

## MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:  
TEATRO DE OBJETOS: MEMÓRIA E HISTÓRIA

Florianópolis, v. 1, n. 29, p. 381 - 395, Maio 2024  
E - ISSN: 2595.0347

# História (decolonial) de Lenços e Ventos

**Miguel Vellinho**

UNIRIO (Rio de Janeiro, Brasil)



**Figura 1** – Elenco de História de Lenços e Ventos cria o Dragão.  
Fotografia: CEDOC/Funarte

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701292024381>

## História (decolonial) de Lenços e Ventos<sup>1</sup>

Miguel Vellinho<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste artigo, o autor apresenta uma provocação que busca aproximar a montagem de História de lenços e ventos, estreada em 1974, pelo Teatro Ventoforte, com direção de Ilo Krugli, do advento do Teatro de Objetos, ocorrido na década posterior. Percorrendo as premissas desse segmento das Artes Cênicas, uma revisão da montagem é apresentada no sentido de tecer um novo olhar – decolonial – sobre as escolhas do diretor.

**Palavras-chave:** Teatro de animação; Teatro infanto-juvenil; Teatro de Objetos; Teatro Brasileiro; Ilo Krugli.

### (Decolonial) History of handkerchiefs and winds

**Abstract:** In this article, the author presents a provocation that seeks to bring together the production of História de lenços e ventos, premiered in 1974, by Teatro Ventoforte, directed by Ilo Krugli, with the advent of Teatro de Objects, which took place in the subsequent decade. Going through the premises of this segment of the Performing Arts, a review of the editing is presented in order to weave a new – decolonial – look at the director's choices.

**Keywords:** Animation Theatre, Children's Theatre, Object Theatre, Brazilian Theater; Ilo Krugli.

---

<sup>1</sup> Data de submissão do artigo: 15/11/2023. | Data de aprovação do artigo: 31/01/2024.

<sup>2</sup> Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1990) e Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Teatro UNIRIO pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2008). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, no curso de Licenciatura em Teatro. Leciona as disciplinas Teatro de Formas Animadas (TFA) e Teatro Infanto-juvenil (TIJ). É coordenador do Projeto de Extensão *O Hospital como universo cênico*, desde 2015. Membro dos Conselhos Editoriais das revistas Móin-Móin, editada pela UDESC, e da Revista Mamulengo, editada pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB. Editor da Revista Mamulengo desde 2020 e ex-conselheiro do CONSEPE - Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão da UNIRIO. E-mail: [vellinho2001@yahoo.com.br](mailto:vellinho2001@yahoo.com.br) / Orcid:<https://orcid.org/0000-0002-0013-4135>

Prestes a completar meio século de existência, em fevereiro de 2024, a concepção de *História de lenços e ventos*, montagem seminal do Teatro Ventoforte, capitaneada por Ilo Krugli (1930-2019), suscita uma revisitação, a partir de uma observação que busca relacionar os procedimentos da montagem com o que se estabeleceu uma década depois com o advento do Teatro de Objetos. Em uma leitura (e uma atitude) decolonial, intenciona-se também rever a narrativa hegemônica e eurocentrada que vincula a aparição desse segmento do Teatro de Formas Animadas em um contexto que dá protagonismo apenas a alguns artistas franceses e belgas no início dos anos 1980. Pensar decolonialmente esse evento/espetáculo implica em voltar novamente o olhar para os estudos iniciados durante o meu Mestrado, quando apresentei uma reflexão sobre a montagem inicial do Teatro Ventoforte, que, como uma esfinge, continua a me trazer novas indagações depois de tanto tempo. Segundo Mignolo (2017, p.15), a decolonialidade exige uma percepção policêntrica do mundo e, sobretudo, um esforço “[...] de desprender-se das principais macro-narrativas ocidentais” [...], em ato que o autor define como desobediência epistêmica. A discussão ganhou maior vulto neste século ao propor uma revisão profunda da Modernidade, partindo de uma perspectiva política e econômica, chegando rapidamente ao campo da Cultura, ao ater-se ao domínio das culturas eurocêntricas sobre as narrativas periféricas:

