

Ilo Krugli: um vento forte sobre o Rio¹

Miguel Vellino

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro –
Unirio – Rio de Janeiro



Ilo Krugli. Fonte CEDOC - Funarte.

¹ Este texto, com pequenas alterações e atualizações, integra a minha dissertação de mestrado intitulada *Ilo Krugli e a construção de um novo espaço poético para o Teatro Infantil no Brasil*, apresentada em 2008 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.



As duas fotos: *História de Lenços e Ventos* (1974). Grupo Ventoforte. Direção de Ilo Krugli. Fonte CEDOC - Funarte.



Resumo: Neste estudo, são salientados os aspectos da poética da encenação *krugliana* que foram vitais para o aprimoramento cênico e dramático do teatro destinado às crianças e aos jovens feito no Brasil a partir dos anos 1970. O texto inclui o perfil sobre a trajetória do diretor Ilo Krugli, destacando seus primeiros anos na Argentina, até o período em que permaneceu e atuou na cidade do Rio de Janeiro, no início dos anos 1960; com ênfase no período em que criou o Teatro Ventoforte entre 1974 e 1980.

Palavras-chave: Teatro brasileiro nos anos 1970. Ilo Krugli. Teatro Ventoforte.

Abstract: This study emphasizes aspects of the poetics of *Krugliana* staging that were vital to the scenic and dramatic improvement of theater for children and youth in Brazil since the 1970s. The text profiles the trajectory of director Ilo Krugli, highlighting his first years in Argentina, during the period he lived and worked in the city of Rio de Janeiro, in the early 1960s. It emphasizes the period in which he created the Teatro Ventoforte from 1974-1980.

Keywords: Brazilian theater in the 1970s. Ilo Krugli. Teatro Ventoforte.

Com quase meio século de um trabalho poético e coerente, Ilo Krugli chegou ao Brasil, vindo da Argentina, na década de 1960, juntamente com o seu parceiro Pedro Domingues (1936–2004). Se num primeiro momento os dois preservaram as formas tradicionais de animação difundidas em seu país de origem por Lorca e Villa-

fañe², na década seguinte, Krugli rompeu vários dogmas em seu espetáculo-balão-de-ensaio *História de um barquinho*, montagem solo de 1972 que deu início ao momento mais importante de sua trajetória artística, que se estabeleceu a partir de 1974 com *História de lenços e ventos*, hoje um clássico da história do Teatro Infantil feito no País e gênese de inúmeras transformações que o Teatro de Animação feito no Brasil iria sofrer ao longo das décadas seguintes.

História de lenços e ventos demarcou ainda a criação de seu grupo de trabalho, o Teatro Ventoforte, e criou, sem exageros, uma estética que permeia vários coletivos, montagens e trajetórias que pode muito bem se encerrar num termo como krugliano, caracterizado, sobretudo, por altas doses de poesia cênica aliada a um desvelamento das ilusões que o teatro pode oferecer.

Mas nem sempre foi assim.

O quadro desalentador em que se encontrava o teatro para crianças no início dos anos 1970 era reflexo do desalento maior vivido por todos aqueles que faziam teatro num período de diminuição das atividades democráticas no País. Em um dos mais importantes documentos sobre a atividade teatral daquele momento, o crítico de Teatro Yan Michalski (1979, p.8-9) dá conta de que

O teatro foi erigido em inimigo público número um; mas dizer que foi erigido um dos inimigos públicos mais declarados e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade e não raras vezes com brutalidade é constatar uma verdade histórica inegável.

Em uma época na qual houve uma drástica redução da produ-

² Federico García Lorca (1898–1936), poeta e dramaturgo espanhol, quando de sua estada na Argentina, entre os anos de 1933 e 1934, instalou-se em Buenos Aires a convite da atriz Lola Membrives e da Sociedade Amigos del Arte em função da estreia de *Bodas de sangue* na capital argentina. Lá, através de encontros e pequenas apresentações, fomenta uma nova geração de *titiriteros*, que seguiriam sua forma poética de narrativa. Javier Villafañe (1909–1996), poeta e dramaturgo argentino, destaca-se como o principal artífice deste momento inicial da cena argentina, que com sua carreta La Andariega percorreu o país a partir da década de 1930 difundindo a arte do boneco de luva.

