

Montagens lorquianas para os poetas que ainda não nasceram

ILO KRUGLI
ISMAEL SCHEFFLER (ORG.)

Ilo Krugli (Buenos Aires, Argentina, 1930 - São Paulo, São Paulo, 2019). Ator, dramaturgo, artista plástico, diretor, escritor. Criador do grupo Ventoforte (1974), constitui-se como referência para todos que trabalham com a linguagem da animação e da arte-educação no Brasil.

Ismael Scheffler é professor na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) junto ao Departamento Acadêmico de Desenho Industrial e é coordenador e diretor artístico do TUT – projeto de extensão institucional de teatro. É Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (2013), onde também concluiu o mestrado em Teatro (2004). Especialista em Teatro (2001) e graduado em Direção Teatral pela Faculdade de Artes do Paraná (1999). Participou do Laboratório de Estudo do Movimento na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq (2010-2011). É pesquisador, ator, diretor teatral e cenógrafo. É autor de diversos livros, capítulos de livro e artigos científicos sobre teatro.

Afiliação: Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8555057354085208>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8827-808X>

• **RESUMO:**

O texto apresentado é a transcrição da palestra proferida por Ilo Krugli, em 11 de setembro de 2007, na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, em Curitiba, durante o evento *Semana García Lorca*. Em sua apresentação, Krugli rememorou sua trajetória, compartilhando lembranças de sua infância na Argentina e na maneira como sentia, simbolicamente, o dramaturgo e poeta Federico García Lorca como seu ancestral, apresentando aspectos da biografia deste autor espanhol. Krugli deu destaque aos espetáculos com textos de autoria e influências de Lorca que dirigiu com seu grupo Ventoforte. Em sua fala, compartilhou sua visão sobre o teatro e sobre como considerar a obra lorquiana na contemporaneidade brasileira. Sua apresentação foi permeada de afetividade, refletindo sobre a arte, a liberdade e a vida. À fala de Krugli, são acrescentadas algumas notas e contextualizações e indicada bibliografia complementar.

• **PALAVRAS-CHAVE:**

Ilo Krugli; Federico García Lorca; teatro de bonecos; história do teatro latino-americano.

• **ABSTRACT:**

The text presented is the transcript of the talk given by Ilo Krugli, on September 11, 2007, at the Federal Technological University of Paraná, in Curitiba, during the event *Semana García Lorca*. In his conference, Krugli recalled his trajectory, sharing memories of his childhood in Argentina and the way he symbolically felt the playwright and poet Federico García Lorca as his ancestor. He presented aspects of the Spanish author's biography and highlighted the shows he directed with the Ventoforte group with texts written and influenced by Lorca. In his talk, Krugli shared his view on theater and on how to consider the Lorquian work in Brazilian contemporaneity. His lecture was permeated with affection, reflecting on art, freedom and life. To Krugli's speech, some notes and contextualizations are added and a complementary bibliography is indicated.

• 266

• **KEYWORDS:**

Ilo Krugli; Federico García Lorca; puppets; history of Latin American theater.

Apresentação, por Ismael Scheffler

Montagens lorquianas para os poetas que ainda não nasceram foi o título dado por Ilo Krugli à palestra proferida por ele, em 2007, na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, em Curitiba, em 11 de setembro. Entre os dias 10 e 15 daquele mês, o TUT – grupo de Teatro da UTFPR, promoveu a *Semana García Lorca*.

A escolha de García Lorca como tema do estudo se deu por uma série de motivos. Primeiramente, pela importância da obra do poeta e dramaturgo, um dos autores de maior relevância da literatura em língua espanhola do século XX. Também como alusão aos setenta anos de seu falecimento completados em 2006, data simbólica de merecida consideração servindo de ocasião para a reflexão e difusão de sua obra. Por fim, interessava também dar continuidade ao processo de estudo já iniciado no TUT com a preparação de dois espetáculos produzidos com dois elencos a partir da dramaturgia do espanhol: *Bodas de Sangue*¹ e *O feitiço da mariposa*², realizados no ano de 2007. *Bodas de sangue* já havia recebido uma montagem do grupo em 1988, quando dirigido por José Maria Santos, sendo a primeira vez que o grupo escolhia um texto já encenado, em seus 35 anos completados em 2007. Em 2022, o TUT completa 50 anos de trajetória, sendo uma

- 267 • satisfação poder compartilhar a transcrição da palestra de Ilo Krugli com o presente dossiê.

A programação da *Semana García Lorca* foi composta ainda pelas palestras: *García Lorca: um roteiro para a aproximação com o multifacetado dramaturgo andaluz*, com Luciana Carneiro Hernandes (à época, Mestre em Letras e Doutoranda em Literatura Contemporânea na UNESP; professora da UTFPR - Campus Cornélio Procopio); e *El corazón salió solo - teatro, música, poesia: García Lorca mestiço*, com Flávio Stein (encenador, dramaturgo e pesquisador em transdisciplinaridade artística, de Curitiba). Fez parte ainda da programação, uma apresentação do

¹ Peça de teatro de Federico García Lorca, de 1932.

² Primeira peça de teatro escrita por Federico García Lorca, de 1922, *El maleficio de la mariposa*. Para mais informações sobre esta montagem do TUT, ver: SCHEFFLER; SOUZA, 2021.

espetáculo *Bodas de Sangue*, do TUT, com direção de Ismael Scheffler; a leitura dramática da peça *Mariana Pineda*³, de García Lorca, com direção de Giórgia Conceição, realizada por estudantes do Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná; recitação de poesias de Lorca, por integrantes do TUT; e a exibição do filme *O desaparecimento de García Lorca*⁴.



Figura 1. Cartaz da Semana García Lorca, em 2007. Arquivo TUT.

A palestra *Montagens lorquianas para os poetas que ainda não nasceram*, realizada em 2007, foi transcrita pelos estudantes das graduações de Licenciatura em Letras-Português e Bacharelado em Comunicação Organizacional, da UTFPR: Anna Glácia de Moraes Vieira, Tathiane Crystyne Ferreira de Jesus, Thayna Bressan da Silva e Guilherme Stadler Penteadado, sob a orientação do professor Ismael Scheffler.

³ Peça de teatro de Federico García Lorca, de 1925.

⁴ *The Disappearance of Garcia Lorca*. Direção: Marcos Zurinaga, de 1996.

Para esta publicação, a opção foi preservar a voz de Krugli, mantendo a linguagem coloquial. Mesmo assim, é evidente que se perde parte do charme e humor do artista e seu carisma com a plateia. Para dar mais fluidez à leitura, foi mantida apenas a fala de palestrante, muito embora intervenções da plateia tenham sido recorrentes. Também foram acrescentadas notas contextualizadoras e uma breve bibliografia que pode interessar aos leitores.

Montagens lorquianas para os poetas que ainda não nasceram, por Ilo Krugli

Está sendo gravado? Não tenho problema não, é só curiosidade, que às vezes eu quero saber depois o que eu falei mesmo. Ora, porque é assim, não é? A gente precisa ter uma certa responsabilidade. E, ao mesmo tempo, uma irresponsabilidade também para deixar fluir de dentro da gente o que sente, o que pensa.

Eu sou uma memória continua. Falei dessa coisa que o Lorca está próximo. Eu tinha quase vontade... tem a ver muito com o sentido do que vou falar hoje. Tem os budistas, tem uma série de religiões ou atitudes humanas, de lembrar dos ancestrais. Eu acho que a gente pode até escolher os ancestrais, não é? Então, o Lorca me interessa que seja um ancestral meu, o poeta me interessa, o libertador me interessa.

Também me interessam os anônimos, aqueles que não ficam os nomes deles, mas que alimentaram seus filhos, seus netos e chegam na gente de alguma forma. Eu ando aqui por Curitiba e a gente vê bastante gente reunida de Guaranis. Eu fico comovido (e não é uma falsa postura aparente). É porque isso é um pouco da história da colonização das Américas. Então eu vejo eles dentro da cidade arrancados da sua história. É essa coisa: os ancestrais, os outros são importantes... Saber dos outros.