O pensamento descolonial e as opções descoloniais (isto é, pensar descolonialmente) são nada menos que um inexorável esforço analítico para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade, a estrutura de administração e controle surgida a partir da transformação da economia do Atlântico e o salto de conhecimento ocorrido tanto na história interna da Europa como entre a Europa e as suas colônias [...] (Mignolo, 2016, p.6)

É dever, no atual estágio da História, entender que as irrupturas são realmente raras, raríssimas, e que as tendências, como ondas, podem revelar melhor aspectos de determinados avanços no campo da Cultura e das Artes em que as narrativas de grupos que se reconhecem como hegemônicos buscam estabelecer como suas idealizações que já vinham sendo trabalhadas nas

“periferias” do mundo. Mais que isso, o debate no nosso contexto amplia-se na forma muitas vezes frágil de tratar o passado como matéria morta e sem possibilidade de releitura. Esse *modus operandi*, que muitos adotam de maneira muitas vezes automatizada e apressada, revela também quão passadista – e pouco dedicada a uma investigação mais profunda – é nossa percepção de tratar o que podemos entender como História. Diferentemente do que dizem, a História sempre estará viva e pulsante para quem a olha com respeito, e como uma ciência capaz de nos dar respostas para o nosso momento presente. Não é mais possível lidar com engessamentos estéreis sem que percamos algumas horas de culpa no meio da noite. Enfim, nossa jovialidade latino-americana precisa recuperar a autoestima de um continente que se reconhece como fértil, criativo e antropofágico (quando necessário). Nesse sentido, a fala de Adichie (2019, p.26) é basilar para essa discussão em particular: “A história única cria estereótipos, e o problema com estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história”. Esta questão, inclusive, se abre para refletirmos sobre outras “histórias únicas” que ainda povoam nosso panorama.

Parece extremamente salutar, portanto, rever nosso discurso, digamos, colonialista que naturaliza a invisibilidade de experimentações cênicas ocorridas muito antes daquele suposto aparecimento do Teatro de Objetos entre francófonos e que pode readequar o mapa desta discussão para bem além do eurocentrismo já aqui propalado. Não sejamos nós a relegar tanta desimportância a um acontecimento ocorrido no hemisfério sul, em um contexto terceiro mundista (como se dizia), em um lugar sufocado por uma ditadura militar. Um lugar de clima quente e pouco civilizado.

A estreia de *Histórias de lenços e ventos*, em 1974, traz para a cena a maturação de experimentações desenvolvidas pelo seu diretor, Ilo Krugli, durante anos. Sua construção passa pelo espetáculo-solo *A história do barquinho*, de 1972, posteriormente rebatizada como *Um rio que vem de longe*, em que o autor-encenador já agregava à montagem objetos prontos e performatividade que já margeava no que entendemos hoje por Teatro de

Objetos. *Barquinho*, por sua vez, é o balão de ensaio de uma investigação mais antiga ainda e que remonta às aulas que Ilo ministrava na Escolinha de Arte do Brasil, nos anos 1960, ou como o próprio autor dizia: “meio caminho entre o teatro de bonecos e de atores”. Ou mais ainda: desde o final dos anos 1950, Ilo Krugli, juntamente com o também argentino Pedro Domingues<sup>3</sup> (1936-2004) partiu para uma experiência em países vizinhos à Argentina, que tinham no Teatro seu maior foco de atenção. Pouco a pouco, Krugli e Domingues tentavam se libertar das “limitações” que os bonecos de luva impunham. Eles duvidavam da ideia do manipulador oculto desta modalidade e buscavam em manifestações teatrais vindas do Oriente novas formas de atuar e atuar com bonecos. Ao longo dos anos 1960, já instalada no Brasil, a dupla do Teatro Coyuyo se transforma em Teatro de Ilo e Pedro. Na Escolinha de Arte do Brasil, Krugli arregimenta um primeiro grupo de jovens artistas que mais tarde se configurariam no Teatro Ventoforte. Após levar ao palco o *Barquinho*, o próximo passo seria uma amplificação do que foi encontrado nesse processo, com mais atores em cena, com músicas tocadas ao vivo, com músicos entranhados na cena e nos aspectos visuais advindos da Contracultura. A culminância desse processo é o estabelecimento de uma estética que tangenciou mais de uma geração de artistas.