ção teatral, quando vozes dissonantes como as de Cacilda Becker (1921–1969) e Oduvaldo Vianna Filho (1936–1974) tragicamente se calaram e a televisão se instaurou como um substitutivo glamourizado dessa atividade, o teatro brasileiro sofreu danos irreparáveis. Se, durante os anos 1960, a efervescência de grupos como o Arena, o Oficina e o Opinião renovou o público das salas de espetáculos, ao aproximar-se de uma juventude sedenta por novidades, na década seguinte, essa mesma juventude assistiu ao desmonte do sistema teatral. Hoje, décadas depois, pode-se assinalar que exatamente naquele momento o teatro foi alijado da sociedade brasileira, transformando-se em uma arte “para poucos”, hermética e distanciada da vida nacional.

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p.70-71), o tema ganha novos contornos e profundidade ao salientar que

O circuito fechado e viciado em que a classe média informada juntava-se para falar do “povo” não produzia mais efeito. Era preciso pensar a própria contradição das pessoas informadas, dos estudantes, dos intelectuais, do público.

Esse desmonte obviamente paralisou, se não finalizou prematuramente, a pesquisa dos mais importantes grupos teatrais daquele momento – os citados acima, com exceção do Oficina –, transformando radicalmente o panorama teatral da época. As buscas por novas estéticas e novas poéticas que estavam sendo experimentadas e também absorvidas na década anterior deram lugar a uma cena comportada, tímida e – por que não? – reprimida. É Michalski novamente quem consegue definir a situação kafkiana em que vivia a classe teatral ao refletir que “O que causa perplexidade em primeiro lugar é a flagrante desproporção entre, por um lado, as energias gastas pelo Sistema, o calibre dos cartuchos por ele usados nesta campanha repressiva e, por outro, a possível periculosidade do objeto reprimido” (1979, p. 10).

Obviamente, o teatro destinado ao público infantil também não poderia escapar dessa crise, que, no entanto, se deu não só por limitações de um regime de governo autoritário, mas por algo de igual gravidade. É o que aponta Maria Lúcia Pupo

(1991, p.148) em um dos mais aprofundados estudos sobre tal segmento teatral naquele período:

Nossa dramaturgia infantil oferecia, na década de setenta, um modelo pobre e cristalizado de conhecimento do ser humano. A análise indicou que ela tendia a colaborar para a manutenção de privilégios de ordem social, ao subestimar ou ignorar o tratamento de temas que, de algum modo, incitassem ao questionamento tanto das relações entre os homens, quanto das instituições por eles criadas. Este quadro fica mais claramente delineado ao se ressaltar que os textos tendem à apresentação de respostas fechadas para as questões que levantam. Consequentemente, esta dramaturgia infantil contribuía de modo inevitável para a formação de uma visão de mundo que consagra a ordem social vigente como a única possível.

Naquele momento de esgotamento dos antigos enredos, acordava-se também para uma das principais causas dessa crise. Clóvis Levi, crítico de teatro infantil, em texto publicado no jornal *O Globo*, resume com veemência que “[...] nossos autores não conhecem suficientemente psicologia infantil; e ignoram quase tudo sobre a criança de hoje” (LEVI, 1975). E vai além ao apontar a produção desse setor como óbvia, sem criatividade e maniqueísta. No entanto, causa-lhe espécie o quanto essa dramaturgia apresentava-se velha, “[...] cheias de pieguice, carregadas de diminutivos e repletas de didatismos e moralismos extremamente discutíveis” (LEVI, 1975).

Em uma outra seara da cultura e nascido na década de 1960, o Tropicalismo³ dava vazão a toda uma criação artística que voltava a valorizar elementos da produção cultural que, em períodos anteriores – como no Modernismo de 1922 –, já havia sofrido uma reflexão, só que agora, no calor de uma grande crise nacional, o

³ Movimento estético-musical surgido em decorrência da confluência das vanguardas artísticas dos anos 1960 e de sua aproximação com a cultura pop nacional e estrangeira. Sua configuração mais visível se deu na aproximação de manifestações tradicionais da cultura brasileira com experimentações estéticas radicais. Comportamental, político e social, influenciou a música popular, o cinema e as artes plásticas em geral na década seguinte.

projeto tropicalista se estruturava de forma emergencial. Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 64), na obra pioneira sobre a produção poética e marginal dos anos 1970, ressalta que

A preocupação com a atualização de uma linguagem “do nosso tempo”, já presente no concretismo, passa, a partir do Tropicalismo, a ser aprofundada e relacionada a uma opção existencial. O fragmento, o mundo despedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundaram essa tendência [...].