Eu me criei num bairro em Buenos Aires que tinha... eu chamo agora, escrevendo memórias assim, de Torre de Babel, porque tinham espanhóis, muitos, galegos que também são espanhóis, também muitos portugueses, russos,

ucranianos, poloneses, italianos, árabes, armênios, muitos armênios. Eu sabia até xingar em armênio! Tudo isso, então, foi muito rico para a minha história.

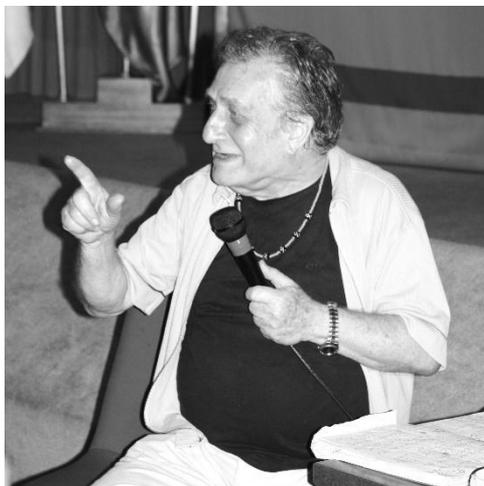


Figura 2. Ilo Krugli, em 2007. Arquivo TUT.

Ontem se falou do Lorca, como ele, amando a diversidade de todos os povos, todos os homens, enfim. E eu gostaria de lembrar um prólogo de um espetáculo que nós fazíamos com o teatro Ventoforte. Então, no começo, a gente chegava cantando e varrendo o espaço. Era ao ar livre e depois convidávamos o público a entrar junto do coreto. Então, cantava-se uma cantiga que foi recolhida em remanescentes de um quilombo que é [Krugli cantando]: “Está caindo flor, está caindo flor! Olha no céu, olha na terra, olha ainda está caindo flor!”. Eu cantava até melhor... (Eu como diretor, autor, sempre sabia a história. Eu procurei sempre dirigir, conduzir, liberar porque assim eu sempre fazia tudo o que eu queria e até me dava papéis que eu gostava de fazer.) Então, eu acrescentei, era assim [cantando]: “Está caindo flor, está caindo flor! Olha no céu, olha na terra, olha ainda está caindo flor.!. Acrescentei [cantando]: “Minha mãe me disse assim, minha mãe me disse assim: só saber como começa, não saber como é o fim”.

Então, a gente... (e hoje também eu não quero adiantar muito - e quero colocar isso em relação ao Lorca e ao que ele introduziu. Está muito presente em tudo que ele fez e na própria história dele. Talvez na história dele, e do século XX

• 270

também). Então logo a seguir falávamos: “e nesse momento, aqui nessa cidade, morreram...” (a gente não pesquisava quantos morreram por dia, chutávamos...) “morreram 1200 crianças, 3000, 2000, morreram. Também caíram 90 mil folhas, que se desprenderam das árvores. Também murcharam ainda umas milhares de flores. Mas não se preocupem! Olhem pela aquela janela! É possível que lá está nascendo uma criança e deve ter outras janelas que nascem mais crianças e daqui a pouco vai chegar a primavera e vão renascer as árvores também! E vão ter folhas, flores e vão ter frutos.” Esse era o começo do nosso espetáculo e depois convidávamos o público para a homenagem ao ancestral, a Lorca.

Minha relação com o Lorca... (está aqui o moço que falou ontem das Brigadas? É apenas porque deu uma mexida no meu coração, minha lembrança⁵). Eu era muito pequeno. Eu nasci no último mês de 1930, por isso é que não sou tão velho. Se fosse no começo de 30 já teria 77 anos. Vou fazer 77 só em dezembro. Então eu nasci em dezembro de 1930. O Lorca esteve em Buenos Aires, em 1934. Eu não sabia quem era o Lorca quando eu tinha quatro anos. Tinham muitos espanhóis em volta. O que eu sei é que a partir de um certo momento, em 1936, que começou o golpe dos falangistas⁶ contra a República, se agitou muito os espanhóis que moravam em Buenos Aires e todos os operários. Meu pai era polonês e eram todos operários. O movimento operário deu apoio à República e eu cheguei a ver, conhecer. E falava aquele... (soube disso alguns anos depois) aquele que esteve nas brigadas lá em Madrid. Eu vi gente que tinha estado, que eram amigos do meu pai, ou aquele que estava indo para a Espanha para entrar nas brigadas. E ainda cantava e me ensinava a cantar uma música que vai parecer para alguns meio estranha, mas que era uma música que o próprio Lorca tinha recolhido também.

271 •

⁵ As Brigadas Internacionais foram unidades militares que lutaram do lado da República durante a Guerra Civil Espanhola (1936 a 1939). Eram compostas por voluntários estrangeiros que combateram na Espanha. Foram cerca de 40 mil brigadistas, a maior parte da França e da Alemanha, mas vieram voluntários de todas as partes do mundo, também argentinos e brasileiros. As Brigadas Internacionais perderam cerca de 10.000 voluntários em combate.

⁶ A Falange Espanhola foi uma organização política de inspiração fascista que deu início à Guerra Civil Espanhola e levou ao golpe de Estado que colocou o general Francisco Franco como ditador de 1936 a 1975.

Que é o *Vito* [cantando]: “*Con el vito vito vito con el vito que que me muere. Cada dia, dios mio, estoy mas metido en fuego*” (ou “*metida en fuego*”, poderia ser no feminino ou masculino. Alguém que se apaixona por alguém). Mas tinham algumas brigadas que cantavam [Krugli cantando]: “*con el quinto, quinto, quinto, con el quinto regimiento, el partido comunista, defendendo esta Madrid.*” Eu era pequeno e aprendi. Aprendi e não peço desculpa por ter elogiado o partido comunista. Claro... fui inclusive do partido comunista e tudo isso. Saí do partido e não me segurei em nenhum lugar. Fui neo-cubista como artista plástico. Também os comunistas me levaram para o realismo socialista. Saí do realismo socialista também.

Eu só sabia que havia uma guerra na Espanha. Eu escutava os vizinhos e ficou uma frase... um marido com a mulher, brigando. Eu escutei ele falando de um general espanhol que era o Miaja⁷. Então o outro falava “Miaja! Mierda!”. Acho que o marido era republicano e a mulher era falangista, algo assim ou ao contrário. Então sabia dessa história, essa divisão que estava começando, estava muito presente.

Mas o Lorca já havia estado nesse tempo. Aos oito anos, eu estava na escola primária e uma professora me ensinou a fazer bonecos, fantoches. Ela tinha aprendido a fazer fantoches com um poeta argentino que vinha muito aqui no sul durante muitos anos. Fazia bonecos: o Javier Villafañe⁸.

• 272

Então o Javier, o Javier tinha... (vocês viram que eu ainda nem consultei o caderno?) o Javier tinha trabalhado com o Lorca no Teatro Avenida, faziam *Bodas de Sangue*. E depois do espetáculo, eles se apresentavam... (eu não consegui saber nunca que peça eles faziam de bonecos) mas trabalhavam com bonecos. O Lorca era o mais assanhado, dizem que era uma fera mexendo bonecos. Estavam poetas e tinham atores e tinham músicos e tinham artistas plásticos. Eu soube, nem faz tanto tempo, que até o Lorca era muito amigo do Carlos Gardel e cantavam em algum sarau juntos. Lorca tocava muito bem o piano.

⁷ José Miaja Menant (1878-1958) foi militar espanhol com destacada atuação na Guerra Civil Espanhola.

⁸ Javier Villafañe (1909-1996) foi um titiriteiro argentino. Ver: MENDONÇA, 2020.

Então o Javier Villafañe, depois que o Lorca foi embora, ele deflagrou um movimento de teatro, sobretudo de teatro de bonecos, em Buenos Aires. Deixou uma semente enorme, brutal... deixou um grande vazio. Eu também escrevi em algum momento: “que pena que alguém não o amava tanto quanto ele merecia, para abraçar o Lorca e dizer: ‘não vai, fica aqui com a gente!’”. Mas ninguém o amou tanto, ele merecia ser amado tanto!

