí quando ele vai, no processo de montagem, quando ele tá dirigindo tudo, ele tem uma linguagem muito pitoresca com o músico (que muitas vezes o músico também estranha no começo, mas depois, quando gosta da brincadeira, se acostuma). É que no caso do teatro, a música, digamos assim, faz parte do todo. Então muitas vezes, com apenas um acorde ele já coloca um clima, uma atmosfera, uma mudança de cena e tal. E o Ilo tem uma capacidade de compor, às vezes, junto com o músico. A música vem, ele fala: “A música é boa, mas eu queria mais com essa atmosfera.” Então, eu me lembro um exemplo básico. Isso acontece o tempo todo, mas um exemplo básico, por exemplo, você vai encontrar, não sei se você já conhece uma música chamada “Girassol”: “Ah, girassol...”, então, essa música entrou numa composição do Ronaldo Mota, para um espetáculo chamado “Choro Lorca” em 86, que contava a história da Sapateira Prodigiosa. É um texto do Lorca. Então para esse espetáculo, o Ronaldo Mota, que é um grande compositor do Rio, musicou o poema do Lorca, traduzido pelo Ilo. Quando o Ronaldo trouxe a música, a música era meio uma marchinha (canta a música como marcha). O Ilo olhou e falou: “Não, não, isso não me serve”. Daí, o Ronaldo, ali no meio da história toda e tal, pegou a música, saiu um pouquinho, foi trabalhar um pouquinho fora do teatro e tal, e voltou com uma coisa bem mais langorosa, devagarzinha, melodiosa, (canta melodiosamente). E daí o Ilo fala: “Era isso que eu queria”. Então, ele não só compõe junto com os atores, como na hora de ele pedir uma música, o que ele deseja praquela cena, ele fala de uma maneira

que não é, não tem uma linguagem musical. Então ele fala: “Não, eu quero isso aqui mais escorregando”. No começo o músico não entende nada: “Como, escorregando?” E ele usa mil palavras, porque ele sabe o que ele quer, o clima que ele deseja pra aquele momento. E ele usa a linguagem que ele conhece, se comunicando. Então o músico aos poucos vai sabendo traduzir isso. E nesse traduzir, ele também vai entendendo todo um processo teatral. Um processo do artesanato do espetáculo. Então vale a pena vincar o seguinte: que esse estranhamento, ou essa tradição brechtiana acontece não só na postura do ator e músico, mas acontece também na tradução, acredito, que o diretor faz para que o músico integre e entenda o processo teatral. A música para o teatro. Isso costuma tornar uma linguagem indissolúvel da outra. Então acho que por isso esse aspecto orgânico que os espetáculos do Ventoforte têm. Que isso acontece também com o objeto, aquela história que o pano vai virar o mar, que um objetozinho vai virar um personagem. Então isso está, ou seja, o tempo todo ele trabalha com tudo junto e qualquer coisa pode virar uma forma animada, como tem esse conceito hoje em dia. Nisso entra a música também. Num processo de ensaio se pede uma proposta onde você vai procurando, vai brincando, e tal. Então, puxa, você pega o violão, canta, sapateia, mistura o violão com pano, bota um chapéu em cima da cabeça, sobe na cadeira, bota o violão por baixo da cadeira, sei lá, tudo pode acontecer, e de repente desse movimento todo você tira alguma coisa que fica inesperada, interessante, fica surrealista, e que vai compondo todo esse caminho que, a meu ver, o centro dele é o movimento poético. Eu acredito que o núcleo, não sei se alguém já escreveu alguma coisa sobre isso, mas acredito que o núcleo do Vento é o núcleo do espaço poético. Quem dá o núcleo das coisas é uma poesia, uma maneira poética de tratar as coisas. E a poesia é justamente isso. A poesia, puxa, ela traduz, transforma, ela usa metáfora. Dá imagem pras coisas. E daí essas coisas já vão se transformando e vão tendo um prisma de entendimento, que não é objetivo, mas é humanizador, ele complementa o todo. Então, a música do “Barquinho”, já começa assim: “eu sou um rio, que corre novo, que nasce louco, que sonha trêmulo”. Então, puxa, já é um poema, né? A própria identidade do personagem já é um poema e que vai espalhando imagens. Então

esse é o trabalho do Vento, e que estando e participando dele, a gente vai tomando essa familiaridade com a linguagem, com as linguagens, com a integração das linguagens, e vai descobrindo a identidade desse trabalho. Como é que esse artista se molda, como é que esse grupo aos poucos foi criando experiências expressivas. Uma tradição que o próprio Ilo já coloca, que ele viu com o pessoal que tinha trabalhado com o Lorca, que foi dar oficinas na Argentina quando ele era pequeno, que ele acabou trabalhando com as pessoas que foram dar essas oficinas, e que depois ele trabalha com os índios, e que depois ele vai pro Rio de Janeiro e entra em contato com a Escolinha de Artes, com Augusto Rodrigues, que já se interessava, embora sendo um artista plástico, se interessava muito por trabalhos ... música, representação, e foi aproximando artistas, e o Ilo foi passando por tudo isso, e soube, ele mesmo, continuar essa experiência colocando a sua identidade, a sua criação. Ele está sempre criando alguma coisa.

Ive – O que o Ilo espera que um músico tenha como atributos? O que precisa para ser músico do Ventoforte?

Paulinho – O Ilo é um professor muito tolerante. Agora, enquanto diretor ele coloca o rigor de quem está dirigindo. E daí sempre avança muito mais: “Olha, não é assim, é assado. Procura isso, procura aquilo”. Ele fica mais exigente. Isso inclusive perturbava muito as pessoas que tinham conhecido o Ilo como professor e que quando chegavam no espetáculo: “Pô, mas ele era tão legal como professor. No espetáculo ele pega a gente pra valer”. Mas, sei lá, é papel do diretor, eu acho. Agora, o que um músico precisa? Pro Ventoforte e pra qualquer outro trabalho na mesma linguagem que vá procurar integrar essas coisas, o músico precisa de uma postura mais aberta. Muitos músicos não ficam muito tempo no Vento por que não querem essa experiência, digamos assim. Não se adequam, não desejam, não é o momento desse músico, ele não está a fim de misturar as linguagens. Por que muitas vezes o músico fala: “Pô, mas eu gosto de tocar. Aqui às vezes eu passo meia hora sem tocar nada.” E o músico gosta de ficar tocando por que ele vai se aquecendo. E daí que a gente lembra: “Olha é a música voltada para o teatro. Se você começar a gostar de ver que a sua música

continua no movimento daquele ator, ou no texto daquele outro, ou naqueles objetos que se aproximam, ou naqueles bonecões, que é uma composição, se você começa a gostar disso, você vai adorar o Ventoforte". Por que, mesmo musicalmente, por causa dessa integração de linguagens, acontece uma coisa muito singular, que eu acho admirável: as pessoas geralmente acabam compondo. Todo mundo que sai do Vento (ou quase todas as pessoas que eu conheço) compõem. E começaram a compor no Ventoforte. Fazendo as coisas. Por que toda aquela atmosfera criativa, aquele movimento todo, te leva a não ficar seguro só numa pequena âncora: "Não, eu toco isso, eu toco aquilo. Eu leio partitura". Não sei o quê. Não é exatamente isso que interessa. Interessa entrar no jogo. Você vê, jogo significa teatro em muitas línguas, né? Entrar no jogo e brincar. Brincar com isso tudo. Então eu acho que o músico precisa estar aberto para isso: "Olha, você tá a fim de brincar? Então tá". Por exemplo, uma coisa óbvia: é uma atmosfera de suspense. Evidentemente, a primeira coisa que te vem à cabeça: "Bota um diminuto aí". Já te dá um... E a partir daí você vai lendo o que está acontecendo, ou o que tem aquele texto, o que te sugere, ou aquele visual todo naquele momento tudo junto. O que te sugere isso aí? Daí a gente vai brincando, vai compondo, vai colocando a atmosfera, ou vai pegando uma música. Uma coisa que um diretor, o grande Rui Webber, que é meu professor de violão também. Eu chamei o Rui para trabalhar no Vento, acho que em 84, mais ou menos, 85, e o Rui é um grande músico e também é uma cabeça muito legal. Ele soube entender o Vento e de uma maneira bastante musical. E ele deu dicas, digamos, musicais, pra quem trabalha com teatro. Tinha uma coisa que o Rui sempre nos lembrava. Ele falava: "O espetáculo precisa ter uma unidade. É bom quando o espetáculo tem uma unidade por que essa unidade fica no espectador. Ela não precisa ser realista. Surrealista. Mas um som que aparece aqui vai se juntar naquele trequinho, naquela vinheta, que depois vai virar uma música aqui, que vai não sei o quê... E no todo, aquilo vai se compondo no coração do espectador". E uma das coisas que o Rui gostava de fazer, que foi uma dica - foram muitas, mas só um exemplo: você pega uma música em maior e depois transforma ela em menor em outra cena. Você toca ela em menor. Vira outra

coisa. Mas não deixa de ter aquele... É como se fosse a concepção de música clássica.

Ive – Como uma variação, né?

Paulinho – Uma variação, exatamente.

Ive - Não chega a ser uma variação por que muda o modo. Não sei se pode falar de uma variação do mesmo tema, por que é o mesmo tema...

Paulinho – Mas acredito que possa ser uma variação. Eu não saberia conceituar isso de maneira rigorosa. Mas pra mim funcionava como uma variação. Ou seja, aquele mesmo tema num outro momento do espetáculo, com outras intenções, não deixa de lembrar ao espectador que estamos ali...

Ive – Sim, que já passou...

Paulinho – E que novamente volta com outra cara, e com outra intenção, e tal.

Ive – Que isso, como você falou, vem de uma linguagem bem erudita da música. Um tema que já apareceu e que volta a aparecer, como um *leitmotiv*.

Paulinho – Um *leitmotiv*, exatamente. Seria esse o barato. Então, o Rui sabia fazer isso de uma forma maravilhosa. E como músico a gente vai aprendendo muito. Agora, também aprendi muito com o Edgar, que é um músico maravilhoso que hoje está em Manaus, que o Edgar é um músico popular, mas de uma intuição maravilhosa, de uma técnica, e que ele já era diferente. Ele lia mesmo na intuição o que estava acontecendo. O Edgar era um cara excepcional. Ele dá a primeira nota, você já está balançando. Ele já colocou suíngue numa nota. Uma coisa impressionante. Então o Edgar fazia tudo isso de forma, digamos assim, mais dionisíaca, mais intuitiva, mais emocional. Mas funcionava que era uma beleza. O Edgar era uma intuição grande, e um músico fantástico. Então, todo esse caldeirão, essa mistura de coisas vai proporcionando a quem vive a história. Eu tô falando do músico, né? Mas proporciona para o ator, né? O cara: “Pô, aqui você vai pegar um objeto, vai falar com esse objeto na mão, já vai ser um outro personagem. E agora você vai cantar. Mas dança também, por que não sei o quê. Olha seu corpo, você tá paradinho, tal, como é que é esse movimento, por que



esse movimento vai dar movimento no todo, vai dar uma expressão”. Então o tempo todo no Vento habita essa integração, essa coerência, essa organicidade. Agora, falando sobre o momento de hoje e momentos anteriores. Por que você falou: “teve um tempo em que aqueles músicos já estavam trabalhando e tal, muito tempo juntos, e hoje eu vejo que tem gente entrando e saindo, e músicos com formações bastante diferentes”. Bom, eu acho o seguinte: os tempos mudaram também. Acredito que, pode ser que o Vento esteja numa época de transformação, que se continuarem trabalhando, digamos assim, uns três anos juntos, essas pessoas formem o mesmo caldo. Agora, hoje em dia me parece que é meio difícil, está havendo mais rotatividade, seja por interesse das pessoas, seja pelo mundo, as coisas tão mais difíceis. Por exemplo: antigamente, há quinze anos atrás, podia-se viver com menos. As pessoas tinham mais disponibilidade. E isso veio num crescente. Por exemplo: no Rio de Janeiro, onde nasceu o Vento, o Kaíque Botkay, o Beto Coimbra, a Sílvia Aderne, que era atriz, eles também ficaram trabalhando juntos e souberam compor um trabalho lindíssimo, o “Lenços e Ventos”, e alguns trabalhos posteriores. Porque também já faziam coisas junto com o Ilo, coisas entre eles, e tal. Daí o Vento vem pra São Paulo, tem uma transformação, muita gente fica no Rio de Janeiro, mas daí se aproxima o pessoal do Maranhão, o Tião, o Pedrão, que também ficaram alguns anos no Vento. Um pouquinho depois, já lá pra oitenta e dois, as pessoas que eram do meu grupo de teatro, o “Grutemom”, começaram a se aproximar do Ventoforte. Então essas pessoas já se conheciam. Então tudo isso vai, digamos assim, não era uma pessoa que... era um grupinho que se aproximava. Então isso já dá uma intimidade muito grande.