Essa “atualização” formal, portanto, parece-nos não ter atingido os principais porta-vozes de um teatro destinado às novas gerações, presos a fórmulas ou enrijecidos dentro de parâmetros que os impediam de avançar em experimentações dramatúrgicas e de encenação. Nem mesmo em um momento de polarização político-cultural, os autores mais representativos desse setor sequer esboçavam curiosidade em rever aspectos da cena que já vinham sendo revistos em outros segmentos das artes cênicas, tais como na cenografia de Lina Bo Bardi (1914–1992) idealizada para a montagem de *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht, e encenada por José Celso Martinez Corrêa em 1969 (LIMA, 2007).

Havia, enfim, um novo “sentimento do mundo”, que, por razões obscuras, não contaminou aqueles que estavam preparando tanto novas plateias quanto novos talentos. Essa dissociação pode ser percebida, por exemplo, n’O Tablado, escola informal de teatro mantida desde os anos 1950 pela autora e diretora Maria Clara Machado (1921–2001). Ao empreender uma análise aprofundada desse caso, Michalski (1986, p. 70) vê na trajetória d’O Tablado

Uma certa conotação de espírito aristocrático e conservador, pouco atento às peculiaridades da realidade brasileira, à evolução do teatro mundial e à possibilidade de conquista de novas faixas de público, além daquelas que espontaneamente se identificavam com a linha do grupo desde a sua fundação.

Não há como negar o aspecto pioneiro de Maria Clara Machado e seu O Tablado, e há uma contrapartida extremamente favorável à sua produção dramatúrgica. No entanto, não é possível ocultar o progressivo isolamento d'O Tablado, também observado por Michalski, como se estivesse em uma “torre de marfim” alheia ao fluxo extremamente dinâmico do movimento teatral. É interessante notar que, concomitante à entropia d'O Tablado, Peter Brook, do outro lado do Atlântico, vindo de uma tradicional carreira de diretor shakespeariano, foi capaz de proclamar, quando de sua montagem intitulada *Teatro de crueldade*, realizada a partir de fragmentos de Antonin Artaud (1896–1948), que

Estamos apresentando nosso programa numa época em que todas as convenções teatrais são contestadas e não existem mais regras. Nosso grupo, por sua vez, pôs de lado enredo, estrutura, personagens, técnica, ritmo, final apoteótico, grande cena, clímax dramático, partindo da premissa de que, em 1965, a confusão e a complexidade de nossas vidas devem levar-nos a questionar todas as formas tradicionais (BROOK, 1994, p. 87).

É nesse panorama que se agigantou a figura e o trabalho de Ilo Krugli, que a partir da estreia de *História de lenços e ventos* passou a se alinhar com encenações e textos que, segundo Pupo (1991, p. 24), estavam

Em consonância com uma noção mais contemporânea de teatro, assumem às últimas consequências a fragilidade e o caráter efêmero e mutante da própria representação teatral. A incorporação dessa visão de teatro se traduziu em termos de dramaturgia pela criação de textos que, ao invés de se configurarem como peças acabadas, se apresentam sob forma de roteiros de improvisação a serem necessariamente desenvolvidos pelos emissores do espetáculo.

Os procedimentos e a poética que Krugli trouxe para a cena do teatro infantil do Rio de Janeiro dialogaram com os avanços empreendidos pela vanguarda teatral a partir dos anos 1960. Ele

recuperou o sentido do jogo cênico em prol de tudo que nele havia de “invenção, imprevisto e transformação” (LIMA, 2007, p. 24), aproximando-se, assim, do jogo espontâneo da criança.

Esse diferencial fez de Krugli um criador que manuseia com propriedade tanto as histórias mais longínquas da infância quanto os pressupostos de Brecht (1898–1956) e Grotowski (1933–1999), que era, naquele período, a voz instauradora de uma nova ordem do fazer teatral. Neste sentido, os espetáculos de Krugli podem perfeitamente ser pareados com os de José Celso Martinez Corrêa – a partir da montagem de *O Rei da Vela*, em 1967, com o seu grupo, o Oficina –, bem como os do Living Theatre e do Bread and Puppet Theatre, grupos estrangeiros que mais investigaram a cena teatral daquele momento, dando à luz uma nova dramaturgia.

Em todos esses exemplos, a Contracultura é o elemento unificador que instigava criadores de todo o mundo a buscar um novo modo de atingir o espectador, através da desconstrução dos elementos cenográficos, dramáticos, interpretativos e de toda e qualquer espécie de recurso teatral existente. As opções estéticas de Krugli nasceram exatamente daí: da Contracultura, do movimento *hippie* e da sua leitura mais genuinamente brasileira, o Tropicalismo.