Na Avenida de Maio, que era a avenida dos espanhóis, com bares, cafés e tudo isso, agora tem placas que lembram o hotel onde Lorca ficou. Tem lá o apartamento que é um pequeno museu, o Teatro Avenida, os bares onde ele ficou. Ficou uma lenda. Mas ficou muito mais! Ficou todo um processo de trabalho. Então poetas saíram a continuar.

O Javier Villafañe criou um teatro que andava, que era uma carroça, com animal, por um cavalo e uma mula, não sei bem o que puxava. E depois era uma espécie de caminhonete. Depois ele começou a vir muito ao Brasil também. A minha professora do primário, que chamava Helena, me ensinou a fazer bonecos e ela aprendia com o Javier, que tinha trabalhado com o Lorca. E ela me deu um livro do Javier, que foi o meu primeiro contato, eu diria, com a poesia lorqueana. Mas não era o Lorca, era uma criança. Uma criança que sempre aparecia em tudo que ele escrevia. Sempre aparecia alguma criança e não era para aparecer mesmo, crianças?

273 •

Tinha uma epígrafe que era assim: “Quando eu vejo...” (vou falar em espanhol e depois traduzir): “*Quando veo um títere passa como un ilo de oro en mi corazón.*” – “Quando eu vejo fantoches, passa como um fiozinho de ouro no meu coração.” Eu acho que o Lorca poderia ter escrito isso - mas foi uma criança que assistiu a um espetáculo de bonecos do Javier. Eu nunca esqueci. O livro eu nem sei onde foi parar, mas a epígrafe, essa frase dessa criança...

O Javier fazia, depois dos espetáculos, a criança desenhar. Depois vou explicar porque isso interessa para mim, e interessa para todo mundo. Que lindo seria depois... Vocês assistem ali, depois eu entrego lápis e papel e desenha a partir do que eu falei. Não é? Que pretensão, mas de repente até seria lindo.

Eu [era criança e] fui fazendo bonecos, brincando com as crianças. Eu chamo isso teatro ao pé da escada, era um sobrado. Era um sobrado, ou seja, era toda essa torre de Babel e improvisávamos de manhã. Montávamos os bonecos em cima de carcaças e à tarde apresentávamos. Fazíamos de papel machê e no meio do espetáculo ia se desprendendo as máscaras de papel porque a criança é apressada: é hoje, é agora. Ela não vai esperar, não é? Até secar e todo esse processo, ao menos que os adultos segurem, né?

Fazíamos um espetáculo, também, vale a pena dizer, eu não sabia que era de Oscar Wilde, em que eu fazia *O príncipe feliz*⁹. Alguém me disse que foi feito em um teatro, eu não vi, não tinha dinheiro para ir. Então fazia *O príncipe feliz*, de Oscar Wilde, sem saber que ele era o Oscar Wilde, sem saber quem era Lorca. Sem saber quase, quem era o Villafañe.

E aí passa o tempo. Os bonecos foram muito importantes. Com o tempo comecei a escutar falar do Lorca e, já jovem, criamos um grupo de teatro de bonecos que andava pelos bairros, que se apresentava em algum teatro independente, Teatro La Máscara. Eram grupos como agora tem em São Paulo. Em São Paulo, tem quase 100 grupos, tem uns 20, 30 que tem até espaços improvisados como o nosso e se apresentam para o público. Uma espécie de teatro de resistência. Então, era um teatro independente.

• 274

Nós nos apresentávamos. Fazíamos peças que nós reescrevíamos. Alguma coisa do Javier ia desdobrando para outra. Mas o Javier também tinha feito um *Fausto*, não é? Quer dizer, o próprio Goethe fez *Fausto*, sabe como ele fez? Goethe ia na feira e o pessoal que fazia bonecos na feira apresentava uma história com o Diabo e o Doutor Fausto, então primeiro ele assistiu isso. O Goethe também fez isso, não é?

Eu andei depois com um boneco pela América Latina, alguns países. Em algum lugar que eu passei, o Javier tinha passado também. Também tinha passado depois, (desculpe, não é megalomania, mas é verdade), tinha passado esse amigo

⁹ Conto infantil publicado pelo escritor irlandês em 1888.

que se chama Che¹⁰. Sabe quem é o Che? É para saber mesmo. Os argentinos de Buenos Aires tão cosmopolitas que vinham procurar a América Latina e sua identidade. E foi importante sim, se aproximar do chão, da poeira, dos camponeses, de outras línguas, de toda aquela coisa que os brancos, os ocidentais colocaram como a civilização, não é?

E nessa época, vivemos a grande tragédia que era a Segunda Guerra. Tudo isso, quando eu comecei, já era depois da guerra. E aí eu fui descobrindo o Lorca. Mas para mim o Lorca era um cara que tinha trabalhado com bonecos. E depois eu li *Los títeres de Cachiporra*¹¹ (que a tradução seria *Os fantoches de cassetetes*, como eu traduzi). Porque é para bater, os bonecos se batem, um mulengo se bate. É um recurso dele para fazer rir. São cabeça dura todos, não é? Como o palhaço também se bate muito. Então para mim isso era Lorca, depois fui lendo e fazendo...

Só, em 1974, nasceu o grupo *Ventoforte*. Nasceu praticamente em uma apresentação aqui em Curitiba, no *Primeiro Festival de Teatro de Bonecos e Teatro para Crianças*¹², em que a gente improvisou um espetáculo que se chamou (e chama) *Histórias de lenços e ventos*, que deu origem ao grupo *Ventoforte*.

A inspiração era poética, era lorquiana, era popular, passando pelo meio de todas essas experiências que fazíamos. Lidávamos com muitas áreas de artes. O teatro popular da América Latina nos tinha impregnado e do Brasil, nem falo!!
275 • Andei, andei, andei pela cordilheira, depois vim parar em uma aventura em que os adidos culturais me salvaram de uma situação, os adidos culturais do Brasil me mandaram para o Rio de Janeiro, entrei com o trem da morte.

Então, em 74, nasceu o *Ventoforte*. Fizemos vários espetáculos: *Histórias de lenços e ventos*, e depois mais outro. E no terceiro, então, veio o Lorca, em 76, que era aniversário da morte¹³. Foi em agosto que a gente estreou. Depois comecei a

¹⁰ Che Guevara [Ernesto Rafael Guevara de la Serna] (1928-1967), médico argentino, revolucionário marxista e guerrilheiro. Enquanto ainda jovem estudante de medicina, viajou pela América do Sul, conhecendo as diversas realidades marcadas pela pobreza.

¹¹ Peça de teatro de Federico García Lorca, de 1922, *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*. Ver: MACHADO, 2011.

¹² Organizado pelo Teatro Guáira. Mais informações: SCHEFFLER, 2022.

¹³ Espetáculo *As pequenas histórias de Lorca*, estreou em 1976. Ver: SANTOS, 2020.

cada dez anos, mas depois eu disse: “assim não vou fazer Lorca, é muito pouco, não é? Mas também não sou eterno!”. Depois fui fazendo a cada cinco ou seis, agora vou tentar fazer a cada dois anos.

Então, a gente fez um espetáculo já sabendo quem ele era Lorca. Eu não quis fazer os grandes espetáculos, quis fazer aquilo que ele tinha inventado, eu quis fazer aquilo que ele fez depois de *Bodas*, depois de *Yerma*¹⁴: o que ele fazia com os bonecos. Então fizemos um espetáculo chamado *Pequenas histórias de Lorca*.

Fizemos *A donzela, o marinheiro e a estudante*, um pequeno entremez, vamos dizer. É um diálogo desses três personagens, muito poético, muito bonito. Fizemos também o *Diálogo do Amargo*, conhece? *O diálogo do Amargo* é um jovem que anda pela estrada, carregando pão e aparece a morte cavalgando (eu não estou seguro se ele [Lorca] fez a morte cavalgando ou se fui eu. Não! E ele colocava, sim, cavalos). Eu coloquei um cavalo em cena com a morte de peito nu e com um punhal de ouro (mentira: não era de ouro. Mas no teatro se falamos que é ouro, se falamos com garra e sensibilidade, todo mundo acredita. O teatro é assim: é além da verdade e da mentira.)