Ive – Quem era do teu grupo. Será que eu conheci alguém?

Paulinho - Eu, a Selma Bustamante, que hoje em dia está casada com o Edgar, que mora em Manaus. O Jorge, que chama Jorge Boris, que entrou um pouquinho antes no Vento do que eu. Ele se dedicava mais ao trabalho de ator e tal. Tocava um pouquinho, mas se dedicava mais ao trabalho de ator. O Lorrán, um ator que depois foi pra França. Essas pessoas já eram todas do “Grutemom”. E daí a gente tomou contato com as pessoas do Maranhão. Por exemplo: o Tião, o Pedrão, pelo

menos ficaram lá vários anos. Daí, eu fiquei 82 e fui até 2002, mais ou menos, direto assim. Então as pessoas iam chegando, a gente ia trabalhando junto. Eu não sei te dizer quanto tempo o João Poletto ficou, por exemplo, ou quanto tempo o Fabinho ficou, que era já outra turma. Olha, mas no mínimo cinco anos trabalhando junto a gente ficou. No mínimo cinco anos. Então tudo isso dá uma intimidade muito grande, né? Daí você brinca junto. Pro músico, por exemplo, os ensaios do Vento, às vezes demoram um ano. Teve espetáculo que a gente demorou dois anos. Imagine! Além disso, se viaja e tal. O músico além do trabalho dentro do espetáculo, a gente também fica tocando fora, então a gente fazia choro, samba, nas viagens ficava tocando junto, e tal. Pô, isso vai te dando uma sintonia com as pessoas que reflete no trabalho, no espetáculo. Uma hora já entende o que está rolando. Agora, de um tempo pra cá, está havendo uma rotatividade. Mas tem uma coisa estrutural também que eu enxergo aí. Até, digamos, eu não sei te precisar o ano, acho que até o começo da década de noventa, o Ilo mantinha um curso de teatro. E que eu acredito que o curso de teatro no Ventoforte era o que renovava de maneira orgânica, vamos usar essa palavra novamente. Por que, o que acontece? No curso de teatro as pessoas vão se aproximando devagar, vão entendendo o que está rolando. Daí, quando parou o curso, e o Vento ficou voltado para o espetáculo, demorou um pouquinho mais o curso com crianças, e daí eu sei que de vez em quando ele faz algumas oficinas, e tal, mas não é um curso de continuidade como, era como havia até noventa, sei lá, não sei te precisar a data. Então as pessoas que estavam no Vento, os atores, os músicos participavam do curso. Davam aulas. E o Ilo coordenava tudo, e tal. Então você vê que daí a tradição ia sendo passada de maneira conjunta, numa unidade pras pessoas. Quando esse curso para, o Vento fica voltado pro trabalho de produção. Produção de espetáculos. Eu acredito que por aí acontece o seguinte: daí a pessoa não vai passar por um processo de assimilação da linguagem do Ventoforte. Ela vem já pra trabalhar no espetáculo. Então isso dá um outro matiz pro trabalho.

Ive – Eu não sabia que não tinha mais aula no Vento. Há tanto tempo assim!

Paulinho - Não. Me parece que agora... eu não sei como é que está agora que eu estou um pouco afastado, mas o Ilo estava dando oficinas, assim. Acho que há um tempo atrás fez uma oficina de algumas semanas, e tal. Agora, eu acredito que a renovação do Vento se dava especialmente pelos cursos, por que se criava todo um movimento também. Por que as pessoas que iam chegando se apaixonavam pelo espaço, e daí o Ilo dava as idéias, as pessoas ajudavam a fazer as festas, e tal. Tinha todo um clima...

Ive - Tinha as aulas do Tião, as coisas que rolavam depois das aulas do Tião.

Paulinho – Exatamente. Eu nem sei se o Tião ainda está dando aula no Vento. Por que depois ele criou o Cupuaçu. Mas ele utilizava as salas do Vento pra uma aula semanal. Mas agora eu não sei mais. Acho que não.

Ive – Na época em que eu estava aqui os ensaios do Cupuaçu eram no morro (Morro do Querosene), na casa do Carlão.

Pualinho – Mas eu sei que depois ele voltou.

Ive – Por que sempre teve no curso, a aula do Tião Curricular.

Paulinho – Então. O Ilo trabalhava o todo. Ele trabalhava a sensibilização e um trabalho lindíssimo que chamava “Quintal, o espaço esquecido”, que tinha variações, onde existia todo um estímulo musical, teatral, clássico, pra que a pessoa voltasse, relembresse um pouquinho do que foi a sua infância. Bom, isso tinha um alcance tão grande, que ia sensibilizando, colocando uma visão de mundo que preparava o ser ali como um todo para uma linguagem que estava chegando. Uma maneira de ver as coisas. Isso era realmente formador. Eu

acredito que é muito difícil que alguém não mude muito depois que passou por esse processo. Eu sinto que, por exemplo, eu e muitos amigos meus que passaram pelo Vento, as coisas básicas que nós acreditamos vem muito pelo que a gente já viu no Vento. É claro que a gente já tava, digamos, nesse caminho, predisposto a isso. Mas, por exemplo, idéias como assim, independente do sistema, você é mais feliz, não vamos usar essa palavra, mas você está melhor, mais saudável se você cria, isso é um dos pontos capitais de uma filosofia do Ventoforte. Do llo. E que é de muita sabedoria. Criar nos torna vivos. Não importa o que você vai criar, importa que você continue criando. E o ato de criar te coloca em contato com a criança, te coloca em contato com a beleza, te coloca em contato com a vida, com que melhor o homem fez. Por que assim como fez muita besteira, muita catástrofe, desde o tempo em que ele “pintou” nessa terra, ele também fez muita coisa bonita. Pô, se a gente faz um recorte do Renascimento pra cá, quantas coisas os artistas não criaram? Quantas coisas se inseriram em processos sócias, em processos libertários. A arte enxerga muito rápido as condições em que vivemos. De como vivemos. Pra onde vamos, aquela história toda. Todos os movimentos artísticos sempre se colocaram alerta, com muitas antenas frente ao momento do ser humano. Inclusive eu não sei se eu já te falei, tem uma coisa que eu sempre recomendo quando a gente pensa no Ventoforte, eu recomendo um capítulo do Alfredo Bossi de um livro chamado “O ser e o tempo na poesia”, um capítulo que chama “Poesia e resistência”. Ele fala sobre a arte, de como a arte sempre se contrapôs à tirania, sempre lembrou da liberdade e nunca com um discurso doutrinário, mas com um discurso libertário. Discurso não, uma maneira libertária de viver. Foi a maneira, segundo Freud - uma das maneiras -, que o homem tem de conviver com a civilização. Uma maneira que você não vai reprimir, mas você vai sublimar, mas conseguir não perder sumidade. Então olha quanta sabedoria! A gente estava falando da música, mas as intersecções nessa vivência com o Ventoforte te remetem a muitos aspectos filosóficos. Então a gente estava falando agora sobre as matérias. A importância do símbolo, o rito, a arte, como ela nasce, como ela tem a ver, como lembra o próprio Freud, com a religião. Ou melhor, com uma religiosidade, com o sagrado do ser. Então o Bossi lembra

isso. Quando a arte não sabia mais pra onde ir, porque os tempos estavam duros, ela procurou as fontes não contaminadas. Então ela foi pro mito, pro rito e pro sonho. Então é uma verdade que nós enxergamos ainda no trabalho do Vento. Por que mesmo no trabalho com criança o Ilo não deixa de olhar e mostrar o empenho do homem com os valores básicos da humanidade. Então puxa, liberdade, afeto, beleza, justiça, essas coisas todas estão presentes. Estão sempre presentes naquele redemoinho todo. O Barquinho, por exemplo, eu acho que é um trabalho síntese. É um espetáculo síntese dessa visão de mundo. Uma história que a princípio parece extremamente sintética, simples mesmo. O barquinho está ancorado, daí ele é libertado, vai pro rio e aí vai encontrar o mar. Mas, nossa! É carregado de simbologia. Tem uma crítica muito bonita. Pequeninha e bonita do Clóvis Garcia, da USP, você deve ter, deve ser fácil encontrar nessa documentação toda do Vento. Era uma matéria que saiu pro jornal da tarde em que ele dizia que o barquinho é um espetáculo para todas as idades, mas ele vai nomeando. Eu não me lembro direito, mas pra criança ele enxergava um brinquedo, a beleza, não sei o que, depois pro adolescente o processo de iniciação e pro adulto era todo aquele encontro com a condição humana. Então você vê? Não é pouco!

Ive – Agora eu sei que você já era ator, o que pra mim é uma novidade. Eu me surpreendi. Mas, por exemplo, o Renato, ou mesmo o Barba<sup>36</sup>, enfim, outros músicos que iam muito pra cena e que no fim tiveram formação de **ator, que hoje** são atores, trabalharam com teatro antes, vieram do teatro, tiveram alguma formação anterior?

Paulinho - O Barba não, acho que o Barba não. Mas o Renato sim, ele já tinha tido alguma experiência, viu. Era alguma coisa talvez também assim de grupo amador. Era uma pequena experiência, se eu não me engano, mas era. Ele já tinha uma

---

<sup>36</sup> Renato e Barba são músicos que trabalhavam nos espetáculos do Ventoforte, e sempre participavam das cenas.

canchinha assim, uma cancha, uma pequena cancha. E na verdade ele foi sendo músico no Vento. Me lembro que o Renato gostava de percussão, mas tava muito verdinho ainda. Hoje em dia ele tá bom!

Ive – É um grande percussionista. Toca com um bocado de gente.

Paulinho – O Fabinho sempre foi músico mesmo. O João é um caso engraçado. O João é uma pessoa maravilhosa. O João era músico, sempre foi, gosta muito de música, o barato dele é música, muito ousado, ótimo. Consegue compor, tocar muito bem, se precisar dirigir ele dirige, dirigiu muitas peças do Vento. Agora, aí tem o temperamento da pessoa. O João nunca foi ator não, mas como ele sempre foi muito atirado, um cara muito extrovertido pra essas coisas, ele ia na maior. E o Vento desmistifica um pouco essa história, “olha, pra isso você tem que ter aquilo, aquilo outro”. Não. Você precisa entrar e começar a fazer pra ver o que acontece. Às vezes, praquilo que você precisa fazer já sai muito bem. E é gozado, por que esse negócio de representação é isso. Ela desmistifica o que somos. Até a nossa identidade. Ou seja, nós somos uma coisa e somos tantas outras! E que se estimulados, podemos viver muitos papéis. Na vida mesmo nós somos um monte de coisa. Tem a Gestalt aí pra lembrar aquela história toda. E o Ilo passa por aí. Ele não é um cara que costuma dar muita bibliografia pras pessoas, mas ele também leu muito na vida. E na convivência a gente vai... Com um pouquinho de esforço vai percebendo por onde ele passou, e então, ele mesmo. Nossa! Como eu gosto de ler, com ele eu fui pegando uma bibliografia imensa, porque ele falava de uma coisa... eu fui pro Hegel, Cassirer, o Homo Ludens, aquele negócio do jogo, fui pro Bachelard, foi fantástico. Adorei quando vi no Bachelard aquela coisa de os quatro elementos serem as matrizes do imaginário, e como o Ilo usa isso pra deflagrar uma oficina. Então, é um cara muito, digamos, é um sujeito muito letrado.