Nascido Elias Kruglianski em 1930, em Buenos Aires, Argentina, Ilo é filho de imigrantes operários poloneses e teve formação autodidata. Ainda jovem, teve seu primeiro contato com o teatro através das encenações organizadas pelos imigrantes, através das quais conheceu as dramaturgias russa, alemã e polonesa, focos das montagens feitas por associações que difundiam a sua língua e a sua cultura em terras platenses. Trabalhou como operário de litografia numa fábrica de cerâmicas, frequentou vários ateliês de desenho e pintura na capital portenha e, por fim, participou de um grupo de teatro de bonecos que durante anos se apresentou no Teatro La Máscara e na Organização Latino-Americana de Teatro - OLAT. Com esse grupo inicial, rapidamente apresentou-se não só em Buenos Aires, mas nas cidades da periferia, bem como no norte da Argentina.

O jovem Elías, portanto, é mais um fruto da passagem histórica de García Lorca por Buenos Aires, quando fomentou o trabalho de artistas plásticos, artesãos e escritores para a criação do Teatro de Bonecos argentino, uma vez que ele tinha seis anos na época. Um dos mais destacados artistas que travaram contato com Lorca foi Javier Villafañe, célebre *titiritero* portenho, que inspirou o pequeno Elías através de espetáculos e livros de textos para bonecos:

Eu tinha oito anos quando a professora do primário me ensinou a fazer bonecos. Ela me deu de presente um livro de um poeta e titeriteiro Javier Villafañe. Ele percorreu toda a América Latina, inclusive o Brasil, fazendo principalmente teatro para crianças. Foi a partir daí que eu comecei a fazer bonecos. [...] A grande brincadeira era fazer teatro mesmo. Lembro que fazia um espetáculo chamado *O príncipe feliz*. Só na adolescência é que eu descobri que o autor era Oscar Wilde.⁴

Em 1958, como muitos jovens que repetiram o gesto de Che Guevara (1928–1967), Krugli iniciou uma viagem com Pedro Domingues, seu parceiro no Teatro Cocuyo, por vários países da América Latina, apresentando-se em muitas cidades bolivianas, em pequenos povoados indígenas da Cordilheira dos Andes, nas vilas ao redor do Lago Titicaca e nas comunidades quíchuas. Em Cuzco, permaneceu durante quase um ano vivendo de apresentações e iniciou um trabalho paralelo de educação artística com crianças indígenas e mestiças, sendo até hoje visível em seu trabalho essa aproximação com as culturas autóctones do continente sul-americano. Em suas encenações, percebe-se uma mistura muito bem dosada de padrões visuais característicos dessas culturas.

Consequentemente, aqui no Brasil, seu interesse pelas comunidades indígenas brasileiras se refletiu na montagem de *Mistério das nove luas*, muito antes da conscientização sociopolítica do ele-

⁴ Ilo Krugli – *Desde criança, teatro de bonecos*. Entrevista fornecida ao Centro Brasileiro para o Teatro da Infância e Juventude – CBTIJ. Disponível em: <http://cbtij.org.br/ilo-krugli/>. Acesso em 31/8/2014.

mento indígena que emergiu na década de 1970. Também aqui, sua aproximação com a cultura afro-brasileira tornou-se fonte de inspiração para a ritualização de seu teatro, seja nos figurinos, que se assemelham aos de divindades africanas, seja na forte percussão, repleta de instrumentos musicais encontrados nessas manifestações.

A chegada de Ilo ao Brasil em 1961 se deu graças ao artista plástico Augusto Rodrigues (1913–1993), que o convidou para ministrar cursos na Escolinha de Arte do Brasil. Uma vez estabelecido no País, Krugli lecionou ainda no curso de Musicoterapia do Conservatório Brasileiro de Música, entre tantas outras atividades que realizou, como palestras e oficinas em centenas de cidades do País. Entre o ano de sua chegada e 1970, manteve, juntamente com Pedro Domingues, o Teatro de Ilo e Pedro, uma companhia de Teatro de Bonecos que serviria como balão de ensaio para as encenações que viriam na década seguinte e que o fariam despontar como diretor. O repertório daquela época ainda dialogava com a tradição do Teatro de Bonecos, em que os bonecos de luva⁵ e de fios⁶ eram destaques. Um espetáculo importante desse período foi a produção da ópera *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla (1876–1946), criado para a Sala Cecília Meirelles, com cenários e direção de Gianni Ratto (1916–2005) e direção musical e regência de Isaac Karabitchevski. De 1970 a 1973, criou e dirigiu o Núcleo de Atividades Criativas - NAC ainda em parceria com Pedro Domingues e com a musicista Cecília Conde.