Em meio a tantos sobreventos, Krugli produziu uma obra tão rica de sentidos e, ao que cabe à discussão temática desta edição, sugere uma observação mais atenta sobre os procedimentos usados na encenação que podem abrir caminhos para um debate mais consistente sobre quando e por que do uso de objetos cotidianos que foram deslocados da sua função original e que tanto se converteram em elementos partícipes da cena teatral, como tornaram-se a gênese de uma dramaturgia com princípios próprios.

---

<sup>3</sup> Artista visual e marionetista argentino.





**Figura 2** – Ilo Krugli em História de Lenços e Ventos.  
Fotografia: CEDOC/Funarte

É sabido, no entanto, que, já na década de 1950, Yves Joly<sup>4</sup> (1908-2013) se apropriava de guarda-sóis e guarda-chuvas para suas encenações em que objetos substituíam bonecos propriamente ditos. Em busca de um sentido menos literal e menos vinculado ao real, Joly entende que o manuseio dado aos objetos em cena adquiria propriedades metafóricas. Talvez o cerne dessa expressão já estivesse esboçado lá mesmo no meio do século vinte. Ou como aqui se propõe, Krugli já teria compreendido as diferenças entre fazer um teatro com objetos e um teatro de objetos na década de 1970.

No importante artigo de Sandra Vargas, publicado na sétima edição da Revista Móin-Móin, a autora destaca a conceituação esboçada por Philippe Genty<sup>5</sup> na qual o Teatro de Objetos:

[...] é uma vertente do Teatro de Animação que se vale de objetos prontos, no lugar de bonecos, deslocando-os da sua função e conferindo-lhes novos significados, sem transformar, porém, a sua natureza, explorando uma dramaturgia que se vale de figuras de

<sup>4</sup> Ator e marionetista francês, considerado um inovador do Teatro de Bonecos na França, sobretudo a partir de suas experimentações no final dos anos 1940 e na década seguinte.

<sup>5</sup> Diretor teatral nascido em 1938, na França, é considerado um dos maiores nomes da atualidade no Teatro de Animação.

linguagem, em detrimento da importância da manipulação propriamente dita (Vargas, 2010, p. 33).

Krugli, em *História de lenços e ventos*, parte de um princípio bastante concreto e entranhado na dramaturgia para trazer os “objetos prontos” para a cena. O início do espetáculo – que funciona quase como um prólogo – é encenado de forma tradicional, com uso de bonecos de luva que se apresentam como protagonistas da peça. Em dado momento, convencidos por outros personagens que adentram a cena, Manuel e Manuela, os tais protagonistas, decidem não mais se apresentarem e se fecham na mala de onde vieram. Então, numa quebra inesperada, um dos atores do espetáculo diz: “Mas com o que vamos fazer o espetáculo?” Esta é a chave que é acionada aos olhos do público e que conduz para o *locus* da montagem: um quintal repleto de elementos desimportantes, de objetos descartados, de roupas estendidas em um varal. É nessa instância que os atores “recuperam a narrativa” e criam uma outra forma de contar uma história. Porém, para além dos indícios, há também uma rubrica que ajuda a parear a percepção dada acima por Genty e Vargas, que atenta para o deslocamento da importância da manipulação para outras instâncias da montagem:

(Mas, uma vez criada a convenção de que os lenços, objetos, são os personagens, os gestos podem ser mais livres. Com uma mão, com duas, jogando-as para o ar ou deixando-os cair. Agitando levemente, intensamente, tremendo, pulando ou estáticos.) (Krugli, 2000, p.15).