Ive – E quando você diz que a poesia está no centro do trabalho do Ventoforte...

Paulinho – Então, isso é a minha tese. Eu não li a tese da Andréia, eu não sei por onde ela vai, embora eu tenha colaborado muito também com a Andréia. A gente também fez entrevista e tal, mas eu não me lembro ainda, eu esqueci, que eu só vi a defesa da tese, eu não li o trabalho, e eu não sei por onde ela vai. Também tem o outro trabalho da Márcia Pompeu, lá de Floripa, que ela é mais ligada ao trabalho de educação.

Ive - O Beto está fazendo agora, né? Alguma coisa sobre o espaço.

Paulinho - Isso, levando mais pra arquitetura e tal. Agora, eu penso assim. Eu não sei se eu pretendo fazer mestrado. Eu estou fazendo graduação e isso ainda não ta visível pra mim. Mas se eu fizesse uma tese, eu diria que o trabalho do Vento está estruturado ou, digamos assim, a coluna mestra é de um homem apaixonado pela poesia. De um poeta. E vale a pena a gente lembrar que “o” poeta na Grécia era o Píndaro, um sujeito que cantava, tocava e contava história, fazia tudo. O poeta lida com essas coisas todas. Hoje em dia a gente conhece a poesia como uma coisa escrita, mas a poesia não é...

Ive – Poesia era música.

Paulinho – Era. Era tudo junto. E mesmo hoje, quando o artista é popular, ela é um pouquinho tudo isso, inclusive ele é chamado de poeta. No Maranhão, os compositores de Boi. Ah! São todos poetas! São todos poetas! E não deixam de ser mesmo. Eles sabem traduzir as coisas e compor com isso, e dançar com isso. Eu sempre digo que o Pedrão do Maranhão, que hoje está na França - embora não fosse uma pessoa tão livresca, como a gente pode dizer em São Paulo, um cara que lia muito, mais ou menos erudito. Não, não era! Mas ele tinha...-, eu digo que é uma das pessoas mais cultas que eu conheci. Por quê? Porque a cultura dele tava muito entranhada. Ele te lia, ele lembrava algum “causo” do Maranhão, e daí quando ele lembrava esse “causo”, ele lembrava também uma poesia que

falava daquilo, no Maranhão. Mas daí ele lembrava uma música que falava daquilo, e ele lembrava que essa música tinha uma dança assim e assado. Era uma pessoa cultíssima!! E ele vive aquilo, e aquilo era o ser. Aquilo era o ser do cara! Então, poxa! Que maravilha alguém poder juntar isso.

Ive – Então, se você diz que a poesia é o centro do trabalho do Ventoforte, e a gente vai continuando o caminho nesse pensamento, nessa linha de pensamento, e você diz que a letra das canções que o Ilo faz são a poesia dentro do texto dramático, mas que fazem parte do texto dramático, mas como uma poesia e aí...

Paulinho – Só deixa eu fazer um adendo, que eu acho super importante. Toda vez que alguém foi encenar o Barquinho, sem as canções do Barquinho - porque as pessoas pegam o texto e vão montando-, olha, ele perde, digamos assim, 95 ou mais por cento do que aquela história significa. Ela está junto.

Ive – Eu vi uma vez com as músicas gravadas. Eu já achei péssimo!

Paulinho – Perde todo o barato. Aquela integração de linguagens, que faz parte do caráter. E daí que isso me coloca uma dúvida que é uma coisa que eu vou precisar pesquisar algum dia: eu queria ver um Brecht como era um Brecht. Como é que eram os músicos? Como é que virava aquele negócio todo, como é que ele fazia?

Ive – Mas aí, então, ainda continuando isso, eu vou tentar chegar lá na frente, porque então, se pega a poesia da letra da canção como parte da dramaturgia do Vento, do Ilo, e daí chega na parte da execução que faz o músico e o ator, como o rito. Porque, por exemplo, agora, o que está mais recente na minha cabeça, mais fresquinho, por exemplo, ontem, vendo “Lenços e Ventos”, quando vem “Lá vem lá vem a noite, e vem de capa preta” que faz a ciranda, ou que faz aquela ciranda que sobe e desce dos lenços, ou que quando faz o enterro, agora que você vai ver, eu vou te contar um pedaço, Paulinho - você não fica bravo comigo-, mas as pessoas morrem e o enterro é muito bonito! Eles botam as marionetes no chão...

Paulinho – Isso no outro espetáculo?



Ive – Isso no Lorca. Eles põem primeiro as marionetes, que são as pessoas que morreram, na festa. Por cima, vêm as atrizes, que são as carpideiras, as choradeiras, vêm cantando um Boi, e andando por cima das marionetes que tão no chão. Põem o primeiro pano. E aí vêm outras choradeiras e ainda cantando, então, elas tão cantando um Boi!

Paulinho – Qual boi que é?

Ive - É um Boi que eu não conheço. Mas é muito bonitinho, fala uma coisa de flor, eu não me lembro bem. Mas há a batida de Boi, e as outras vão passando por cima e jogando folha seca. E de novo vem outro pano, e de novo outras.. e aquele pano fica até o fim! As pessoas andam por cima dos mortos. Então tem aquela coisa do rito. Então é a poesia, o rito, e isso tudo dentro da dramaturgia.

Paulinho – Então olha como isso você pode traduzir num poema improvisado. A batalha. Os mortos. Pano sobre pano.

Ive – E os mortos até o fim, como os antepassados. A terra. O chão.

Paulinho – Se você vai improvisando escrevendo sobre isso, você vai ver que praticamente você está escrevendo uma coisa poética. E o espectador vai enxergar dessa forma, mesmo sem poder colocar palavras, ele vai enxergar isso, e isso transmite um encanto pra quem assiste que, puxa vida, se a gente for fazer um contraste: o que o Arena procurava, utilizando também a linguagem do Brecht? O Arena procurava uma linguagem social. Um acordar para um tempo difícil. Os temas eram sociais e vincava isso. A gente precisa entender o que está acontecendo. Estamos vivendo uma ditadura muito difícil. A situação da pessoa. Os desaparecidos, os mortos, tal. A situação da traição do sindicato no “Eles não usam black-tie”. Então ele podia usar tudo. Música. Música maravilhosa, por exemplo, do Edu Lobo no espetáculo que se chama “Zumbi”. Vale lembrar que o “Zumbi” também está diretamente ligado à música. É um espetáculo que se a gente fizer sem a música, vai perder muito também. Talvez não tanto quanto o do Vento, mas vai perder muito. Porque as músicas ficaram de tal forma indissolúveis naquele espetáculo, músicas maravilhosas! Eu acredito assim: quase todo espetáculo teatral de uma certa forma é meio poético. Mas depende pra onde ele

quer ir. Pra onde ele quer levar a história. Acho que cada diretor, hoje em dia, em São Paulo, leva de um jeito. Parece que o Zé Celso procura ir pro rito, mas um rito meio adulto, um rito de despojamento de coisas, as pessoas ficam nuas, bebem vinho, trepam em cena, aquele negócio todo. Mas ele consegue fazer espetáculos fortes, densos. Ele é um grande artista, sem dúvida. O Antunes procurando formas. Ele vai na forma e tenta esmerar aquilo. Cada coisa que ele descobre no espetáculo, ele vai naquela forma e fica trabalhando e tal. E o Vento, eu acredito que o Vento, digamos assim, a procura não é o refinamento numa linguagem. Se bem que esse refinamento muitas vezes fica no todo. A procura é como comunicar esse todo que é poético. Que é o ser humano. Esse aspecto de enxergar a vida de uma forma, com todas suas alegrias ou mazelas, mas de uma forma poética. Uma forma que se traduza em imagens. Imagens que vêm de sons e palavras, não sei o quê. As histórias nunca são objetivas. Nunca têm um texto linear. Ela vai contando história de maneira... ela vai jogando. Podia lembrar o “Lenços”, o “Barquinho”, “O Mistério das nove luas”. Mas no “Lenços”, por exemplo, tem todo aquele prólogo com os bonecos. E naquele prólogo com os bonecos já estão todos os elementos que vão aparecer na história. Me lembro de uma cena em que o Manuel diz assim: “tô tirando as botas!!” E alguém fala, ou ele mesmo fala: “Cuidado com as botas!!” Poxa, as botas é a tirania. Vai pintar um Metal Mau lá, que vai matar o herói, né? Então tudo é jogado. No “Barquinho”, o prólogo do barquinho eram palhaços que brincavam com mapa, ele vai brincando.. que hoje em dia..

Ive – Quando eu fiz já não tinha.

Paulinho - Hoje em dia no “Rio que vem de longe” tem. Quando o Ilo conta a história do barquinho. Os músicos vão tocando e ele entra como palhaço. Mas eram vários palhaços. Um dia ele fez sozinho. E o palhaço brinca. Ele vai procurando um rio no mapa, daí o rio sumiu, não sei o quê. Ele vai jogando um monte de elementos que depois vão acontecer na história. Você acabou de contar um Lorca que eu não vi. Toda essa cena do Boi, dos panos, é bonito isso, como o Ilo vai desenvolvendo a linguagem, né? Os panos, já... o Ilo é praticamente o inventor da brincadeira do pano que, hoje, todo mundo usa em arte-educação

porque funciona pra burro, é uma coisa maravilhosa! A história da música. A música popular. Também esse fazer, brincar com coisas orgânicas. As folhas, por exemplo, no “Mistério das nove luas”, tem a velha das ervas, que entra e vai jogando folhas. Ela é meio mãe-de-santo, meio bruxa, meio feiticeira. E vai colocando pra os outros personagens, através dos mistérios, qual é o caminho que eles devem seguir. E ela joga folhas, um monte de coisas no palco, né? Plantas, e tal, não sei o quê. Então você vê que ele retoma os elementos de uma maneira sempre transformada. Ele vai elaborando. Como todo grande artista, ao meu ver. Parece que se fala um pouquinho do Shakespeare, que é um tema, que é mais ou menos o mesmo tema, dimensionado de mil maneiras. Os artistas às vezes têm isso. Na verdade ele tem um tema, mas esse tema ele consegue variar de formas múltiplas. Já falaram isso do Mozart também. Ou seja, parece que é um processo de identidade. Embora os pós-modernistas digam que identidade é uma coisa discutível, eu não sei não. Os artistas vão fundo. Pô, Picasso! Cubismo! O cara foi caminhando pra esse negocio. O que tem na forma, que nos arrebatava a alma e nos faz enxergar melhor, ou de uma maneira profunda, a vida? Na criação das formas parece que a alma humana vai se dimensionando. E todo o grande artista procura isso. Todo artista tem esse caminho pra esse tipo de coisa. É legal a gente acompanhar a biografia dos artistas. Ver como é que eles foram de uma coisa pra outra. Uma música que era assim, daí o cara achou mais aquilo e colocou não sei o quê. Como é que foi a história do Tom Jobim até ele chegar na bossa nova? Como é que ele foi descobrindo os acordes? E que caldo de cultura havia no Rio de Janeiro naquele momento, que junto com o João que depois descobriu uma batida, junto com Vinícius que estava procurando uma poesia, e o Tom Jobim descobrindo na música uma harmonia que se adequava àquele momento. Se adequava àquele movimento. Aquela nova percepção de música que tava chegando, que se contrapunha ao que se fazia na época. Que era um samba, mas não era um samba. Que era um samba temperado com coisas jazzísticas. Mas o Tom Jobim, a vida inteira, digamos assim, a viga mestra foi a harmonia. Uma harmonia sempre procurada, sempre reinventada. Com uma puta antena na tradição. Daí uma hora ele homenageia o Garoto.