⁵ Comumente chamado também de fantoche, pode ser classificado como uma manipulação interna, já que a mão do manipulador se insere numa estrutura maleável, feita de pano, que possui três extremidades rígidas (mãos e cabeça), podendo ser de madeira, isopor, *papier mâché*, entre outras possibilidades. Com medidas aproximadas em torno de trinta centímetros, esse tipo de manipulação tradicionalmente requer um anteparo para que a cena se estabeleça, este chamado de empanada.

⁶ A manipulação de bonecos de fios, habitualmente conhecidos como marionetes, é aquela que se dá a partir de uma estrutura geralmente de madeira, a qual chamamos de avião ou cruzeta, de onde partem os fios que se prendem a inúmeras partes de um boneco rígido articulado. A movimentação se estabelece, portanto, a partir da movimentação dos fios, graças à gravidade.

Como artista plástico, Ilo Krugli participou por duas vezes consecutivas da Bienal Internacional de São Paulo, nas edições de 1968 e 1970. Ainda na década de 1960, travou contato com a doutora Nise da Silveira (1905–1999), com quem participou ativamente de seus estudos sobre Carl Gustav Jung (1875–1961). Por mais de dez anos de trabalho, esteve junto dessa pesquisadora, editando também a revista *Quartênio*. Não há como negar que esse intenso período de estudos psicanalíticos influenciados por Jung serviu de base para a fundamentação do Teatro de Krugli, em um momento posterior. Suas investigações sobre a criança, “a raiz arcaica do homem” (FERNANDES, 2000, p.174), se estabelecem através de estudos que unem o inconsciente coletivo, a formação arquetípica e relações análogas comuns entre os homens.

Em 1972, depois de anos de burilamento em oficinas que coordenou desde sua chegada ao Brasil, Krugli voltou aos palcos para apresentar o espetáculo *História de um barquinho*, sua primeira experimentação formal que se estabeleceria nos anos seguintes, já como fundador do Ventoforte. A montagem foi vencedora de importantes prêmios nas categorias de Melhor Espetáculo Infantil, Melhor Direção e Melhor Música. Um hiato o levou ao Chile, onde criou o Grupo Manos às vésperas do golpe de Estado que derrubou o presidente Salvador Allende (1908–1973). Nessa curta estada de oito meses, produziu por lá uma versão de *História de um barquinho*. Com a derrocada da democracia no Chile e o dramático desaparecimento de alguns membros desse grupo, Ilo decidiu retornar ao Brasil. Vale lembrar, inclusive, que o golpe de Estado ocorreu em setembro de 1973, apenas seis meses antes da concepção de *História de lenços e ventos*.

No início de 1974, Krugli foi convidado a participar do Festival de Teatro Infantil e de Bonecos, organizado pelo Teatro Guaíra, em Curitiba, PR, juntamente com Pernambuco de Oliveira (1922–1983), Aldomar Conrado e Maria Helena Kühner, entre outros. Em semanas, preparou um espetáculo para apresentar no evento: *História de lenços e ventos*. Presente no festival como crítica

de teatro infantil do diário carioca *Jornal do Brasil*, a autora Ana Maria Machado voltou ao Rio de Janeiro entusiasmada com o que vira na capital paranaense. O encontro, que teve foco sobre a formação de plateia, seleção e criação de textos e temas mais específicos desse segmento teatral, como o maniqueísmo como eixo central da dramaturgia destinada às crianças, serviu também para sinalizar o espetáculo inédito de Krugli como a grande promessa daquele ano.

Após a estreia de *História de lenços e ventos* em 1974, a vida de Krugli ganhou um novo ritmo, com a criação do Teatro Ventoforte, que produzirá ainda no Rio de Janeiro os espetáculos *Da metade do caminho ao país do último círculo* (1975), *Pequenas histórias de Lorca* (1976), *Mistério das nove luas* (1977) e *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão* (1978). A partir de 1980, Krugli mudou-se para São Paulo, SP, onde mantém o Ventoforte vivo até os dias de hoje.