Há, portanto, uma clara intenção formal do abandono de antigas formas de manipulação por uma liberdade que estabelece vínculos com um gestual poético, que se afasta da replicação funcional que vemos nos gestos cotidianos e que conseqüentemente dá margem a outras camadas de leitura. Friamente, o que se vê em cena são atores replicando aquele velho hábito de acenar com lenços quando da partida de algum navio. E sim, essa peça fala, no fundo, de despedidas e de adeuses, como veremos adiante.

O jogo metafórico, um dos elementos de linguagem comumente usados no que se cunhou como Teatro de Objetos, também é visto em toda a encenação que, resumidamente, conta uma história de desencontros de uma folha de jornal,

chamada *Papel e Azulzinha, um lenquinho que queria voar*. A instância do quintal de casa é acionada e recuperada diversas vezes ao longo da história, com a entrada de novos personagens que levam a saga de *Papel* adiante. Por motivos óbvios, era Krugli quem conduzia o personagem, que ora entrava na vocalização encarnada do *Papel*, ora distanciava-se dele, assumindo o lugar de narrador, nunca abandonando também sua instância como manipulador. Vargas (2010) destaca essa simultaneidade de instâncias do ator na cena do Teatro de Objetos, ao resgatar Carrignon e Matteóli, quando estes se referem às camadas existentes – ou que devem ser consideradas – no jogo do ator nessa linguagem: a de um personagem que se contrapõe ao que o ator desempenha; ao próprio personagem e ao seu estado como manipulador, colocando-se por trás da cena, como se estivesse “invisível”. A autora ainda contribui para a compreensão do que pode ser entendido como “manipulação” nesse contexto, observando alguns critérios técnicos como, por exemplo, o direcionamento focal que o ator deverá usar para direcionar o público para si ou para determinada instância do jogo; a escolha dos objetos, incentivando a ideia de uma constituição “familiar”, para que se tenha maior clareza do jogo a ser proposto; e a qualidade da movimentação, da dinâmica e do ritmo, no intuito de estabelecer associações que agreguem aos objetos novas relações e sentidos. Apoiada também nesses apontamentos, esta revisão de *História de lenços e ventos* recupera algumas imagens do espetáculo para parear aos elementos constitutivos citados por Vargas (2010). Nas poucas imagens preservadas da montagem original, de 1974, há algumas que visivelmente se enquadram nos apontamentos acima e que demonstram que, se não a totalidade do elenco do espetáculo, Ilo já havia destrinchado o jogo de projeção que pode migrar para um ou para outro objeto e depois recuperá-lo para si, quando preciso.

Ao rever *História de lenços e ventos*, ainda pode-se acrescentar aos apontamentos feitos por Vargas o aspecto *performativo*, que nos parece ser um elemento visto com bastante frequência na linguagem do Teatro de Objetos. *Performativo* entende-se aqui como uma instância da encenação, que abandona o caráter representacional e parte para uma ação concreta, como esclarece



Pavis (2017, p.225): “é a realização de uma ação, e não apenas em uma cena, mas no mundo.” Portanto:

Essa quebra me possibilita a entrada num outro “espaço”. Aquele evento (um espetáculo para um público) passa a não ser mais o de uma representação, mas o de uma outra coisa, que pode ser um rito, uma demonstração, etc.” (Cohen, 2004, p. 97).