Ive – E daí, falando em tradição, Paulinho, quando eu penso na música do Ventoforte, daí falando mais da música mesmo, essa aproximação com o elemento popular, como que vocês que eram músicos, que executavam a música do Vento, como era que ia... por exemplo, o Ilo... Bom tinha os compositores e tinha essa conversa com os compositores, e vocês .... essa coisa de trazer pra cena, pra execução esse clima da festa, do rito, da alegria, da comunhão. Isso ia se dando nos ensaios? Você falou um pouco sobre isso já. Mas a construção desse clima de músico com ator, ou da música que vai pra cena e volta, essa construção. Como o músico, como você como músico, por exemplo, ia construindo o seu repertório de atitudes, já que precisava de ter atitudes, mesmo como músico - por que o músico do Vento não é um músico que fica parado, tocando no canto da cena. Até que ontem eu tava vendo que o músico agora fica mais ali, fica escurinho, não sei o que lá. É um outro momento. Mas, eu lembro nos espetáculos anteriores: o músico não está em cena, mas ele precisa de atitude. E ele não pode agir como se dissesse: “se não estou tocando, não estou em cena”.

Paulinho – Mas o Ilo cobra isso de maneira... Nossa! Nos ensaios. Bicho, cê tá em cena... Você pode não estar fazendo nada, mas você está em cena.

Ive - E manter esse pique da cultura popular, da festa.

Paulinho - Então, pra começar, eu acho que é o seguinte: quando a gente se identifica com a música popular, você se identifica também com esse trabalho. Porque você vê, você pode falar de Boi, pode falar de ciranda, pode falar de tambor de crioula, samba! A gente vai fazer uma roda e samba. Pô, você viver uma roda de samba, as pessoa tão muito tranqüilas e tão muito abertas. Um cara chega e já começa a cantar um samba de breque, outro pega e acompanha, outro pega e sola, outro fala não sei o quê. Ela não é formal. E a roda de samba, quanto mais informal, mais gostosa. Chega uma hora que a mão está aquecida, entra até uma bebidinha, e tal. Tanto é que, olha, eu dou um exemplo: por causa do meu grupo de choro, o Bola Preta, algumas vezes eu falei assim em teatro, as vezes eu falei assim pro público: A gente vai tocar choro e tal, mas vocês vão ter uma experiência intelectual com o choro. Que não é a melhor experiência. É gostoso

ouvir e tal, mas a melhor experiência com o choro é num bar ou num lugar em que você possa dançar também. Daí você vai sentir mais a natureza, a tradição dessa música, que é melodia, que é um acompanhamento sofisticado, um ritmo, mas que não é feita pra ouvir, só. É mais gostoso quando você faz junto.

Ive – É que você está deslocando a música de um lugar pro outro.

Paulinho – Porque os tempos mudaram. Hoje em dia a gente apresenta coisas em teatro. Mas as coisas não eram assim. Principalmente em coisas populares, ou eram na rua, ou eram pra dançar, nas festas. Me parece que tudo que é popular pressupõe a participação de todo mundo. Não pressupõem um espectador passivo.

Ive – Exatamente. E aí que eu fiquei pensando, Paulinho, na tentativa de aproximar a música com elemento de compartilhamento, porque assim, se você como do choro você desloca e fala pro seu público que essa é uma experiência intelectual, que vocês vão ter agora, porque você desloca. O Ilo também traz a festa popular, desloca ela daquele lugar e traz pra dentro do espetáculo, mas traz a alma, por que você leva de alguma maneira a alma do choro, por que senão não teria sentido...

Paulinho – É verdade. Mas aí vale a pena um adendo. O Ilo faz isso, mas também faz outra coisa. Por exemplo, o espetáculo “As Quatro Chaves”, ou um espetáculo que não deu muito certo, mas que era um espetáculo muito interessante chamava “O Mistério do Fundo do Pote”. Em “As Quatro Chaves”, só eu fiquei fazendo dez anos. Então, ele pede a participação total do público. Aquilo ali era uma festa popular, enriquecida por um poeta, ou enriquecida eu não sei se é a palavra, mas traduzida por um poeta que faz daquilo um espetáculo, coloca um monte de simbologia, uma relação, uma comunhão com as pessoas. Eu fiz até um textozinho bonito sobre “As Quatro Chaves”, num folheto que eu devo ter em casa, depois eu te passo, quando a gente fez a última temporada no TBC, em 2002, e que eu acho que eu colocava uma coisa assim: como se fosse uma comunidade, uma tribo, que vai perdendo as coisas e a gente precisa procurar onde estão as coisas. O ladrão nos roubou. Onde é que as coisas estão? Onde é que está o

coração humano? Onde é que eu vou procurar o que me falta? E “As Quatro Chaves” é bonito, porque é uma comunhão mesmo, no fim tem até pão. A gente brincava: “vamos fazer a missa hoje”. E o público se envolve totalmente. E é uma linguagem tão rica que eu faço hoje em dia uma animação com a Rosa Comporte, que também foi do Vento, e que tem muito dessa história. A gente conta a história da cobra grande, uma história aí de lenda indígena, que a cobra devora o dia e a noite, tal, não sei o quê, e daí as pessoas precisam resgatar o dia, resgatar a noite. E nós fazemos com uma linguagem bastante Ventoforte. Aos poucos as crianças vão entrando e fazendo junto. E é impressionante. A gente já tá um pouco mais acostumado com a história, mas quem assiste hoje se impressiona, fala: “Poxa, como é que vocês conseguem?” Mas conseguimos é em cima dessa linguagem que aprendemos com o Vento. Mas que, como é possível contar a história junto? Com outro? Ao mesmo tempo com beleza? Dizia até como uma técnica talvez, porque você ... é ruim falar de técnica, mas é a melhor palavra que eu encontro agora. Decodifica alguma coisa que decodifica o movimento. Então, nessa cena, imaginando não sei o que, que você contou pro pessoal, então vai correr um, digamos assim, o grupo vai procurar o dia e a noite. Ou a cobra pra resgatar o coco. Daí você pega um pano, as crianças seguram o pano, daí se vai cantando e vai chamando as crianças. Elas chegam até lá. Então você dá uma forma para uma imagem. Mas uma imagem que você não obriga ninguém a... Contando a história eles já percebem logo que aquilo vai tranquilo. Então, você dominando bem esses elementos, é fácil você fazer. Mas eu percebo que pra ser fácil fazer é porque nós fizemos muito tempo e aprendemos como se faz. Porque ainda hoje, nossa! Eu fui assistir o teatro.. isso vale a pena talvez um..não sei se tem a ver com o seu trabalho, mas a década de setenta, a leitura que eu faço, se discutia muito a natureza do trabalho pra criança. Mesmo nos jornais. O Clovis Garcia escrevia, a Tatiana Belinki, no Rio de Janeiro o Yan Michalski, muita gente escrevia. Ana Maria Machado. Com o tempo, os jornais foram tirando essas... eles foram encolhendo o espaço do crítico, e os críticos pararam. Praticamente não vejo discussões sobre o trabalho para crianças. Isso foi pra dentro da universidade, tal, não sei o quê. Então, o que que eu vi. Por causa do CEU, que

eu to trabalhando no CEU, e tem um teatro lá, muita gente foi levar teatro pra criança lá. Olha, alguns espetáculos eu falei: “Meu Deus! Isso aí já era criticado por que se fazia na década de setenta. As pessoas ainda tão fazendo isso?” Adulto imitando criança da pior maneira possível. Como se criança fosse uma coisa tola. Tudo aquilo que era discutido, que o Vento foi muito elogiado por causa disso, de como o trabalho era inteligente, um trabalho orgânico, com trabalho espontâneo. Espontâneo assim, que convoca o público de maneira espontânea. O público vai entrando sem que perceba. É uma sutileza, é uma poesia, um envolvimento. Como na festa popular. Algumas coisas que eu vi, praticamente ignoram isso. Eles tão fazendo um teatrinho. Ainda estão fazendo um teatrinho. Falei: “Que pena! Parece que houve uma involução”. Agora, não só isso. Por outro lado parece que tem gente fazendo coisa muito legal. Trabalho de bonecos que evoluiu muito, muita gente está trabalhando com bonecos. Mas, enfim, isso era mais uma... só uma viajadinha assim, porque pôxa! A gente acha que os trabalhos vão só, digamos que, num tempo um grupo vai comunicar pro outro um bom trabalho, mas nem sempre é assim. A gente vive um tempo de uma indústria cultural muito forte, e que assim como tem coisas interessantes, coisas que tem uma tradição, que se investiga, ainda tem muita porraloquice. Ou pior, uma crença equívoca. Eu assisti um espetáculo esses dias, que infelizmente uma amiga minha está trabalhando, está fazendo algum sucesso. “Menina bonita do laço de fita”, uma coisa assim, que é um texto da Ana Maria Machado, mas que, meu! Do jeito que eles encenaram! Muito texto, ator imitando criança. Olha, sabe o que passa? Constrangimento! Falei, meu! Eu cheguei até, lá na escola, a falar assim: “Pô, precisamos nos reunir com o professor de teatro”, que é um cara muito bom, Alexandre Mate, um professor que tem as referências todas, falei: “Vamos levar esse papo pra dentro da universidade. Qual que é a natureza do trabalho pra criança? Ainda se discute isso? Como é que está se discutindo? Como é que os atores que fazem espetáculo pra criança, o que é que eles precisam saber sobre criança? Saber sobre criança, saber sobre educação artística, ou a educação pela arte”. Que isso tem uma história! Como é que rola esse orgânico? Qual a psicologia da criança? Como é que ela se move? Como é que é o artista que

trabalha com isso? Meu, parece que isso está sendo meio ignorado. Agora, tem outros grupos que eu vi que eram mais simpáticos, assim. Se aproximavam muito mais da cultura popular. Por exemplo, a história do Boi está sendo muito contada. Que é uma história gostosa de contar e se conta, é e mais engraçadinha. Mais divertida.

Ive – No CEU, você diz?

Paulinho – No CEU, por que o CEU recebe espetáculos. Isso foi muito bom. Inclusive é um momento meio difícil pros grupos teatrais, já que o Serra ganhou. Não sei como essas coisas vão ficar. Assim como o projeto Fomento. Então no CEU, todos os espetáculos que eram montados iam pro CEU. Foi uma coisa muito importante.



ANEXO D - ENTREVISTA COM ILO KRUGLI

SÃO PAULO – 24 de abril de 2006.

Ilo - O Lorca tem história no Ventoforte, porque não é o primeiro Lorca que fazemos.

Ive – Pois é, eu vi que de dez em dez anos vocês montavam um Lorca.

Ilo – É. Depois o prazo ficou menor, por que, se não, não ia dar tempo. Agora vou ter que correr mais (risos).

Ive – Mas são cinco espetáculos?

Ilo – Primeiro *As pequenas histórias de Lorca*. Esse é até uma grande lição. Depois fizemos *Choro Lorca* e simultaneamente *Sete Corações – Qualquer homem é suspeito*. Depois passou algum tempo e voltamos a fazer *Sete corações*, e de *Sete corações* fizemos *Poesia rasgada*. Esse você chegou a ver.

Ive – Não. Eu não assisti nenhum do Lorca. Fora o *Bodas de sangue*, eu não assisti nenhum.