Então, entrava a morte. Era muito linda! O cavalo era um grande pano preto, vestido por três pessoas: um na ponta era o rabo e dois na frente (ou era o contrário? - não sei se era o contrário...). Um dos lados do cavalo era uma atriz que depois ficou conhecida relativamente, que fez também um Rosita muito linda que era a Xuxa Lopes. Ela estava começando no teatro. Ela era uma parte do cavalo.

E fazíamos uma pequena peça que se chamava *Cena do Tenente-coronel da guarda-civil*: “Eu sou o Tenente-coronel da guarda-civil” (ele lá desfilando, o resto dos atores:) “Ele é o Tenente-coronel da guarda-civil e não há quem lhe responda”. Eu apresentava a resposta: “E não há quem lhe responda”. “Tenho três estrelas, vinte cruces...” (não sei o que e, vai por aí). Até que, de repente, alguém diz: “Lá na rua tem passado uns ciganos”. Aí, vem um cigano, claro, dizendo poemas, cantando, cantarolando poemas e o tenente-coronel se incomoda, acha esquisito, não gosta, não tolera, manda expulsar e bater no poeta. E o outro insiste com a

¹⁴ Peça de teatro de Federico García Lorca, de 1934.

poesia e eles começam a se arrebentar. Até que, de repente, ao estilo dos bonecos (mas o Lorca nunca falou para fazer com boneco, eu fazia sim com bonecos. Para fazer uma tropa grande era: o ator, mais outro, um que era soldado, mais um soldado, mais outro soldado em cima dele que era boneco de pano, então eram mais em cena). Então ele começa: “Ai! Estou passando mal! Tô passando mal! Eu tô passando mal!”. E, de repente, morre. Ele morre. E aí começam a bater, possivelmente até matar.

Esse tema... essa cena, nós estreamos em Porto Alegre, não no Rio. O Ventoforte estava no Rio (e agora está em São Paulo). Estreamos em Porto Alegre. Para Porto Alegre (porque havia a censura do Rio), foi proibida a cena do *Tenente-coronel da guarda-civil*. Fizemos em Porto Alegre sem a cena do Tenente-coronel e a gente achava um absurdo.

No mesmo espetáculo tinha *O pequeno retábulo de Don Cristóbal*. E a outra tragicomédia da *Sinhá Rosita*. É a mesma história, só tem tratamento diferente. Então, a Rosita tem um que é o pai, no outro ela tem a mãe. E eu pus junto na peça: ela tinha pai e mãe. E Don Cristóbal era o mesmo: era o terrível Don Cristóbal com um cassetete na mão e batia em todo mundo. Conseguia tudo pela força. Comprava tudo com seu dinheiro.

277 • E também acontecia uma coisa meio simples, de gracejos dos bonecos.

Ela tinha um namorado que chama Cocolichi, que os atores tiveram problemas com alguns versos do Lorca, porque tem uma cena que ele diz: “Você é uma flor! Você é uma flor, Rosita!”. Claro Rosita é uma flor. E ela fala: “Você é um cravo!”. Isso eles ficavam achando um pouco simplório demais. Porque não estavam acostumados, porque nunca haviam usado, e “não se usa mais”. Pelo menos *alla* no sul se usa tudo isso: objetos, flores... Então, houve problema pra assimilar uma linguagem que estava presente: o poético, a linguagem poética e popular. Ela tem uma síntese. Algumas cenas têm menos ou mais, uma origem popular.

Então, o espetáculo já começava também procurando o Brasil feito por brasileiros e eu estava fazendo minha aprendizagem. Fiz, primeiro, minha aprendizagem de ser argentino, pelos meus pais que eram imigrantes judeus

poloneses. Depois disso, fiz minha aprendizagem pelas cordilheiras, com os índios. Então, a gente vai aprendendo e vai assimilando culturas, não é?

Então, entrava um casal. Cantavam, toda a música. Era baião, xaxado, vários assim. Toda essa energia (É aquilo que ontem você falou, quando ele foi em Cuba. Achou proximidade, porque Cuba também é origem meio ibérica, o som cubano, não é? com a entrada dos negros. Aqui também, Portugal, com a entrada de negros, índios, e etc, etc. Então tem uma intensidade que nem sempre lá em cima, nos países do hemisfério norte têm). E a gente dançava, cantava. De repente parava tudo e descia um pano preto e nós cantávamos *Assum Preto*¹⁵. Conhecem o *Assum Preto*, de Luiz Gonzaga, que fala de alguém que cegaram, perdeu a possibilidade de ver? [Cantarola a música]: “Tiraram os olhos do assum preto para ele cantar melhor”. Mataram Lorca... Não gostaria que fosse assim. Mas talvez para ele ser mais profundo e mais forte. No lugar de matar, conseguiram dar mais força a tudo o que ele havia feito¹⁶. Eu me emociono.

Isso eu me refiro a minha mãe. Minha mãe viveu várias de guerras. Eu perguntava para ela: “você gostaria que você voltasse... você queria a vida que você viveu?” Ela: “sim, mas sem as guerras!”. Então é evidente que não queremos que os poetas sejam mortos.

Então começava todo esse espetáculo. No começo com tintas um pouco mais sombrias, mais escuras. Depois, quando o Amargo morre, que a morte carrega ele, a gente ia tirando as roupas mais escuras, mais de luto e ficava quase nu, com uma pequena sunga, de nada.

Uma vez fomos para Vitória e veio um cara da censura assistir (porque a censura a gente mandava, eles qualificavam e depois tinha que apresentar para a censura. Cada espetáculo era apresentado, em cada cidade, para cada estreia nossa em São Paulo, no Rio... a censura vinha e assistia primeiro o espetáculo para eles. Já foi qualificado, mas ainda não era definitivamente). Então, em Vitória apareceu um censor que disse: “não, não vai poder passar esse espetáculo aqui.

¹⁵ Música composta por Luiz Gonzaga (1912-1989) e Humberto Teixeira (1915-1979), em 1950.

¹⁶ Federico García Lorca nasceu em 5 de junho de 1898, no povoado de Fuente Vaqueros, em Granada, Espanha. Foi assassinado em 18 de agosto de 1936, aos 38 anos, em Granada.

Lá no sul, são todos muito mais...” (não sei o que ele quis dizer... sei lá, mais sem vergonha?), “mas, do Rio pra cima, a família não vai tolerar isso aí”. Aí ele nos obrigou a, quando tirar a roupa, ficar, não frontal, mas de lado. E a gente botou uma luz até quase igual, até mais bonita, de contraluz.

E, em Brasília, já apareceu um homem da censura que havia tido um derrame e assistiu junto com mais duas pessoas e no final disse assim: “Olha, ainda não vou dizer como censor o que eu penso do espetáculo. Mas eu gostaria que vocês também tivessem nos convidado para assistir aqui, um Shakespeare, um Molière...” e não sei o quê. Censor também ama, não é? Se diz assim, dos brutos também. O censor, às vezes, está na polícia porque é um emprego que precisava. Ele disse: “Quanto a liberar, passem lá no escritório que vamos liberar.” Em Brasília liberou direito. Dois censores diferentes.

E era importante porque a cena do Tenente-coronel é muito importante na minha visão da morte do Lorca. O Lorca foi processado. Ele foi vítima no segundo, terceiro dia. Ele foi aconselhado a voltar para Granada, logo foi preso e logo foi morto.

279 • Durante a República, já teve um juiz que foi denunciado que ele agredia com o exército e forças armadas. Depois liberaram ele, mas ficou essa marca. Era pela cena do *Tenente-coronel da guarda-civil*. Quando voltamos de Porto Alegre, foi publicado no Jornal do Brasil: “Lorca novamente morto e censurado”. Já estava preparado isso. Então a censura cedeu, autorizou e nós fizemos. Nós fizemos essa cena várias vezes.

Esse espetáculo recorria a toda uma tradição, que ia dos bonecos a própria poética do Lorca, o uso múltiplo do espaço. A poesia não está só na palavra, está no que se faz no palco também. Nós usávamos umas varas para dividir o espetáculo, eram como grades sob a roda que a gente ia movimentando e a Rosita ficava presa lá quando ela casa com don Cristóbal é libertada (todo encontro amoroso talvez não liberta, mas leva para algo melhor, dá um pouco mais de luz, de vida). Então ela é libertada enfim...