Suas inovações e avanços de linguagem apontam para um redirecionamento do que e como deve ser dito para um público mais jovem. *História de lenços e ventos* destacou-se por combinar elementos de alta poesia com uma questão cara ao regime político brasileiro da década de 1970, a liberdade. Além disso, trouxe para o público infantil uma leitura agridoce da Contracultura, emergida em todos os meios de expressão artística a partir da década de 1960. Portanto, imbuídos de uma aura *hippie*, os atores do Ventoforte trouxeram para as matinês um novo modo de fazer teatro – no que se refere a invenção, imprevisibilidade e transformação –, ao investir no jogo como eixo de sustentação dramática. Se, por um lado, isso fragilizava a linearidade do enredo, por outro enriquecia os aspectos simbólicos e conotativos. Além disso, percebe-se ainda como forte influência daquela cultura emergente o acentuado investimento expressivo do corpo, que em Krugli se apresenta por meio de procedimentos que investem na figura do ator-manipulador aparente e, portanto, atento às exigências não só da boa manipulação, como também da adequada colocação espacial – neutralizada ou não – desse

ator. Esse estado expressivo, nascido do corpo do ator, é transferido para objetos de pouca expressividade aparente, como, por exemplo, lenços e jornais. Interessado nisso, Krugli ainda se apropria da linguagem do Teatro de Animação para apresentar personagens cindidos em sua representação, colocando em xeque um dos mais importantes elementos que constituem o fenômeno teatral, a unidade do personagem.

Esses desnudamentos ocorrem também em outras instâncias da cena, levando o espectador a uma reeducação do seu olhar. Krugli se apropria de caracteres arquetípicos para construir a sua cena, como se, tal qual um fundo falso, ela escondesse em sua aparente simplicidade um aprofundado conhecimento das Artes Cênicas e do infindável cabedal iconográfico que ele absorveu com o passar dos anos.

História de lenços e ventos pode ser considerada como uma nova demarcação na História do Teatro para crianças feito no Brasil – afastando-se das simplificações, dos maniqueísmos e de equivocados julgamentos morais, o diretor desestruturou a cena e acrescentou-lhe recortes, rasgos e esfacelamentos. É possível, portanto, entender Krugli, assim como a maioria dos grandes criadores de produtos culturais – seja na música popular, seja na poesia –, como mais um observador e tradutor de um mundo esfacelado, cindido e que, portanto, não pode mais ser compreendido em sua totalidade. Esse espírito fragmentário dominou a época, graças, sobretudo, à polarização social e política que fez da década de 1970, um dos períodos mais tristes da história do Brasil do século passado. Essa pode ser a maior influência de Krugli, por apresentar uma cena aos pedaços, com imbricações épicas, com canções e música ao vivo executada no interior da cena, com figurinos, cenários e adereços que refletem um esfacelamento de uma unidade “burguesa”. E, no entanto, uma unidade maior, dificilmente explicada, trata de reorganizar tais elementos dispersos sob as asas de uma poética ora dura, ora plena de magia.

Por fim, a montagem inaugural do *Ventoforte* pode ser enca-

rada como a entrada bem-sucedida de uma maior carga simbólica dos elementos da cena em detrimento de enredos paródicos ou replicantes de conteúdos vindos da literatura infantil. Mais ainda, essa montagem introduz o aspecto do risco na cena do Teatro Infantil, entendido aqui como ato de experimentação real, como intromissão e readequação das estruturas internas da narrativa apropriada às crianças que comprovadamente foram bem-sucedidas e que contribuíram em muito para o afastamento da ideia de um teatro infantil como um entretenimento.

REFERÊNCIAS

- BROOK, Peter. *Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais: anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KRUGLI, Ilo. Da metade do caminho ao país do último círculo. In: *Cinco textos para Teatro Infantil*. Curitiba: Grafipar, 1975.
- _____. *Histórias de um barquinho*. (fotocópia) SBAT.
- _____. *História de lenços e ventos*. (fotocópia) SBAT.
- _____. *História de lenços e ventos*. Rio de Janeiro: Didática e Científica, 2000.
- _____. *Pequenas histórias de Lorca*. (fotocópia) SBAT.
- _____. *Mistério das nove luas* (fotocópia) SBAT.
- LEVI, Clóvis. História de lenços e ventos: uma experiência estética. *O Globo*, Rio de Janeiro. 21 de fevereiro de 1975.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. *ARTcultura* nº 15, 2007.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. O repertório adulto: ecumênico e conservador.
In: *Revista Dionysos*. Rio de Janeiro: MINC-Inacen, 1986.
PUPO, Maria Lúcia de Souza B. *No reino da desigualdade*. São
Paulo: Perspectiva, 1991.