Ilo – Depois, fizemos também um texto que já estava em *Pequenas histórias*, que chamamos *Tragicomédia da lua branca*. Depois voltamos a fazer *Sete corações*, fizemos *Poesia rasgada*, e agora esse Lorca, o *Bodas*. Agora, desde o primeiro, eu diria que até uma afirmação, uma confirmação, de um caminho nosso, por razão também ao canto popular, à canção popular, o Lorca nos aproximou do popular brasileiro. Que dizer, percebemos, como ele é popular, e como ele é espanhol, e a nossa proposta sempre era fazer uma coisa que não deixasse as pessoas se apegarem pelo espanhol e pelo flamenco, tudo isso. Então, já no primeiro, a gente entremeava com música popular brasileira. Tanto que no começo do espetáculo cantávamos até Luís Gonzaga. Nós começávamos o espetáculo simbolizando a morte do Lorca sempre com *Assum preto*. Isso era 76. Em 77 fizemos aqui em São Paulo. Assim começava pra valer. Primeiro vinham os atores cantando, dançando. Agora, no *Sete Corações* a gente já misturou também, bastante. Neste e no primeiro, nos dois havia músicas compostas. E havia música que o próprio Lorca indicava, ou ele tinha adaptado de um momento

para outro. Tem uma música famosa que é o *Vito*, do Lorca (Ilo canta): “Con el Vito, Vito, Vito. Con el Vito que me muero. Cada hora, amigo mio, estoi mas metido en fuego”. A canção é dele, recolhida pelo Lorca (...), mas eu conhecia desde criança, cantada de outra forma. Porque meus pais estavam ligados a um movimento que apoiava a república espanhola. Morávamos entre muitos espanhóis e eles estavam ligados a um movimento de esquerda que mandava gente para a luta contra o Franco. Eu conheci pessoas que foram e que depois voltavam para lutar. Então cantava-se assim (Ilo canta): “O partido comunista, defendiendo esta Madri, con el quinto, quinto, quinto, con el quinto regimiento”. E o quinto regimento era formado por gente que vinha de todo mundo, uma espécie de internacional. A gente não liga muito para a própria história, quer dizer, liga, mas quando vê que... Nesse espetáculo eu começo com um prólogo de trinta e quatro, e falo da morte dele. Na Bélgica eu sentia que o público ficava muito mexido porque, não sei se eu falava isso no Belenzinho: “Seu sangue foi derramado”... A minha fala do começo ficou mais isso, no prólogo.

Ive - No Belenzinho você falava: “e se eu fosse um peixe”...

Ilo – Não. Isso foi retirado. Depois que chega o maracatu *Estrela brilhante* e se canta também o samba da *Lua das folhas grandes*, então eu digo: “Respeitável público. Não, respeitável público, não. Só público. E aí eu coloco: Essas foram palavras do poeta Federico Garcia Lorca, na sua passagem pela cidade de Buenos Aires, no começo do espetáculo. Aliás, o espetáculo não era *Bodas*. Era *A sapateira prodigiosa*, que eu já usei no *Chora Lorca*. Um ano depois ele voltaria para a Espanha, onde seu sangue foi derramado pelas tropas fascistas de Franco”. Falo de tudo isso, e quando acaba: “que três peixes, por amor à uma mão e uma palavra, se transformam em três milhões de peixes para acalmar a fome da multidão”. Aí os atores dizem: “Podemos entrar? Podemos começar?” E aí eles entram direto: “Vocês são cavalos das patas feridas, que estão chegando das estradas, dos caminhos”. E montam a casa da mãe. Mas o que estava te dizendo, é que se passaram não sei quantos anos, de uma coisa que é história, é a pré-guerra, é o fascismo, e eu comento isso. Eu estava vivenciando isso de

alguma forma. Eu era muito pequeno. Eu era criancíssimo. Aos quatro, cinco anos eu escutava a minha mãe. Morávamos em uma casa que tinha galegos. Morávamos em duas casas, porque éramos operários e mudávamos de tanto em tanto de casa, e sempre tinha galegos com os quais brigávamos, que não eram republicanos, que eram franquistas. e depois tudo isso se mistura com a segunda guerra, porque já se falava do Hitler, e eu muito cedo sabia que era uma experimentação fascista. A Espanha foi uma experimentação para o que viria. Claro, republicano, tudo isso existia, e era justamente acabar com o movimento libertário, como na própria Alemanha. Depois de muitos anos eu fui para Munique, e depois para Berlin. Fui para o aniversário do Bertold Brecht. Na época, se ele estivesse vivo, teria noventa anos. Em Munique vi uma exposição que tinha sido feita na Alemanha, em trinta e oito, eu não sei quando, trinta e nove, que foi fechada e colocaram cartazes. Se chamava *Arte degenerada*. Tinham todos os pintores, e tinham uns expressionistas alemães que são maravilhosos, que foram os que mais sofreram. Porque o movimento de transformação era maior do que na União Soviética. E a arte indicava isso. Eu acho que depois da guerra... Porque durante a guerra alguns continuaram trabalhando, pintando. Acho que depois da guerra a Europa já não foi a mesma. Acho que alguma coisa foi quebrada, interrompida. Acho que dentro havia mais liberdade. Curiosamente, a arte plástica se torna mais abstrata. As experiências musicais aparecem com uma pesquisa mais eletrônica. Já vinha isso. Por isso que chamavam de arte degenerada. Mas fica se abstraindo mais da realidade. Porque era difícil digerir tudo. Tudo isso, toda essa matança que teve. E os campos de concentração, e as perseguições. Como para o Picasso, o *Guernica* tem a ver com as experiências na Espanha. E o Lorca ficou com aquilo que estava destruído, e ele estava vivo. Vivíssimo, porque chega até aqui cada vez se afirmando mais. Então na minha infância, lá em Buenos Aires, eu vi espanhóis republicanos que não voltaram para a Espanha. Ficaram exilados. Tanto que tem a Avenida de Maio, onde fica a sede dos espanhóis republicanos e o Teatro Avenida, onde se apresentavam companhias espanholas sempre, e os cafés. E tudo isso continua. Tem um pequeno museu do Lorca no

hotel, o quarto onde ele morou virou um pequeno museu, e os bares, e o bilhar onde ele ia.

Ive – Porque, pelo que eu estava lendo, o Lorca fez sucesso com dramaturgo primeiro em Buenos Aires, e só depois na Espanha. Como poeta ele já era grande quando foi pra Argentina, mas foi em Buenos Aires seu primeiro sucesso como dramaturgo.

Ilo – E depois ele foi pro México também. Não, para os Estados Unidos, que é a última etapa, um pouco antes de ele ser fuzilado. Ele foi para os Estados Unidos, que é o Poeta em Nova York. Onde ele começa a dar a virada em cima do surrealismo. Porque ele estava ligado ao surrealismo de alguma forma, tanto que ele foi amicíssimo do Dali.

Ive – Eu li, em algum lugar, que você relata uma passagem do Lorca com marionetes por ali.

Ilo – Em Buenos Aires. Mas ele tinha o grupo universitário com quem ele viajava. Ele sempre fazia bonecos. E ele, desde muito jovem, era muito ligado, por amizade, a Manuel de Falla, que é um grande compositor espanhol.

Ive – Você chegou a assistir algumas dessas apresentações?

Ilo – Não, eu não cheguei a assistir. Eu era muito pequeno e as apresentações aconteciam em lugares distantes de onde eu morava. Como a minha família iria chegar até lá? Minha família ia ao teatro, mas assistia a outro tipo de teatro. Ia ver companhia judias, que chegavam de Nova York, e da Polônia. Da Europa. Eu via. Essas companhias eu vi na guerra. Algumas vezes elas ficaram presas. Ficaram fazendo uma espécie de saraus e vendendo ingressos para sobreviver. Alguns faziam Bertolt Brecht, faziam também uma coisa mais tradicional, faziam operetas. Eu não sei se alguém teria, por qualquer razão, convidado meu pai para ir (ao teatro). Eram trabalhadores. Mas as companhias, essas que ficavam na guerra, se apresentavam no bairro onde eu morava. Lá havia um clube de judeus e de

comunistas. Lá (os comunistas) se refugiavam, quando o partido comunista era fora da lei. Então os outros judeus falavam: “É uma associação cultural judaica, mas está cheia de gente que não é judeu”. Por que os comunistas, o pessoal de esquerda, se refugiavam todos lá (risos). Por que o mundo já estava dividido. Então tinha de um lado os que não eram de esquerda, que eram os judeus religiosos. Eles brigavam. Chegavam a atirar pedras. Às vezes os chamavam de “vermelhos”. Depois não. Depois ficaram todos bem. Porque eram todos imigrantes, e moravam todos nas ruas que eu morava também. Que interessante, não? Pelo amor de Deus! Então o Lorca já era amigo de todos que faziam parte desse movimento espanhol, que vai de Picasso a Dali, a Buñuel. Tinha um poeta muito lindo que se chamava Rafael Alberti. O Rafael Alberti voltou ainda vivo. Porque estava refugiado em Buenos Aires. Ele também fez peças lindas. E todos esses execraram um pouquinho o Dali. Porque Dali era muito oportunista. Ele fez declarações de que Lorca era homossexual, e os dois tinham uma história. Eram muito jovens. Faziam coisas até interessantes. Eles faziam umas espécies de instalações onde estavam alojados, na universidade. Então era o deserto de não sei o que. Convidavam as pessoas para visitar o deserto. E as pessoas pagavam. É muito parecido com o que hoje as pessoas chamam de instalação. E o Lorca era muito sensível, mas muito desinibido. Então é possível que ele cantasse, tocasse. Então ele ficou muito amigo de Carlos Gardel. Eles se encontravam em festas e, ele ao piano, tocava e cantava com Carlos Gardel. E amigo de todo mundo. Neruda passou por aí. Então, quando acabava o espetáculo, ou às vezes antes, no mesmo palco, eles faziam bonecos. E o maravilhoso de mexer em bonecos era o Lorca. Daí sai todo o movimento de bonecos da Argentina. Então uma professora minha do primário, a Helena, fez aula com um poeta que vinha muito ao Brasil, que chamava Javier Villafañe<sup>37</sup>. Ele vinha muito ao sul, no festival de bonecos. Então ela aprendeu com ele. Ela nos deu bonecos. Eu tinha sete, oito anos. O Villafañe vem em cinqüenta e dois, cinqüenta e três, ao Rio de Janeiro e lá fica amigo do Augusto Rodrigues<sup>38</sup>. O Augusto Rodrigues vê o Javier fazendo bonecos, e ele,

---

<sup>37</sup> (1909) Poeta, escritor e bonequeiro argentino, nascido em, considerado um dos pioneiros na arte de fazer e movimentar bonecos na Argentina

<sup>38</sup> (1913 – 1993) Artista plástico pernambucano, fundador da Escolinha de Artes do Brasil.