Esse espetáculo foi repetido outra vez. Chamava *A tragicomédia da lua branca*¹⁷. Ele se arrebenta também. Nas primeiras vezes, saía um monte de palhas, lixo, papel... tudo saía da barriga dele. Tem uma frase que diz: “Ele não era gente, ele era apenas um boneco!” Isso acontece com o Tenente-coronel. Essa coisa de não aguentar o amor, a poesia, a liberdade – e se arrebenta.

Nessa versão da *Lua Branca*, tirávamos dele uma corda cheia de bandeiras de todos os países (adoro colocar bandeiras de todos os países em cena). E geralmente são bandeiras rasgadas, não são bandeiras bonitinhas. Na época da censura tinha que se tomar cuidado. Agora mesmo fiz um espetáculo, ano passado, que é *A centopeia e o cavaleiro*¹⁸, em homenagem ao Betinho¹⁹. Então, a Centopéia, que vai para a cidade, colocamos uma bandeira brasileira grande e ela sobe, pisa em cima e começa a surfar em cima. Então, telefonaram umas pessoas dizendo: “Olha, ela estava limpando o chão com a bandeira brasileira?” Isso não podia fazer na época da censura. Agora digo: “ela não está limpando o chão! E mais: eu prefiro que limpem o chão com a bandeira brasileira do que sujem com outras bandeiras. Essa limpeza é mais digna que a limpeza que fazem na sua casa, na sua sala, e com mais liberdade e com mais criatividade.” A mulher ficou meio assim... Não foi adiante. Não tinha nem como ir adiante nessa história. Então a gente coloca bandeiras rasgadas, muitas.

• 280

¹⁷ Estreado em 1996.

¹⁸ Estreada em 2006.

¹⁹ Sociólogo Herbert de Souza (1935-1997) ativista dos direitos humanos.



Figura 3. Ilo Krugli com público na UTFPR, em 2007. Arquivo TUT

Fizemos outros espetáculos. Três anos depois, fizemos um espetáculo, já em São Paulo, que se chamou *Choro Lorca*²⁰, que é meio um trocadilho inclusive. A intenção era isso, que poderia ser a música (nós usamos muito a música ao vivo nos espetáculos) e o chorar por ele. No espetáculo, entrava a cena do menino e o gato, da peça *Assim que passem os cinco anos*²¹. Eu gosto de fazer prólogos. Entrava uma cena que curiosamente tinha o quadro de Goya do fuzilamento²² e, em frente

281 • desse quadro, nós fazíamos o começo do espetáculo. Depois, tinha o menino e o gato. Depois, tinham várias cenas do *Romanceiro cigano*²³. Tinha uma cena da Guarda-civil. E depois disso entrava a *Sapateira prodigiosa*²⁴. Então, esse espetáculo foi um espetáculo muito elaborado com um elenco bastante experiente, intenso, bonito. Nem teve tanto sucesso como a gente sempre espera. Mas esteve por várias cidades.

²⁰ Estreado em 1986.

²¹ Peça de teatro de Federico García Lorca, de 1931.

²² Pintura de 1814, de Francisco Goya: *O 3 de Maio de 1808 em Madri: Os Fuzilamentos na Montanha do Príncipe Pio*, também conhecida como *Os Fuzilamentos da Moncloa*. - <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-3-de-maio-de-1808-em-madri-francisco-de-goya/>

²³ Livro de poesias de Federico García Lorca, de 1928.

²⁴ Peça de teatro de Federico García Lorca, de 1930.

Na *Sapateira*, entra também o Sapateiro que sai pelo mundo fazendo teatro de bonecos. Ela é muito jovem e ele é mais velho. Então brigam muito, ele vai embora – isso antes de começar o espetáculo. O espetáculo é a volta dele. Mas ele volta de óculos escuros e não sei o que, ela tem dúvidas se é ele ou não é ele. Enquanto isso, todos os jovens da cidade se matam por ela porque ela era muito bonita. Enfim, é um espetáculo bem popular. Ele chamava de *Tragicomédia violenta*, era muito intenso.

Ontem se falou da cena do menino. Sempre tem um menino. Isso deixou uma marca muito grande em mim. Tanto que outro dia quando fui fazer a leitura desse cordel, nunca falamos tanto palavrão na nossa vida! Quando era o final do espetáculo (eu, inspirado no Shakespeare, o *Rei Lear* – era uma leitura e eu adaptei), como diretor, eu dizia que o último verso tinha que ser dito por uma criança. E os atores falavam: “mas com tanto palavrão? Uma criança?” Eu disse que no teatro não tem importância, colocar realmente uma criança em cena porque todo ator tem uma criança sempre guardada no coração. Aí, um dos atores dizia como se fosse uma criança. Não imitando uma criança, mas vivendo.

Eu percebi que era uma jogada do Lorca. É lorqueana sem dúvida. Porque essa coisa que é a inocência da criança... essa capacidade de falar de tudo e de outra forma é realmente a criança. Depois ela se transforma em adulto, não é verdade? Depois ela começa a transformar em conceitos, em repressões, em estereótipos, em eufemismos.

Ontem eu quase me assustei (porque a gente é marcado por uma formação) quando você [Krugli aponta para alguém na plateia] colocou uma frase do cara que disse que ele matou o Lorca. Você não traduziu, ninguém traduziu, mas a gente sabe que ele falava “cu”, não é verdade? Ela menciona em espanhol [aponta outra pessoa da plateia]. Os adultos colocam o eufemismo. Chamamos diferente, aí podemos falar. Acaba sendo uma bobagem, não é? Uma preservação assim. Cada classe social, cada cultura tem seus valores de acordo com suas aspirações de desenvolvimento e de vida e de relações com a natureza e com o ser humano.

Voltando à criança, na *Sapateira*, tinha uma criança vizinha que vinha conversar com ela. Sempre tem uma criança. Em *Bodas* também sempre tem uma

criança, uma menina. Sempre tem uma criança por perto que coloca em outro plano, mais simples: o porquê. Para uma criança o porquê se transforma em algo mais simples. E a cena da criança e das moças, que falam o que aconteceu nas bodas.

Então fizemos a *Sapateira* e fizemos uma coisa interessante que não deixa de ser teatro. A gente tinha que divulgar o espetáculo. Então, tanto em São Paulo quanto no Rio, nós fazíamos uma divulgação de “guerrilha”. Nós falamos que era guerrilha, mas já estávamos num Brasil democrático, não era mais guerrilha. Então a gente se vestia com a roupa do espetáculo e saía numa kombi. Parava na frente de algum bar, entrava todo mundo sem dizer nada, mas vestidos. A gente se aproximava das mesas e pedia a mão e olhava a mão como se tivesse lendo a linha da mão. Tirava do bolso um convite promocional e deixava ali. Todos se juntavam e cantavam alguma das músicas.

Lá cantamos muita música difundida pelo Lorca, nesse espetáculo. Então cantávamos a música e sem dizer mais nada, saíamos correndo e desaparecíamos. Fizemos no Rio também, no baixo Leblon, acho que em Brasília também fizemos um pouco.

283 • Nem sempre a gente tem toda essa disponibilidade em montar o espetáculo e ainda sair na rua para procurar o público. Ontem propus para ele [Krugli aponta para alguém na plateia] que deveria ter trazido o pessoal do Vento pra sair e agitar pra trazer mais público para esse evento, esse seminário que acho superimportante, bonito.

Simultaneamente com *Choro Lorca*, fizemos um espetáculo em espaço aberto. Primeiro, era na porta de um teatro, no saguão. Depois foi no Ventoforte também. Se chamou *Sete corações - qualquer homem é suspeito*²⁵. Quando fazíamos *Sete corações - qualquer homem suspeito*, que é um poema do Lorca, que vai falando sobre amor. Depois no final ele diz: “Sete corações eu tenho, mas não achou o meu”. Então, ainda ele está procurando o dele.