É, por exemplo, o caso do espetáculo *A criação*, da Companhia La Balestra, citado por Sandra Vargas (2010), em que a montagem traz a temática da guerra que se apoia no uso de palitos de fósforo que, acesos, instauram um estado de horror e flagelo só visto em confrontos armados. Ou como vemos em *Pequenos suicídios: três breves exorcismos de uso cotidiano*, do Rocamore Teatre, em que uma pastilha de Sonrisal se despede da vida aos olhos da audiência. No espetáculo-solo, de 1972, Krugli pintava com tinta preta uma de suas mãos para criar a personagem da Aranha, o que demandava um hiato na encenação que claramente estava dado como uma “pequena provocação” ao que entendemos por representação. Na montagem seminal do Teatro Vento forte, há um outro momento singular, em que a representação se descola da encenação e passa a transitar por um viés performático novamente. Na sua saga para encontrar Azulzinha, Papel é capturado por um dos guardas do Rei Metal Mau e é imolado em cena, em uma das cenas mais pungentes de toda a história do Teatro – sejamos honestos – brasileiro. Num absoluto golpe de expectativas (e num exemplar golpe teatral, como se verá no desenrolar da história), o personagem principal da montagem é queimado “vivo” diante dos olhos das crianças. O mesmo impacto da imagem do protagonista desaparecendo no fogo, criado numa bacia de metal por um dos atores, reverberou também nos adultos, que viram ali claras referências aos tempos que corriam em 1974, auge da repressão política instaurada havia uma década e que naquele ano se intensificava de forma cada vez mais brutal.

Outro exemplo vem das rubricas do texto em que se lê: “Um ator rasga a metade de uma folha de jornal, faz uma dobra vertical para segurar, e outro pinta os olhos e a boca no papel” (Krugli, 2000, p.32). Há, portanto, uma clara intenção

de Krugli de acentuar o aspecto de que aquela história está sendo contada pela primeira vez e de que nada é exatamente pré-fabricado pela cena. Essa característica marcante desse espetáculo e essa instância do ator-performer irão acompanhar o encenador ao longo de sua trajetória, em outros espetáculos, no que podemos destacar a observação do crítico teatral Yan Michalski quando de sua análise do espetáculo adulto *Pequenas histórias de Lorca*, estreado em 1977:

(...) a maior qualidade da realização talvez seja a de transmitir a impressão de que todos os integrantes da equipe estão inventando espontaneamente, na hora, as palavras que dizem, as melodias que cantam e os gestos ou movimentos que executam, sem que essa ideia de espontaneidade se torne incompatível com uma elaboração formal limpa, rebuscada e inteligente. (Michalski, 1977).

É inegável, e aqui parte-se para outro aspecto característico dessa linguagem, que toda essa fábula desenhada por Krugli nasceu do turbilhão vivido pelo autor no ano anterior à estreia do espetáculo. A grandeza que se esconde por trás de *História de lenços e ventos*, para além do que se via em cena, está também no seu aspecto autobiográfico, na trágica passagem do autor pelo Chile, às vésperas do golpe que arrancou Salvador Allende<sup>6</sup> (1908-1973) da presidência do país. Segundo Sandra Vargas,

O Teatro de Objetos é particularmente provocador quando apresenta um repertório pessoal, autobiográfico, íntimo e autoral do ator, que se expõe através dos objetos. O grande potencial do Teatro de Objetos não está nas suas particularidades técnicas, mas, sim, naquilo que é capaz de despertar de mais profundo e revelador daquele artista, por meio de seus objetos (Vargas, 2010, 37).

Krugli havia sido convidado para dirigir uma versão de *A história do barquinho*, com o Grupo Manos, um coletivo teatral residente em Santiago, capital do Chile. Com o processo de ensaios começado, o encenador se viu no meio de uma grave crise política e social que assolava o país e que culminou no fatídico onze de setembro de 1973. A forte repressão dos primeiros dias do golpe

---

<sup>6</sup> Ex-presidente da República do Chile, fundador do Partido Socialista local, governou seu país de 1970 a 1973, quando foi deposto por um golpe de estado liderado por seu chefe das Forças Armadas, o general Augusto Pinochet.