depois do espetáculo, botava as crianças para desenhar. E aí o Augusto se apaixonou pela experiência com bonecos. Depois, quando nós chegamos, o Augusto enlouqueceu com a gente. Porque era afixado no Villafañe, e porque daí saiu o movimento dele para criar as Escolinhas de Arte. E ele falava que o Javier fazia verdadeira matemática, porque ele falava: “quanto é dois mais dois”. E o boneco falava: “cinco”. Ele dizia: “essa é a forma de se ensinar matemática”. E o Javier ensinou a fazer bonecos para Maria Clara Machado, e até para Tônia Carreiro. Pode o mundo ser assim, tão redondo? Depois eu conheci o Javier. Quando eu tinha já pelos vinte anos. Ele apareceu não sei de onde. Eu fui ver um espetáculo dele. E, curiosamente, no *Bodas* eu coloquei ramagens no fim do palco. E conheci o Javier, e no teatrinho dele ele improvisava. Então ele saiu na rua, arrancou umas ramagens de uma árvore, botou dentro do teatrinho e fez o espetáculo dele (risos). Claro que eu dei outra dimensão. Fiz crescer a ramagem. Mas agora faço a relação. Se tem haver, ou não tem haver, nem sei. Sei que muitos anos depois eu coloquei ramagens secas no espetáculo. E criaram-se movimentos. Você vai a Buenos Aires, você descobre gente que ainda faz bonecos. E um pouco diferente. O mamulengo aqui é popular brasileiro, vem do nordeste. Mas o boneco de Buenos Aires tem uma coisa assim mais cosmopolita, de construção poética. E vieram, vieram alguns. O grupo de Lages vem dessa experiência. O grupo da Olga Romero. O pessoal de Lages, o Galha azul, todo que faz bonecos tem haver com isso. Vê você. O marido da Olga, o Hector Grillo, que era a figura importante do grupo, a morava num bairro perto de onde depois eu tive um ateliê de cerâmica. E ele freqüentava uma biblioteca popular judia no Bairro Lanuz, onde minha mãe trabalhava as crianças. Elas faziam atividades. E ele tinha o grupo dos refugiados, que não eram judeus, mas ficavam lá porque o partido ainda estava sendo muito perseguido, então tudo eles faziam dentro desse clube. Ele casa com a Olga depois, porque primeiro ele casou com uma moça de lá que era judia. Depois ele casa com a Olga, se separa e etc. eles chegaram aqui no Brasil com uma carta da minha mãe pra mim, para eu tentar ajuda-lo um pouco. Porque estavam sendo perseguidos. É a história das perseguições. Eu estava fazendo um espetáculo. Eles se aproximam e me entregam a carta. Depois eu fui

embora para o Chile, e eles estavam no Rio de Janeiro. E aí ainda tinha uma sina assim, de que quando eu voltei do Chile eu fazia espetáculos, então o Ventoforte começou e ele começou a me ver como uma sombra pra ele. Ele achava que eu sempre tinha mais sucesso que ele. Porque ele tinha chegado depois com uma proposta de bonecos até parecida. Eles se chamavam Gralha Azul. Vê a projeção disso. O Caíque me disse, numa tarde que eu passei com ele na escolinha de arte, que eu e tenho que escrever toda essa história.

Ive – Eu já escrevi alguma coisa disso. Eu acho que vou chegar em casa, vou fazer uma caixa e vou mandar pra você, com as coisas que eu já escrevi. E aí você vai vendo se está coerente, porque vou juntando as informações e pode ficar muito tumultuado. Mas eu vou mandar tudo isso pra você. Vou mandar tudo que eu escrevi, mas não escrevi muito não. Eu sou muito lenta. O primeiro capítulo está falando sobre que é o Ilo, o que é o Ventoforte, da poética do Ventoforte. Então conta um pouco da sua história, da história do Vento. Depois fala um pouco do Lorca, de quem é o Lorca, um pouco sobre o trabalho do Lorca. E aí tem a poesia do Lorca na poesia do Ilo, essa aproximação.

Ilo - Porque no *Oito e meio* nós usamos *A sapateira prodigiosa* e *O romanceiro cigano*. Que é muito lindo, muito poderoso. Quem fez a música do *Oito e Meio* foi o Ronaldo Motta<sup>39</sup>.

Ive – Então, o primeiro capítulo é isso. A aproximação da poesia do Lorca com a poesia do Ventoforte. Então era isso que eu queria conversar com você, para você dizer: “Não, isso é uma viagem da sua cabeça. Isso não dá para trabalhar”. E depois, no segundo capítulo, começa aquela idéia de celebração. Da música do Ventoforte como celebração. E aí o conceito de festa, o conceito de celebração...

Ilo - Acho que está certo, porque, sabe quando entra muito a celebração? Entra no terceiro espetáculo que a gente faz, que é o Lorca, a homenagem à ele. Esse no qual cantávamos Assum Preto quando começávamos. Mas antes disso

---

<sup>39</sup> Ronaldo Mota é compositor.



cantávamos um monte de coisas. Agora e lembrei e outras canções também da guerra civil, as músicas recolhidas pelo Lorca (canta). Vê as músicas do Lorca que vão te dar alguma coisa. Aí fazemos o Lorca, e depois do Lorca, o que faço? “O Mistério das Nove Luas”, que já vê, como celebração. Então o caminho passa pelo Lorca. Depois de fazer “As Nove Luas” faço outros espetáculos e, de repente, novamente volto ao Lorca com “Oito e Meio”, que faz a “Sapateira Prodigiosa” e “O Romanceiro”. E “O Romanceiro Cigano” vem como celebração poética. Poemas, poemas, poemas. Agora, de alguma forma, eu tinha muitos recitais lorquianos em Buenos Aires. Quer dizer, eu não sei se tinha muitos. Eu assisti a vários, me lembro. De tanto em tanto eu via gente fazendo as poesias do Lorca. Vi sim, em Buenos Aires, Margarida Xirgu, que era uma das atrizes preferidas do Lorca, fazendo “A Sapateira Prodigiosa”. Depois vem “O Labirinto de Januário”, que é celebração pura.

Ive – “O Labirinto” me lembra um pouco Brecht.

Ilo – Não, influência é. Porque quando eu era muito garoto eu vi alguns. Talvez uma das peças que mais tenha me impressionado, quando eu era adolescente, tenha sido “A mãe coragem”. E devia ser desse grupo que eu te falo, que fazia poemas do Brecht. Então isso estava impregnado. E também, o teatro que os judeus faziam, que vinham da Europa e dos Estados Unidos, eram tipo teatro de cabaré. Uma coisa meio cantada. Então a influência é clara. Aliás, vem duas experiências na minha vida. Eu vi menos, e eu vi depois o teatro espanhol. E pelo lado judeu que vinha da Polônia, do centro europeu e depois os que vinham dos Estados Unidos e se apresentavam. Tinham quatro teatros em Buenos Aires que funcionavam de quarta a domingo, que traziam peças que falavam em ídiche, um dialeto alemão que os judeus falavam. Porque tinham duzentos mil imigrantes. E eles gostavam muito de teatro. Então iam ver. Tinha um que se chamava “Teatro popular em ídiche”, que era um grupo jovem, de esquerda, que construiu um teatro muito lindo. Foi lá que eu vi montagens do tipo “Mãe Coragem” e tudo isso. Eles tinham um autor, o Dragún, que vinha muito ao Brasil. Ele era da Escola Latino Americana de Teatro, em Cuba, que depois passou pra o México. Ele já faleceu.

Então era esse o grupo. Lá (em Buenos Aires) a minha família era sócia, e eu sempre ia assistir sempre, sempre, sempre. Os outros traziam um estilo mais popular, de cabaré, de operetas. Esse era uma coisa mais contemporânea, mas elaborada, por esse caminho. Então, puxa, foi uma escola pra mim. E desde pequeno, com quatro cinco anos, eu fazia teatro. Eu brincava de teatro. Mas a verdade que precede à tudo isso, aqui no Brasil, é a “História do Barquinho”. Porque o Ventoforte surge em setenta e quatro, mas em sessenta e três eu fiz a “História do Barquinho”. Faço para trabalhar com alunos. Mas entra no Conservatório Brasileiro de Música, e entra música popular brasileira.

Ive – A Cecília Conde ajudou a compor?

Ilo – Ela tocava. Tocava violão, tocava piano. Então a Cecília botou o Maracatu “Vou, já vou, já vou te buscar. Seguindo os caminhos das ondas do mar”. E também ninguém cantava o marinheiro “Ô marinheiro, marinheiro, marinheiro só”. Depois, em setenta, eu começo a fazer como espetáculo mesmo. Que aí era mais trabalho com criança, ou com alunos, e de tanto em tanto, o Pedro e eu, e a Cecília acompanhando, fazíamos em algum lugar. Mas era uma coisa que não estava envolvida, vamos dizer, como teatro de grupo. Era o Teatro de Ilo e Pedro<sup>40</sup>. E eu conservei sempre essas músicas. Sé que depois fiz “O Menino Navegador” e o Ronaldo Motta botou a música. Isso quando passa a ser teatro pra valer, na segunda etapa.

Ive – Irupê, e tudo mais, é da Cecília?

Ilo - Não. É do Ronaldo. Da Cecília é a pesquisa da primeira etapa. A Cecília compunha. Ela fazia coisas pra teatro. Ela começou com a gente e depois foi trabalhar com um pessoal que fazia teatro contemporâneo, música eletrônica. Ela

---

<sup>40</sup> Pedro Dominguez foi ator e artista plástico. Veio para o Brasil junto com Ilo Krugli, com quem fundou o “Teatro de Bonecos Ilo e Pedro”. Os trabalhos mais expressivos da dupla são *O Retábulo de Maese Pedro*, uma ópera de Manuel de Falia, compositor que trabalhava com Lorca, apresentada com a Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro na Sala Cecília Meireles, e *Ubu Rei*, de Alfred Jarry. Os dois espetáculos foram dirigidos por Gianni Rato entre 1968 e 1970.

fez tudo isso. E ela cantava muito bem. Mas aí ficou mais pelo Conservatório Brasileiro de Música, trabalhando com pesquisas no Morro da Mangueira.

Ive – E aí eu estava pensando em fazer assim: falo sobre celebração, vou para festa...

Ilo – Mas o que você disse, que tinha feito uma música?

Ive – Eu fiz uma música pra você e, então, como o Caíque tinha dito que...

Ilo – O Caíque era aluno dela e meu.

Ive – E aí quando eu e o Caíque conversamos um pouco, eu não consegui gravar nada, mas ele me falou que a Cecília foi sua companheira na elaboração da primeira montagem do “O Barquinho”. Então, quando eu fui assistir o espetáculo (Vitor Hugo, Onde você está?), a Cecília estava lá, e pra mim aquele foi um momento muito importante, porque eu estava com a minha avó, de oitenta anos, que tinha de tarde ido assistir um espetáculo do Hombu<sup>41</sup>, que estava apresentando o espetáculo “Ou Isto Ou Aquilo”. A minha avó batia palma, ela cantava. E ela nunca vai ao teatro. E desses anos todo que eu fiz teatro, ela nunca falou comigo sobre teatro. Foi uma coisa que ela custou muito a digerir. Essa minha idéia de fazer teatro. Então aquele dia ela saiu comigo e assisti de tarde o Hombu, e de tarde eu a levei pra assistir o “Vitor Hugo”. Eu estava, então, com ela, no “Vitor Hugo”. E no fim ela estava muito apesada porque tinha medo que perdêssemos o ônibus. Eu queria falar com vocês, e ela me puxava pela mão para ir para casa. Então você me apresentou a Cecília.

Ilo – E foi a Cecília que iniciou a musicoterapia neste país.

---

<sup>41</sup> Hombú - Na língua dos índios Kraó quer dizer “Olhe para Nós”. Grupo de teatro carioca, iniciado nos anos oitenta. Os atores Sílvia Aderne e Beto Coimbra que hoje estão à frente do grupo são, junto com Ilo Krugli e Caíque Botkay, fundadores do Teatro Ventoforte na década de setenta.

Ive – E naquele dia eu voltei pensando que coisa forte era juntar tanta gente<sup>42</sup> importante para o teatro e para a música do Brasil. E a música que eu fiz começa com uma brincadeira que eu quis fazer com a Cecília, pensando que o nome dela era Cecília Conte. Depois descobri que era Conde. Mas a letra já estava feita. Quis brincar também com a Cecília Meireles...

Ilo – Que é uma Cecília. Em algum momento eu já brinquei com cecílias.

Ive – Então a música começa assim: “Conte onde Cecília se esconde”.

Ilo – Olha só, que lindo! Você fez a música?

Ive – Eu fiz. Eu vou mandar para você uma caixa com as coisas que tenho escrito, e nessa caixa eu mando a música.

Ilo – Ela vai ficar muito emocionada!

Ive – Eu tenho ela gravada, porque a gente tem tocado ela nos shows. Inclusive no aqui no Teatro Brincante eu falei que era para você.

Ilo – Mas é para a Cecília também.