²⁵ Em 1986, foi montado *Qualquer homem é suspeito*, primeira versão do espetáculo de 1996, chamado *Sete corações, poesia rasgada*.

Nos telefonavam muito. (Gente que já era nosso público fixo, sem dúvida uma classe média intelectualizada. Não estou ironizando. Acho até interessante. Esse público fiel que sabe o que estavam fazendo. Um público mais popular já é menos fixo e quando vamos à periferia, o público, esse popular, é muito intenso. E o espetáculo ocorre igual como se estivesse no Teatro Municipal.) Então eles telefonavam e perguntavam: “mas por que qualquer homem suspeito? Por que dizer isso? Porque é um espetáculo para crianças...”. E, então, respondíamos: “qualquer homem é suspeito em ser poeta!”.

Apresentávamos, como eu falei no começo: a pessoa morrer, que falava que morria muita gente, folhas que caíam, flores que murchavam. Depois vinha homenagem ao Lorca e a *Cena do Tenente-coronel*. Depois falávamos: “não se sabe se foi o Rei, se foi alguém, se foi o tenente-coronel, só que mandaram fuzilar o poeta”. E fazíamos o fuzilamento. Foi uma das últimas vezes em que a censura esteve lá no Ventoforte e queria botar o espetáculo para seis anos. Não! É espetáculo que criança tem que entrar. “Não vai ter metralhadora: vai ter vassoura”, que usava muito naquela época vassoura assim fuzilando. Mas, era participativo. A gente trabalhava entre o público. Talvez uma forma assim, um pouco... quando é bem e mal? Não era maniqueísta. No teatro, tem que ter os vilões - tem que ter dos outros, não é verdade? Que se não, não sai a história.

• 284

Parte do público se dividia, alguns dos atores eram a guarda civil que ia fazer manobras, se preparar para fuzilamentos e convidavam quem quisesse ir fuzilar que viesse. E, os outros, que ficavam lá dentro, iam ser poetas. Era uma escolha.

No Rio, uma amiga minha, quando fizemos uma segunda vez (lá não se chamou *Qualquer homem é suspeito*, chamou *Sete corações, poesia rasgada*, que entrou naquela celebração dos cem anos do Lorca). Então, a mãe pedia: “você não quer ser poeta?”. E a criança: “não, não vou ser poeta. Vou ser guarda!”. “Ô, vem cá meu filho”, um psicanalista falava. E o menino falava participado: “soldados prendam esse homem”. Era o pai dele. “Levem ele preso!”. Então ficavam lá do lado de fora se preparando para o fuzilamento.

E nós fazíamos poemas com o público. Quando chegavam os guardas, escondíamos os poemas ou pedíamos para as pessoas guardarem na memória e rasgávamos na frente deles. E começavam os fuzilamentos e nos fuzilavam. Eu estava sempre entre os fuzilados, bem sofredor! Eu gostava de ficar lá!

É até ingênuo, maniqueísta, ingênuo, romântico. Era muito emocionante. A única forma dos mortos que ficavam na plateia, no palco, de fazer renascer... (porque queríamos fazer renascer um poeta, que era um boneco muito lindo! - Outro dia emprestamos para a comunidade para eles levarem na época da malhação de Judas e bateram tanto que quebraram o boneco. Eles não sabiam que simbolizava o poeta, o Lorca. Era um boneco. Malhação de Judas é uma catarse também, não é? Colocada pelo colonizador...). Então, para reviver o poeta tinha que ser inventado, criado, pequenos poemas no ouvido das pessoas. A plateia que ficava dentro. A metade era morta e a outra ia falando assim [faz gestos de cochichar]. Alguns falavam aquele chavão: “batatinha quando nasce se esparrama pelo chão”. Eu não gostava que me acordassem com isso. Eu procurava evitar. Quando eu estava entre os que estimulavam os poetas, eu dizia pra inventar algum outro.

Fizemos uma vez, no Rio de Janeiro, no Teatro Cacilda Becker. Nesse dia, estava o pessoal da Casa das Palmeiras. (Eu não sei se vocês sabem o que da Casa da Palmeiras? Vocês sabem o Museu de Imagens do Inconsciente, da Nise da Silveira? A Casa da Palmeiras foi a primeira Clínica de dia, que chama, que a pessoa entra lá pela manhã e sai à tardinha e aí fazem um trabalho de expressão²⁶.) Eles estavam lá para assistir. Eles ficaram muito irritados com todos esses fuzilamentos. Se levantaram, arrancaram as vassouras (os fuzis das mãos dos atores) e mataram eles na hora. Então, o resultado: éramos treze, catorze atores, estávamos todos mortos no chão. Eu também estava morto. E a gente disse: “e agora vai acontecer o quê? Até quando vamos continuar assim?”.

Na plateia tinha um ator conhecido nosso, eu nem sabia que estava lá. E eu escutei a voz dele que disse: “gente vamos fazer qualquer coisa? Eles têm que voltar

²⁶ Ver: <https://casadaspalmeiras.blogspot.com/>

para vida! Vamos cantar uma música pra eles? Vamos cantar *Alecrim?*” [Krugli começa a cantar]: “Alecrim, alecrim dourado...”.

Depois que reviviam os mortos, fazíamos um ritual. Pegávamos o boneco que era o poeta. Também os soldados queriam saber o que tinha dentro dele. (Dentro dessa coisa que o tenente se arrebetava tudo e era poeira, lixo.) Mas o que tinha dentro do peito do poeta? Então, saía um fio, saíam espelhos, saía um pão, saía uma flor, saía uma série de coisas assim de dentro dele. Devolviam tudo para ele, colocavam tudo dentro do boneco e falava algum poema do Lorca e ele voltava.

Isso tem a ver com o nome dessa palestra: *Montagens lorquianas para os poetas que ainda não nasceram*. Eu estava morto lá no Ventoforte e escutei uma criança se debatendo com um guarda. Era uma criança de oito anos. Eu escutava que a criança se debatia e disse: “Pára! Você não vai nos matar! Chega! Vocês não vão poder matar todos os poetas, porque vocês não podem matar os poetas que ainda não nasceram!”. Por isso que eu homenageio o Lorca e essa criança que eu talvez um dia cruze com ela... Ela já vai ser sei lá, pai ou avô... Não é isso? É assim.

Não coloco todo o elogio que estou fazendo nessa colocação nela, nem na gente. Senão na sequência do nosso espetáculo, que realmente colocamos de que a vida continua, vai nascer outra criança, vão nascer mais flores, apesar da morte, apesar da transformação. Mas ela que teve a coragem de colocar isso!

• 286

Então integramos isso no espetáculo, quando o espetáculo acabava: “Não faz muito tempo aqui, fazendo nesse espetáculo, uma criança disse: ‘vocês não vão poder matar todos os poetas!’”. E fechávamos o espetáculo com essa frase, que é a frase de uma criança.



Figura 4. Ilo Krugli, em 2007. Arquivo TUT.

287 •

Passou mais tempo e em 2004 fizemos *Bodas de sangue*, com mais experiência de teatro. Eu diria que, na primeira vez, fizemos um estágio quando fizemos *A pequena história de Lorca* (o Ventoforte surgiu com *Histórias de lenço e ventos*, que é para criança, mas é para todo mundo, eu acredito, o teatro com aquilo que foi colocado ontem: o teatro que faz rir e chorar ao mesmo tempo. Aí que é o teatro mesmo pra valer. Em *Lenço e ventos*, os adultos participam tanto quanto as crianças). Então, falavam para o grupo: “bom, agora vocês vão fazer um espetáculo para adultos, porque vocês fizeram um espetáculo de sucesso para crianças, então já estavam preparados para fazer um espetáculo para adulto”. Mas nós continuamos fazendo o espetáculo para crianças, para todo mundo.

Depois dessa caminhada, (eu ironizo) estamos preparados para fazer um dos espetáculos importantes do Lorca que é *Bodas de sangue*. Trabalhamos em 18 pessoas; com a parte técnica seriam mais, 22 pessoas. Viajamos para Europa, inclusive.