fez com que o grupo se dispersasse, a partir do episódio do desaparecimento de um dos integrantes, fato até hoje não esclarecido. Com o projeto abortado e o país em estado de exceção, Krugli viu-se obrigado a voltar ao Brasil, em uma longa e sinuosa peregrinação até o Rio de Janeiro. Exatos cinco meses depois desse incidente, *História de lenços e ventos* estreava no Festival de Teatro Infantil de Curitiba (PR), em fevereiro de 1974. Obviamente, Ilo Krugli soube carregar nas tintas de alta poesia visual e no aspecto fabular que podem ter ocultado o seu contexto confessional, até mesmo para a sua preservação emocional ou, quem sabe, até mesmo para a sua sobrevivência. *História de lenços e ventos* fala, sobretudo, de liberdade, um tema caro àqueles dias, um assunto comum tanto no Brasil de Geisel<sup>7</sup> (1907-1996), quanto no Chile de Pinochet<sup>8</sup> (1915-2006). Krugli permeia a peça com uma quantidade sem fim de referências ao direito de ir e vir, ao princípio da autonomia e da emancipação. Nesse sentido, poucas vezes o Teatro para crianças naquela década foi tão honesto em seus princípios, sincero ao desvelar questões que careciam de maior debate e, ao mesmo tempo, exasperadamente poético. A quintessência de Krugli está exatamente aí, no manuseio de uma elevada poesia na concretude da cena.

No entanto, não é possível desconsiderar tanto em Krugli quanto em Carrignon o possível impacto da reflexão trazida em *O sistema dos objetos*, de Jean Baudrillard, escrito em 1968, no auge da reviravolta política e cultural francesa. Baudrillard é o primeiro a expor os dilemas da sociedade de consumo francesa diante da emergência de novas instâncias da cultura que entravam em disputa, revelando aspectos de um capitalismo em estado avançado. A ideia de um sistema captado pelo autor, que envolve capacidades de produção e consumo. Segundo Baudrillard:

---

<sup>7</sup> Ex-presidente do Brasil, 4º General do Exército a governar o país durante a ditadura militar.

<sup>8</sup> Ex-presidente da República do Chile que governou o país de 1973 a 1990, período em que o Chile viveu uma das mais sangrentas ditaduras da América Latina

Não se trata, pois, dos objetos definidos segundo sua função, ou segundo as classes em que se poderia subdividi-los para comodidade de análise, mas dos processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e da sistemática das condutas e das relações humanas que disso resulta.” (Baudrillard, 2009, p.11).



**Figura 3** – Ilo Krugli em História de Lenços e Ventos.  
Fotografia: CEDOC/Funarte

A transição para o mundo moderno propõe o abandono de elementos tradicionalmente burgueses para o objeto com outros elementos implícitos na sua funcionalidade e que se organizam dentro de um (novo) sistema que propõe não mais o acúmulo, mas sim o consumo – e seu consequente descarte. O objeto torna-se signo, agregando estaturas sociais e de prestígio, e, com o respaldo da mídia que gera uma repetição sem fim dessas estruturas, proporciona uma banalização e um “apaziguamento” ilusório da sua condição social. Não é difícil perceber que Carrignon (2011) é um leito de Baudrillard

quando afirma que “O consumidor surgiu na década de 1970 e gradualmente substituiu o cidadão. Um objeto deve quebrar para que se compre outro”<sup>9</sup>. (Carrignon, 2011). Como se vê, a reflexão do filósofo francês reverbera nesses primeiros artistas do Teatro de Objetos, por pelo menos uma consciência política no resgate de objetos que possuem alguma história e “assim como o objeto é somente liberado em sua função, o homem reciprocamente é libertado somente como usuário deste objeto” (Baudrillard, 2009, p.25).