Ive – É. E eu não a conheço.

Ilo – Me manda isso. Porque eu tenho que ir para o Rio. Eu quase não a tenho visto. Eu estava meio distanciado do Pedro. Ele sempre foi uma pessoa extraordinária, mas muito complexa. Agora faz falta. Porque me lembro de alguma coisa e não posso conversar mais com ele. Nos chegamos aqui juntos. Viajamos pela América Latina. Quando nasce o Ventoforte é a separação. E nasce o Ventoforte assim. Ele queria continuar trabalhando. Mas ele foi seguir outro caminho. Eu fui seguir o meu. Mas me passa isso, porque ela vai ficar emocionada.

---

<sup>42</sup> O dia do espetáculo ao qual me refiro foi dia de entrega de alguns dos prêmios que Ilo distribuiu para pessoas que foram importantes no caminho do Teatro Ventoforte. O Prêmio comemorava os trinta anos do grupo. Neste dia estavam presentes no público Pedro Dominguez, Cecília Conde e Maria Lúcia Pereira.

Ive – Mas eu estou com vontade de fazer assim. Porque tem o prólogo e os capítulos. E cada capítulo vai ter separações de tópicos. Então, quando entra na poética do Lorca, e faço uma aproximação com a sua poesia de letra, eu trabalho com o elemento onírico, o elemento popular, enfim. Mas o que eu queria, é que a cada tópico desse tivesse uma música que traduzisse um pouco aquilo, para depois botar encartado no trabalho, para a pessoa que for ler ter noção do que eu estou falando. Porque a gente vai falando das músicas, e é difícil para as pessoas imaginarem o som. Porque eu vou escrever as letras...

Ilo – Mas eu acho mais do que justo.

Ive – Eu estou com dificuldade de escolher, porque estou com dificuldade de escrever. Essa coisa acadêmica me enlouquece um pouco.

Ilo – Eu sei.

Ive – Inclusive no prólogo eu falo um pouco disso. Até é a Dona Maria que começa o prólogo. Eu falo: “Dona Maria lembra de mim”. Porque quando eu cheguei aqui, daquela vez, depois de muito tempo, no ano passado, ela falou: “Eu lembro de você. Você é do tempo do Marlon e do Révero”.

Ilo – Você sabe que serão todos retirados daqui? Essa gente? Todos os que moram aqui.

Ive – E como vai fazer?

Ilo – Estão negociando de oferecer um dinheirinho para que saiam. Mas vão ser todos retirados. Dizem que o teatro fica. Você viu a lápide aí na porta?

Ive – Sim.

Ilo – Eu já tinha visto, naturalmente. Mas quando voltei já havia esquecido. Então voltei a ver. O secretário da cultura esteve aqui.

Ilo – Mas sobre o Lorca, geralmente eu faço uma versão do poema dele. Tento ter alguma fidelidade também, porque é uma paixão que eu tenho por ele, tenho que me permitir. Mas geralmente os poemas são todos dele, e eu faço a tradução e a versão. Mas eu acho que valeria a pena você falar sobre algum outro espetáculo, para ver até o paralelo. “O menino navegador” é um prato servido. “O barquinho” é a origem. Eu fiz muita coisa. Muita coisa. Sabe o que aconteceu? Isso mexeu comigo! Pela segunda vez roubaram o computador.

Ive – Aqui?

Ilo – Não. Estava na secretaria. Ia ser decupado. Eu não entendo nada disso. Porque estava com muitas coisas. Da outra vez voltou a aparecer. Mas é uma história que me chateia muito. Estou meio arrasado com essa história. Se perdeu o computador, mas se perdeu algo que não forma de avaliar. Vê o que significa memória. E tinha muita coisa lá (...)

Ilo – Mas “O menino navegador” você tem, não é? Você chegou a cantar ele também. Acho que esse é o prato servido, porque ele é um pouco um... Tem músicas anteriores. Fizemos, uma vez um espetáculo que chamava “História de Fuga, paixão e fogo”. E aí tinha músicas de muitos. Tinha músicas do Ronaldo também. De muita gente. Tinha gente do Rio, o David Tygel, que era do “Boca Livre”. Ele trabalhou no Vento. No espetáculo *Da metade do caminho ao país do último círculo* ele fazia o Gigante, cantava e tocava. O David Tygel dirigiu musicalmente *O mistério das nove luas*, que tem os arranjos dele. Arranjos que não tinham letra e se transformaram em música (Ilo cantarola). Você lembra do *Mistério das nove Luas*? Então, quando os grupos se separam, o azul e o vermelho, não são dois arranjos diferentes pra mesma música? Eles fazem um contraponto. Isso é do David Tygel. O David vinha do Rio para cá para trabalhar a *História de fuga paixão e fogo*.

Ive – Eu vejo paralelos na poética do Lorca e na sua, e um deles é a universalidade. O fato de alguma coisa acontecer em algum lugar determinado, mas que pode ser transportado para qualquer lugar do mundo.

Ilo – Isso, isso. No Lorca, inclusive, é mais marcante. *O Cante jondo, O romanceiro cigano*. Mas ao mesmo tempo ele é profundamente universal.

Ive – As citações também acham paralelos em ambas as poéticas. Canções populares que entram na obra de vocês.

Ilo – Você sabe que entrou o Tom Jobim, agora, também? Quando a Morte fala, entra um piano. Tem um piano agora. E toca *Insensatez*. E ela diz: “Que insensatez, esse coração insensato”. Porque tem a citação de *El día en que me quieras*. Mas isso também passa a ser homenagem, porque o Gardel era amigo do Lorca. E tem também a citação de *As pastorinhas*, porque no texto tem a palavra “pastoras”, e eu mandei para o Caíque, mas o Caíque não caiu na armadilha. Eu pensei “ele vai entrar”. Não entrou. E então, quando chegou toda a música, eu pedi para colocar. Eu acrescentei essa citação. Sempre digo que não entendo nada de música, mas faço música.

Ive – Outro paralelo que vejo no trabalho de vocês é a plasticidade, o desenho.

Ilo – Sim. Tanto que lá na Holanda eu briguei com eles<sup>43</sup>, porque na janela eu botei uma vareta com uma cordinha. Eles não queriam colocar as varetas. Então disse que não iria ter espetáculo. Porque cortaram várias coisas nossas lá.

Ive – Por que? Não podia ter levado?

Ilo – Não, eles construíram as janelas. Nós não a levamos. E, eu não sei. Era assim: “Não!” O não eles usavam como... Tinha uma coordenadora técnica, e me colocavam como uma pessoa difícil. Mas eram eles que falavam não o tempo todo!

Ive – Uma vez viajei para o Chile, com o Teatro Jabuti, e na alfândega não queriam que levássemos os bambus. Tivemos que explicar várias vezes que precisávamos deles para o cenário. Mas não deixavam porque era material orgânico.

---

<sup>43</sup> Essa entrevista foi feita logo em seguida da chegada de Ilo do Wereld Muziek Theater Festival. O Ventoforte faz apresentações na Holanda, Bélgica e Itália, entre os dias 26 de março e 20 de abril, representando o Brasil com *Bodas de Sangue*, espetáculo que venceu o prêmio Shell nas categorias de música e cenário. Neste trecho Ilo se refere aos organizadores do festival.

Ilo – Sim, mas nós levamos muitos bambus com bandeiras. Isso ninguém mexeu. Agora, queríamos que tivesse ramagens e não deixaram. Porque lá na Holanda eles tomam cuidado com as coisas que podem queimar. Tiveram que fazer um tratamento com os panos para que se tornassem a prova de fogo. Então fiz uma floresta de panos cortados, porque não conseguiram fazer esse tratamento nas ramagens. Enfim, tivemos vários probleminhas. E me apresentaram como um cara difícil. Imagina! “Essa cordinha, não!” Primeiro era porque não queriam, porque não queriam. Sei lá porque! Achavam bom dizer não, porque não interferia em nada! Eu fiz uns caixotes brancos que coloquei em volta (da cena). Aqui ainda bolamos uma luz que vinha por baixo e lá não nos deixaram colocar. Então eu cansei de discutir com eles.

Ive – E o *Engenho de dentro*?

Ilo – Eu tenho que trabalhar. O grupo se dispersou um pouco. A Márcia<sup>44</sup> trouxe uma música linda, que ela compôs com letra e tudo. Ela me ofereceu e eu achei linda. É muito delicada, é muito intimista, e usa essa coisa frágil da Nise<sup>45</sup>, “emoção de lidar”. Até acaba a música com essa frase (Ilo cantarola). Então, mas foi muito complicado. O dinheiro que precisávamos ter, claro, foi gasto antes de chegar a ele. Não conseguimos montar. Tínhamos que fazer de qualquer forma. Então fiz como experiência. E parei em função do *Bodas*. Devíamos ter continuado trabalhando. Mas ficamos em função do *Bodas* os últimos meses. As pessoas preocupadas em viajar. E vai ter gente que vai sair, que não vai ficar depois de ter acabado o *Bodas*.

Ive – Mas vocês já estrearam o *Engenho de dentro*?

Ilo – Fizemos vários dias como experiência. Mas vai mudar muito a pintura.

Ive – Bom, mas voltando ao Lorca, eu ando com dificuldades para escrever, porque não tenho nenhuma proximidades com letras. Não estou conseguindo analisar as

---

<sup>44</sup> Márcia Fernandes dos Santos (1955) é flautista e compositora. Trabalhou em vários espetáculos do Teatro Ventoforte.

<sup>45</sup> Nise da Silveira (1906 – 1999) foi médica psiquiátrica, fundadora do Museu de Imagens do Inconsciente.



poesias. A minha dificuldade está em conseguir mostrar os lugares onde eu percebo a existência de um elemento onírico dentro da poesia do Ilo, dentro da poesia do Lorca, ou elementos de celebração, e dizer porque eu acho que realmente os são.

Ilo – E aí tem um momento no *Bodas*... A dificuldade no *Bodas* é que a primeira parte não é totalmente realista, porque o Lorca não consegue ser cem por cento realista. Mas é mais realista. A segunda é meio celebratória, o casamento. A terceira é onírica. Ele vai para o surrealismo. Aparece a morte, a lua, e vai por aí. Exatamente tem todas essas estruturas. A primeira teria mais o realismo popular, porque tem a canção de ninar, que é o centro dela. A canção das patas feridas.

Ive – As melodias desse espetáculo, vocês que compuseram?

Ilo – Sim, todas.

Ive – Mas será que ele fez alguma pra esse espetáculo. Porque eu achei algumas...