Lá no Ventoforte, colocamos uma floresta. Botamos galhos, muitos galhos. Nunca fiz isso e é tão lindo andar entre os galhos. Quanto foi para Europa foi proibido isso porque podia pegar fogo. Era um grande fundo com folhagem de onde saía o lenhador, saía Leonardo. Entrávamos cantando um maracatu, depois se transformava

quase num samba periférico. Mas não estavam com aquelas roupas assim, brilhantes do desfile, de mestre-sala e porta-bandeira - só que ela tinha dois namorados, dois mestres-salas. E aí rodavam e brigavam e separavam. Daí de repente, parava tudo.

Tínhamos umas janelas que montávamos no espetáculo. (Era a continuação daquelas grades - eu falei de grades da Rosita). Lá eram janelas na casa da noiva, na casa do noivo e na casa do Leonardo. Então, as janelas iam para o fundo e eu ia para o público e falava (vamos ver se ainda guardo bem): “Respeitável público! Não respeitável público, não! E não é que o poeta ache que o público não é respeitável. É que por detrás dessa palavra há como um apelo, um tremor, um pedido de indulgência de ser generoso com a poesia e com os engenhos do autor. Mas o autor não pede nem generosidade, nem piedade. Ele pede só atenção. Porque faz muito tempo que já atravessou a divisão entre o palco e a plateia, onde se oculta a crítica, onde se oculta também o teatro comercial, que cada vez mais vai invadindo os teatros. E é por isso que a poesia se afasta do palco. Se afasta do palco para ir para outros espaços onde ninguém se assuste de que uma árvore se transforma numa bola de fumaça. Ou que três dedos de uma mão, por amor, em uma palavra se transformam em três milhões de peixes para acalmar a fome da multidão.”

E, lá atrás, todo o elenco: “Podemos entrar! Podemos entrar!”. (Isso é um pouco do prólogo da *Sapateira*, que o próprio Lorca apresentava em Buenos Aires. A *Sapateira* em que falava para o público: “Respeitável, não respeitável público, não! Só público! E não é que o autor não ache o público respeitável.”) “Podemos entrar, podemos entrar”. A *Sapateira* falava: “Posso entrar? Eu quero entrar!”. E ela estava assim querendo fazer o espetáculo.

Então, eu falava para o público, no começo eu falava: “Em 1934, Frederico García Lorca esteve em Buenos Aires. Depois ele partiu. Pouco tempo depois (eu botava mão dentro de uma bacia com tinta vermelha), mataram ele e derramaram o seu sangue.” E aí fazia esse prólogo: “Somos cavalos das patas feridas, das crinas geladas, que estão querendo entrar para visitar o espetáculo. Ele vem lá dos caminhos. Vem dos caminhos. Vem lá das ruas. Estão chegando!”. E aí entravam e

começavam a dançar e se movimentar com as ancas do cavalo, com o rabo. E iam criando cenários, com as janelas, com tudo isso.

Fez tempo que usamos muito boneco de pano. Então, na festa, quando já era a festa do casamento, tinham muitos convidados que eram também bonecos de pano. Depois tinha a grande briga, uma briga na festa, e é como se espalhassem muitos feridos e mortos, antes do noivo sair correndo para pegar um cavalo para ir atrás do Leonardo e da noiva que fugiam. Então, havia uma briga na festa. “Dois bandos, dois bandos!” - e morria muita gente.

Então, fiz novamente a entrada [Krugli cantando]: “Tá caindo flor! Tá caindo flor! Minha mãe me disse assim, minha mãe me disse assim: só sabe como começa, não sabe como é o fim!”. E íamos cobrindo tudo isso com panos diversos e continuávamos colocando mais corpos de mortos. O símbolo que tentamos colocar é como se estivéssemos enterrando mortos. E também como se nós todos vivemos e realizamos nossa história com muitos mortos por baixo da gente. Essa é a história da humanidade. A gente não só morre, mas mata muitos e continuamos matando. Então ia cobrindo e ainda colocava mais mortos. Os homens colocavam mais mortos e as mulheres iam cantando e iam cobrindo jogando folhagens.

289 • Ficava essa camada. E o que se seguia, na perseguição na floresta, era por cima de todos esses mortos. E lá se mata novamente. A porta bandeira com a bandeira branca, a noiva. E os dois noivos sujos de sangue. E a Morte e a Lua limpando as mãos de sangue na bandeira. Tínhamos que ter uma bandeira branca para cada espetáculo.

E a mãe, depois desse texto que foi colocado, ela vai para casa dela. E o encontro com a noiva que tem uma beleza, uma sinceridade feminina tão linda, tão apaixonada. E por fim fechava. Os atores, no começo, entravam com bandeiras, a entrada no teatro era com muitas bandeiras. Em cada país colocávamos a bandeira do país também, mas rasgadas. Porque as bandeiras são para isso, são manchadas, rasgadas. Não são bandeiras bonitinhas que ficam em museu. São bandeiras sacrificadas, não é? Como as pessoas. Elas vão para a guerra, para dominação, se desgastam, ficam em farrapos. Então, no final, retomávamos as bandeiras e

segurávamos todos esse pano, com todos os bonecos dentro e a mãe no meio de tudo isso girava, girava, girava, girava, girava e fechava. Fechava a cena.

Praticamente tinha acabado. Mas todo o elenco avançava e a mãe falava para o público. Como tínhamos chegado da rua também, começávamos a sair novamente e os atores iam embora.

Eu fui à Lua. Deve ser a primeira vez na história de *Bodas* que um homem da minha idade faz a Lua, que geralmente pediam a uma atriz que ficasse sem, sem saber quem era, uma surpresa para o público.

É muito linda a história. Tem muito para se falar, mas eu fiquei mais marcado com a presença da criança. Não são em todos os espetáculos, mas a Lua também está presente em tudo. Está continuamente acompanhando tudo que acontece e, aparentemente, pode-se pensar que ela é culpada das coisas, mas não é. Ela está presente. Ela viveu toda a história da humanidade. E a Morte também carrega uma história complicada. E aí vem outras elaborações até de nível existencial, filosófico. Somos isso: morremos e nascemos, morremos e nascemos.

Eu não sei se tenho muito mais para falar. Então é isso. Agora espero se vocês têm alguma coisa a perguntar ou para me dizer ou até para devolver.

[Krugli toma um gole de água]: Da próxima vez bota um vinho!. Nas *Pequenas histórias*, tem uma cena de taverna que a gente tinha vinho. E o vinho tem cheiro e o público já ficava com vontade e alguns atores vinham e serviam o público também, era assim. Foi em um teatro lá do Rio de Janeiro, no Teatro Cacilda Becker.

• 290



Figura 5. Ilo Krugli, em 2007. Arquivo TUT.

[A seguir, alguns trechos da fala de Krugli durante o bate-papo com a plateia após a palestra.]

[...] O teatro é uma das manifestações mais antigas da humanidade porque tinha um culto quase religioso, porque podíamos ser, podemos ainda ser deuses, podemos trazer os deuses, podemos trazer os heróis aqui. Podemos mostrar as contradições entre vida e morte. É um grande espelho disso. É um espelho, assim, em carne e osso. Já fizemos espetáculo em que alguma criança foi avançando até o palco, isso em Belo Horizonte. Tudo isto é liberdade. Porque, diferente de filmes, televisão e não sei o que mais, ela nunca tinha visto teatro. Estávamos encarnando o personagem. E a criança estava fascinada. [...]

[...] Lorca foi recolher músicas, algumas eu conheço. E tem muitas, mas eu penso o seguinte: cada um faz como acha. Por exemplo, eu tenho uma vivência de Argentina. A Argentina é outra coisa, mas tem muita influência também espanhola. Eu acho que o Lorca aparentemente é tão espanhol (um espanhol de verdade, não é?) que a gente acha que tem que fazer um documento espanhol.