Desta forma, parece apropriado refletir sobre a escolha do Teatro de Objetos como uma expressão artística. Essa eleição precisa ser fruto de uma escolha maior, em que haja um evidente compromisso ético ao lidar com tais objetos, um compromisso ético com aquela escolha, um posicionamento desperto para o que significa dar a cena aos objetos que vêm de um lugar anterior e, sobretudo, uma consciência política no manuseio de elementos vindos de uma outra esfera da vida humana. O gesto de Schwitters<sup>10</sup> (1887-1948), ao deslocar papéis descartados, bilhetes de trem usados, jornais velhos para o campo da Arte Moderna, com suas colagens, talvez seja o ponto de fuga dessa percepção (revolucionária) que se trata de dar uma nova vida àquele objeto sem nenhum valor. Neste sentido, tanto Krugli quanto a geração franco-belga da década de 1980 convergem para um mesmo ponto comum, nascido entre Schwitters e seus contemporâneos, como aponta Argan:

As coisas recolhidas e combinadas por Schwitters, no quadro que vem compondo, foram descartadas pela sociedade por não servirem mais, por terem cumprido suas funções; nem assim deu-se ela ao trabalho de destruí-las, pois, para a sociedade ‘de consumo’, a realidade se divide entre o a-consumir e o consumido. Não há nada mais lastimável ou patético no gesto de recolhê-las, e não porque este venha a revelar alguma sua beleza secreta e ignorada. Mas, por serem coisas ‘vivas’, compõem no quadro, com outras coisas igualmente vivas, uma relação que não é a *consecutio* lógica de uma função organizada, e sim a trama intrincada e, no entanto, claramente legível da existência. Ou, talvez, do inconsciente que, como motivação profunda, determina o fluxo incoerente da vida cotidiana (Argan, 2006, p.360).

<sup>9</sup> Tradução do autor do original em Francês: “Le consommateur apparaît dans les années 70, et remplace progressivement le citoyen. Un objet doit se casser, pour en racheter un autre”.

<sup>10</sup> Kurt Schwitters, artista visual, poeta e escultor alemão.

Esta reflexão ainda pode ser desdobrada muitas vezes e a escrita deste artigo é uma provocação para que saibamos, com acuidade e pesquisa, deslocar conceitos em perspectivas nossas e que seja possível re-ver nossa história com outros olhos, pois, como ressalta Adichie:

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. [...] Quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso (Adichie, 2019, p.32-3).

Os cinquenta anos de *História de lenços e ventos* pode ser um bom motivo para reavaliarmos instâncias impensadas da nossa trajetória tão recente e que continuam sendo pouco refletidas entre nós. É possível transitar por outros caminhos neste rascunho historiográfico tão cheio de certezas cantadas. É possível então que saíamos dos nossos lugares por um segundo? É possível desconstruir estratégias de domínio e subjugação nas nossas narrativas? Pode-se arriscar um novo desenho que recuse os contornos pré-traçados por outrem? De que maneira uma perspectiva nossa pode dar luz a particularidades até hoje não desvendadas? Quando vamos abandonar as amarras de uma história que nunca foi nossa? A quem interessa esse discurso? Podemos nos dar essa chance em 2024?

## Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2009
- CARRIGNON, Christian. **Le theater d'objet: mode d'emploi**. Open Editions Journals. Volume 4, 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/agon/2079> Acesso em 25/09/2023.



COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KRUGLI, Ilo. **História de lenços e ventos**. Rio de Janeiro: Editora Didática e Científica, 2000.

MIGNOLO, Walter. Desafios Decoloniais Hoje. *In: Epistemologias do Sul*. Foz do Iguaçu: No. 1, 2017. Disponível em PDF: <https://revistas.unila.edu.br> Acesso em 28/09/2023.

\_\_\_\_\_. Colonialidade– O lado mais escuro da modernidade. *In: Revista Brasileira de Ciências Sociais* – Vol. 32 N° 94, 2016. Disponível em PDF: <https://scielo.br> Acesso em 28/09/2023.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VARGAS, Sandra. O Teatro de Objetos: história, ideias e reflexões. *In: Revista Móin-Móin – Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas*, No. 7. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2010.