Ilo – Sim, tem gente que usa a música dele. Eu não quis porque queria que tivesse o feitio nosso. E todos os que olham falam que os meus espetáculos são mais lorquianos do que qualquer espetáculo. Um tradutor do Lorca, lá na Holanda, disse que ele nunca viu, na Holanda, um espetáculo tão lorquiano. Mas eu acho que o que você ta fazendo é legal, porque você tem nesse espaço uma poética popular, a forma popular, os diálogos, mãe, filho. É quase de uma coisa social, antropológica. Depois tem o casamento. O casamento é celebratório. Eu chamo “cante”, que vem do *cante jondo*, que quer dizer “canto fundo”. Então é a celebração toda, e que saiu muito latino americana, eu acho. Usamos lenços, que vem da minha história. De onde vem os lenços? Das danças latino americanas que eu aprendi quando era adolescente. E a terceira tem a coisa onírica. E tem umas variações de Piazzolla que é do Caíque o tema, que era para a morte, mas que não funcionou. Então ficou para depois da morte. E em toda essa última cena o tema vira um pseudo Piazzolla. E agora tem piano e sanfona. E lá na Holanda tivemos que consertar a

sanfona. Levamos para um casal que faz concertos em sanfonas. Ficamos amigos deles. Eles vieram assistir o espetáculo, e foi em um dia que tínhamos um jantar no hotel. Eles trouxeram as sanfonas deles, que são umas sanfonas que não tem teclados, tem também botões do outro lado. Mas não é bandonion. Tocavam algumas músicas antigas, populares, e tocavam Piazzolla. Foi super lindo. E eles elogiaram muito o Aloísio<sup>46</sup>, porque ele é muito talentoso, e é muito novo também. Estive na Holanda agora depois de trinta e cinco anos. E é outro mundo. Agora já é. Aliás, eles têm dinheiro. Você não vê um aparelho rachado, você não vê alguém construindo um galpãozinho. Aqui tem gente tentando morar em qualquer coisa. Não é verdade? Fora da favela já construíram... E lá é tudo estável, bonito, super arrumado. Tem coisas incríveis. E as pessoas vivem com direitos sociais. Todas. Têm também pobres, mas quase não se nota. É uma classe média baixa. Tem uns imigrantes também, que é uma coisa que vai os ameaçando, e ao mesmo tempo eles precisam. E não podem segurar, porque eles criam colônias. É um fluxo. De Curaçao vem gente. Da Guiana, do Suriname. Porque isso era da Holanda. Mas tudo é irritantemente...E as pessoas são... Muitos são de origem protestante. E isso também influencia o país. Engravatados o tempo todo. Mas nos espetáculos, não sei se era um público especial, é possível que fosse... É um país que tem poucos jovens e crianças, porque cada vez mais deixam de ter filhos. Então tem muita gente velha. Lá, em vários hotéis que ficamos, as pessoas que mais enchiam os hotéis eram as pessoas de cabelos brancos, superbem arrumados. Alguns eram cientistas, outros eram sei lá o que, mas tinha de tudo. Encontrei brasileiros que moram lá e fazem teatro. Aliás, eles vêm aí, acho que em junho. Ah! E na época que passamos no Rio estava lá a Maria Luíza, que mora na Holanda. Então ela me disse coisas sobre o *Lenços e Ventos*. Mas o *Lenços e Ventos* é importante, porque... Não, não é o ponto de partida, porque *O Barquinho* é antes, e antes tem ainda toda a aventura pela América Latina. O *Lenços e Ventos* é a quebra, é a transformação. É a partida para. Então, falando em celebração, *Lenços e Ventos* tem celebração?

---

<sup>46</sup> Aloísio Oliveira (1982). Sanfoneiro e pianista do elenco de *Bodas de Sangue*.

Ive – Eu acho que tem.

Ilo – Então, já tinha celebração. Porque cada coisa é como um ritual. A forma de fazer vinha com uma música que sugeria o que poderia estar acontecendo, ou então o personagem que estava chegando, ainda que não se explicasse. Não se sabe bem quem é ele. O soldado que voa num país distante, mas já está colocado no ar. Não se sabe que papel vai jogar na história. A Maria Luíza Monteiro, que pertencia a Associação de Teatro para a infância e a juventude no Rio de Janeiro, e hoje mora na Holanda disse que uma Universidade dos Estados Unidos, escolheu o *Lenços e Ventos* entre as cinquenta peças mais importantes do século vinte para crianças e jovens. Estou te dizendo, porque é bom saber disso. Porque lá tem ruptura e transformação. Aquela coisa também, a linealidade. Aí que está. Tem Brecht. Agora, no *Bodas*, o que acho importante, é que tem um subtexto que não é do Lorca, mas que tem haver com Lorca também. Que fala de morte. Essa mãe que fala “com duas facas, com duas faquinhas, se matam dois homens”, isso vai ser sempre, para qualquer guerra do Iraque. Eles ficaram muito intrigados com as bandeiras. E na Holanda eu segurava uma bandeira rasgada da Holanda. São bandeiras que foram para a guerra. São bandeiras rasgadas. Mas toda essa coisa do terceiro ato, do “está caindo flor”, não é folclore.

Ive – É domínio público?

Ilo – Uma parte é domínio público. Outra parte é minha. “Ta caindo flor, ta caindo flor, ta caindo flor, ta caindo flor. Olha no céu, olha na terra. Olê lê ta caindo flor”. Isso é de algum ritual de quilombo. Foi recolhido perto de Belo Horizonte, num quilombo. Que lá esteve a Marilda com a Graziela Rodrigues. A Graziela é da Unicamp. Ela trabalha com dança e foi do Vento também. Ela trabalhava muito com a parte das danças ligadas aos rituais. Então eu acrescentei “Pia, pia pia pião, pia pia pia pião. Pia por cima. Pia por baixo. Pia por cima. Pia por baixo. Minha mãe me disse assim, minha mãe me disse assim. Só sabe quando começa, não sabe quando é o fim”. Aí juntamos com “ta caindo flor”. Isso te interessa, não? Pela forma de trabalhar. Nem sei quem musicou. Mas acho que o verso já incluía a

continuidade. E acho que quando passa para as frases meio celebratórias “pia, pia pia pião”. Isso aprendi muito no Brasil, mas está em todo o cancionário popular. Na Espanha também. E quando diz “minha mãe me disse assim, só sabe quando começa, não sabe quando é o fim”, isso tem Brecht. É épico. Vai dimensionando a história, que não é apenas um acontecimento real, banal, de todos os dias. Está dimensionando uma história. Você sabe quando começa, você sabe quando termina, é a morte. E vai enterrando os mortos<sup>47</sup>.

Ive – A parte que diz “Minha mãe me disse assim, só sabe quando começa, não sabe quando é o fim” é do Lorca?

Ilo – Não. É minha. Nem a frase, nem a indicação de o quê tem que se fazer. O ato começa com a Noiva e o Leonardo fugindo. Depois os lenhadores entram. O que já existia é a parte que diz “ta caindo flor”, que é do quilombo. O resto todo é meu. Agora fiquei na dúvida. Porque é uma coisa meio de celebração, meio pagã também. “Pia por cima, pia por baixo”.

Ive – Depois que eu li a conferência do Lorca “Teoria e jogo do Duende”, eu passei a achar que todos os espetáculos do Vento têm o duende.

Ilo – Mas o duende tem haver com a poesia, com o misterioso.

Ive – E em outro lugar ele diz que o teatro é a poesia que se levanta. Isso também me aproxima muito ao trabalho do Ventoforte. Então são esses os paralelos que eu vejo.

Ilo - E no final gira tudo isso. Eu me lembrei do Bukowski<sup>48</sup>, um poeta americano de origem polonesa. Um doido de pedra. Leia Bukowski, que é muito interessante. É

---

<sup>47</sup> Na montagem de *Bodas de sangue* de Ilo Krugli, quando a Mulher do Leonardo anuncia que A Noiva fugiu com Leonardo, as famílias se dividem em dois bandos e começam uma luta. Os músicos, que ficam colocados ao lado da cena, tocam maracatu. No fim da cena, estão muitos bonecos de algodão branco, de tamanho natural, prostrados no chão da cena, como mortos. Entram mulheres carpideiras que cantam “Ta caindo flor. Olha pro céu, olha pra terra. Olê lê ta caindo flor. Minha mãe me disse assim. Só sabe quando começa, não sabe quando é o fim”, enquanto colocam um pano grande por cima dos bonecos, cobrindo-os todos. Em seguida entra a percussionista e joga flores sobre o pano. Novamente começa o ritual. Outro pano, outras flores. E o espetáculo segue, até o fim, com os personagens andando por sobre os bonecos e os panos, como se fossem todos os antepassados do povo daquele lugar.

<sup>48</sup> Charles Bukowski – 1920 -1994

importante. Ele tem um filme sobre a geração beatnik. Agora vou te juntar Lorca com os beatniks. É porque Lorca amava profundamente o Walt Whitman. Os beatniks são a continuidade do velho, do Walt Whitman. São os que botaram tudo pra quebrar, mandaram tudo... bebiam, consumiam drogas. Tem um que faz uma caminhada pelos Estados Unidos, que anda, que vai, que volta. Então, o Bukowski, nesse filme, se emprega em um lugar onde empregam literatos, botam entre biombos para escreverem. Tem que ver o filme. É um filme autobiográfico sobre o Bukowski. Mas no começo tem uma dissertação dele para jovens de uma universidade. E ele fala sobre estilo. Não sei porque, acho que você falou sobre literatura. E na arte, o que tem estilo, o que não tem? Ele está bêbado. Eu sei que começou o filme, e eu chorava de ouvir ele bêbado falar sobre estilo. E aí ele fala como o estilo nasce. Tem gente que nasce com estilo. Aí depois fala dos bichos. Diz que o cachorro é um bicho querido, mas que não tem estilo. Quem tem estilo é o gato. É um filme super lindo! E ele vem com toda a revolta contra o estilo americano, que continua avançando, que é o capitalismo. Cada vez mais organizado. Não nos explora mais tanto como antigamente, não é tão brutal. Então as pessoas vivem bem na Holanda. E a essência, a sensibilidade é um pouco mantida à distância. O governo apóia projetos artísticos, e tal, projetos pra grupos de teatro por quatro anos, e depois ainda continuam. Aqui, projetos de continuidade não existem. Porque tem que concorrer toda vez. Nos já entramos quatro vezes. Mas é assim. E então estão brigando, porque dizem que são sempre os mesmos. Não é verdade que são sempre os mesmos. Alguns sim. São grupos mais antigos. Como impedir que continuem trabalhando? Porque ninguém assegura a continuidade da história, da cultura. Tudo isso.

## CRÉDITOS DO CD

FAIXA 1 – Desperte a noiva – **Bodas de sangue**. Música de Caíque Botkay. Letra de Ilo Krugli, adaptada do texto de Federico García Lorca. Gravação

realizada pela autora, no teatro do SESC Belenzinho, em São Paulo, no dia 30 de outubro de 2004.

FAIXA 2 – Menino navegador – Música de Ronaldo Motta. Letra de Ilo Krugli. Esta canção faz parte do espetáculo **O rio que vem de longe**, ou **A história do barquinho**, de Ilo Krugli. Gravação realizada pela rádio Cultura AM, para o programa “O homem do Ventoforte”.

FAIXA 3 – Eu sou de seda – Música de Caíque Botkay e Beto Coimbra. Letra de Ilo Krugli. Esta canção faz parte do espetáculo **Histórias de lenços e ventos**, de Ilo Krugli. Gravação realizada pela autora, no teatro do SESC Belenzinho, em São Paulo, nos dias 30 e 31 de outubro de 2004.

FAIXA 4 – Lá vem a noite – Letra e música de Beto Coimbra, Caíque Botkay e Ilo Krugli. Esta canção faz parte do espetáculo **Histórias de lenços e ventos**, de Ilo Krugli. Gravação realizada pela autora, no teatro do SESC Belenzinho, em São Paulo, nos dias 30 e 31 de outubro de 2004.

FAIXA 5 – Entrada – **Bodas de sangue**, na montagem do Teatro Ventoforte: 1) Estrela Brilhante quando sai – Maracatu Estrela Brilhante - tradicional (Pe). 2) Lua das folhas grandes - Música de Wanderley Martins e Caíque Botkay. Letra de Ilo Krugli, adaptada do texto de García Lorca. 3) Prólogo - texto de García Lorca e Ilo Krugli. Gravação realizada pela autora, no teatro do SESC Belenzinho, em São Paulo, no dia 30 de outubro de 2004.

FAIXA 6 – O dragão – Letra de Ilo Krugli. Música de Caíque Botkay. Esta canção faz parte do espetáculo **Histórias de lenços e ventos**, de Ilo Krugli. Gravação realizada pela rádio Cultura AM, para o programa “O homem do Ventoforte”.

FAIXA 7 – Soldado medieval – Letra e música de Beto Coimbra, Caíque Botkay e Ilo Krugli. Esta canção faz parte do espetáculo **Histórias de lenços e ventos**, de Ilo Krugli. Gravação realizada pela rádio Cultura AM, para o programa “O homem do Ventoforte”.