Eu tenho esse problema agora, vou fazer um Suassuna²⁷ (porque um sonho me indicou que tenho que eu tinha que fazer Suassuna. Como uma vez fiz o Victor Hugo, porque o sonho me indicou que eu tinha que fazer. No sonho uma mulher gritava: “Victor Hugo onde você está? Victor Hugo apareça! Que história você está aprontando?” Eu estava doente e pensei: minha cura é o espetáculo que eu tenho que fazer²⁸. O inconsciente fala do seu jeito. E agora escutei uma voz assim: “a pena e a lei”. E eu não sabia que o Suassuna fazia oitenta anos, depois descobri.) O que me aterroriza no Suassuna é que ele é muito nordestino. Quando me chamaram pra essa leitura agora de um cordel de um cearense, a moça que ligou disse: “me disseram que você pode fazer bem cordel”. E eu disse para ela: “você já escutou meu sotaque? Um cordel bem brasileiro... você escutou meu sotaque?”

Como disse, eu tenho um pouco de medo de fazer um Suassuna nordestino, porque para mim é demais, é forçado. O Suassuna tem uma cultura muito forte que pode ser analisada: as influências também ibéricas, judaicas, não sei o que mais; a inquisição passando e derrubando e recolocando as coisas fora de lugar; e os índios, e a colonização... Somos isso. Somos produto disso.

Eu acho que não tem que tipificar demais o Lorca. Pode ter sua liberdade - você escolhe uma música que pode integrar. Agora, se você vai fazer um Lorca puramente espanhol, é a mesma coisa que fazer uma coisa italiana puramente. O Victor Hugo nós não fizemos uma coisa francesa, não tinha nenhuma música que era francesa. Tinha mais músicas que pareciam latino-americanas. Mas se era Victor Hugo... Lá no fundo tínhamos uma reprodução do grande quadro do Delacroix, a pátria andando com os revolucionários com a bandeira francesa²⁹. Mas não fizemos uma coisa francesa. O que agora interessa da revolução francesa que é ainda: a liberdade, a fraternidade, a igualdade. Ainda não foi realizada. Então a mim, me interessa isso.

• 292

²⁷ Ventoforte estreou, em 2008, o espetáculo *Se o mundo fosse bom, o dono morava nele*, inspirado em *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna.

²⁸ Espetáculo *Victor Hugo, onde você está?*, em 2003.

²⁹ Pintura *A Liberdade guiando o povo*, de 1830.

Eu acho que fazer um Lorca bem espanhol, é uma armadilha. Acho que é como a criança quando ela vê na televisão. Daí ela vem e interpreta o mito e tudo do jeito dela, faz do seu jeito. Aproxima a música da sua infância.

Eu trabalho isso com jovens e com adultos, é muito importante: a primeira música que a gente guardou (ainda que seja mentira, eu uso muito esse subterfúgio), o primeiro amor... A gente não sabe muito bem qual foi o primeiro de tudo, não é? Mas a primeira música que você brincou, cantou. Depende como você resolve colocar, porque Lorca fazia isso.

Eu hoje cantarolei para você isso, do menino e o gato. Girassol. A música é nossa, e a adaptação [Krugli canta]: “Ah, girassol do povo! Ah, girassol! Ah, cravinho do sol! E no bico uma flor. E na flor, uma oliva. E na oliva olivou. Ai, girassol, girassol, ah cravinho do sol...”. Um dia, a gente estava a caminho do lançamento do programa das kombis para o teatro, num caminhão, todo o grupo, e começou a chover. E a gente pra se animar transformou em marchinha de carnaval [canta novamente]: “Ah, girassol” Ah, girassol do povo! Ah, girassol! Ah, cravinho do sol! E no bico uma flor. E na flor uma oliva...” - se transformou em marchinha de carnaval. Na minha infância lá na Argentina, tinha uma cantiga de roda que deve ter inspirado também ou próximo de alguma do Lorca. São cantigas que vão se desdobrando. As nossas cantigas: segura! É tua cultura! É tua história! Lorca segurou a história dele, não é?

293 •

Tenho medo da palavra pesquisa. Nós não somos pesquisadores. Aliás, a pesquisa nesse sentido é apenas da gente registrar o que aconteceu. Ela é importante, mas temos também que fazer um raciocínio em cima de tudo que aconteceu, se ainda é viável, se ainda é importante. É movimento. Mas não fica querendo saber onde estão todas as músicas da Espanha, porque ninguém te pediu isso! A menos que alguém, o governo, te contratou para você pesquisar. Então você vai em Toledo, lá em não sei o que, recolher tudo isso.

Enquanto isso cabe, cabe. Com aquela liberdade do brasileiro. Acredito que o brasileiro sabe improvisar e é espontâneo. Com aquela espontaneidade, pode integrar, sim, um dos temas e ritmos brasileiros também, que são muitos gostosos. E parece que eles têm futuro porque até eles imigram para outros lugares. Porque a

cultura é imigrante. Então, eu estou falando isso e falo de coração: cada um faz como quiser. Eu acho que o Lorca é mais que um grande espanhol!

Considerações finais, por Ismael Scheffler

A presença de Ilo Krugli durante os dias de realização da *Semana García Lorca* excedeu, em muito, a palestra aqui transcrita. A convivência durante a programação e nos horários livres desdobraram suas reflexões e suas considerações sobre a vida e a arte, tornando, o evento acadêmico, um espaço rico, poético e afetivo. Mais do que palavras, estar com Krugli foi uma experiência muito significativa.

Krugli possuía uma história importante com Curitiba. Por um lado, como aparece neste texto, *Histórias de Lenços e Ventos* estreou na capital paranaense, em 1974, tornando-se um marco do teatro brasileiro e, também, levando à criação do grupo Ventoforte. Por outro, são inúmeros os artistas, especialmente do teatro de bonecos, que tiveram influências diretas de seu trabalho. Durante a semana, em setembro de 2007, Ilo esteve envolvido com o presente, atento a todos e todas participantes da *Semana García Lorca* que tiveram contato com ele pela primeira vez. Não eram espectadores do Ventoforte, nem bonequeiros parceiros. Apenas jovens interessados em Lorca, tornando-se inundados por Ilo Krugli e sua grande consideração, respeito e amor pela obra do dramaturgo espanhol.

• 294

Passados 15 anos, desde o evento, permanece a lembrança do encontro. E a gratidão! *Muchas gracias*, Ilo!

Referências

ABREU, Ieda de. **Ilo Krugli**: Poesia Rasgada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.190/12.0.813.190.pdf> Acesso em: 26 jun. 2022.

ACCIOLY, Leonora. O Teatro de Lorca e o Teatro de Ilo Krugli. **Anais do VI Congresso da ABRACE**. v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3717> . Acesso: 26 jun. 2022.

KRUGLI, Ilo. Montagens lorquianas para os poetas que ainda não nasceram. **Semana García Lorca**, Curitiba, 11 de setembro de 2007. Palestra gravada em arquivo de vídeo digital VOB. 120 min.

MACHADO, Irley. A dramaturgia de títeres de Federico García Lorca: entre o culto e o popular. **Móin-Móin** - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, v. 1, n. 08, 2011. p. 177-192. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701082011177> . Acesso: 26 jun. 2022.

MENDONÇA, Tânia Gomes. **Entre os fios da história**: uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966). 579 f. Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade de São Paulo. 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-11112020-184444/pt-br.php> Acesso em: 26 jun. 2022.

SANTOS, Angela dos. Censura y vigilancia: el teatro lorquiano y la dictadura militar brasileña. **Todas as Musas**. Ano 12, n. 01, 2020. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/23Angela_Santos.pdf Acesso: 26 jun. 2022.

295 •

SCHEFFLER, Ismael. Teatro de formas animadas em Curitiba. In: TORRES NETO, Walter Lima (org.) **Modernidade em cena**: 50 anos de teatro em Curitiba. Curitiba: Kottler, 2022. p. 417 a 459.

SCHEFFLER, Ismael; SOUZA, José Marconi Bezerra de (org.). **Caricaturas e tipos cômicos no teatro**. Curitiba: Arte Final, 2021. Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/28115> Acesso em: 26 jun. 2022.

Recebido em 27/06/2022 - Aprovado em 05/09/2022

Como Citar

KRUGLI, I.; SCHEFFLER, I. Montagens lorquianas para os poetas que ainda não nasceram . **ouvirOUver**, [S. l.], v. 18, n. 2, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v18n2a2022-66100. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/66100>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.