

Nas ruas do sem fim do mundaréu com “As quatro chaves” e o Ventoforte

LUÍS CARLOS RIBEIRO DOS SANTOS (DITO LUIZ CARLOS LARANJEIRAS)

Luís Carlos Ribeiro dos Santos, dito Luiz Carlos Laranjeiras, é ator, dramaturgo, doutor em Artes Cênicas (ECA-USP), mestre em Filosofia, diretor teatral e musical de peças com os grupos paulistas Andaime, Coletivo dos Anjos, Cia. Burucutu, Alumiah, Pés no Chão, Caixa de Histórias, Farândola Trupe, Teatro do Imprevisto, Arte das Águas, Labirinto/Tropa da Vale, Cênica e Teatro da Cadela Manca/PR. Publicou os livros *A música e a dança popular na aprendizagem das Artes Cênicas; jogos rapsódicos* (2021), *Teatro de Luiz Carlos Laranjeiras* (2015) e *Folia da terra* (2009). Ator, cenógrafo, bonecos, objetos do Teatro Ventoforte (RJ-SP), nos espetáculos com direção de Ilo Krugli: *As quatro chaves*, *Brinquedo da noite*, *Labirinto de Januário*, *A tempestade*, *História do barquinho*, *Choro Lorca*, *História de lenços e ventos*, *Sete corações*, *Caminhadas* e o disco *O gigante azul*. Integrante do Grupo Multidisciplinar de Estudo e Pesquisa em Arte e Educação (ECA-USP).

Afiliação: Universidade de Brasília - UnB (2017-2019)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1058267540188986>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1719-2291>

•RESUMO:

O artigo é parte da pesquisa atoral acerca da música, da dança e das artes visuais como linguagens essenciais para o jogo dos atores com o público no teatro de rua. A tese originária do artigo é constituída de estudos e experimentações corpóreo-musicais na sala de ensaio, apresentações de peças, de rua e palco, investigações e recolhas permanentes de materiais estéticos pelo país, para construir as bases práticas e conceituais de uma metodologia de ensino do teatro fundamentada nas variantes antropológicas brasileiras, que traz a música e a dança popular para os processos criativos e as relações de ensino-aprendizagem. Nesse contexto investigativo atoral, o artigo destaca os modos de preparação-criação e apresentação de “As quatro chaves”, espetáculo de rua e espaços abertos, em que as artes são integradas num jogo de aprendizagem dos desejos com o público, ressaltando a relevância artística e pedagógica de Ilo Krugli e do Teatro Ventoforte na historiografia da arte-educação e do teatro infanto-juvenil no Brasil. A peça traduz o ideário, a criativa e libertária visão de mundo de Ilo Krugli, que faz da brincadeira de rua dos desejos o espaço de troca de saberes e experiências, campo de conhecimento e liberdade de expressão, de autonomia do ser, de tempos e espaços coletivos de comunhão e celebração.

•PALAVRAS-CHAVE:

Ilo Krugli, Teatro Ventoforte, Teatro de rua, Pedagogia do teatro, Arte-educação

•ABSTRACT:

The article is part of the actoral research on music, dance and visual arts as essential languages for the play of the performer with the public in street theater. The original thesis of the article consists of corporeal-musical studies and experimentation in the rehearsal room, presentations of plays, street and stage, investigations and permanent collections of aesthetic materials across the country, to build the practical and conceptual bases of a methodology for teaching theater, based on Brazilian anthropological variants, which brings music and popular dance to creative processes and teaching-learning relationships. In this actoral investigative context, the article highlights the modes of preparation-creation and presentation of “As quatro chaves” (The four keys), a street show and open spaces, in which the arts are integrated in a game of learning desires with the public, highlighting the artistic and pedagogical relevance by Ilo Krugli and Teatro Ventoforte in the historiography of art education and the children’s theater in Brazil. The play translates Ilo Krugli’s thought, creative and libertarian worldview, which makes the street play of desires a space for exchanging knowledge and experiences, a field of knowledge and freedom of expression, of autonomy of being, of times and collective spaces of communion and celebration.

• 230

•KEYWORDS:

Ilo Krugli, Teatro Ventoforte, Street theater, Theater pedagogy, Art education

O jogo de rua dos desejos

Vamos maninha, vamos,
À praia passear,
Vamos ver a barca nova
Que do céu caiu no mar. (*Bis*)

O estudo atoral originário do artigo traz a música e a dança popular para os territórios das Pedagogias do Teatro e das Artes Cênicas, propondo uma metodologia de ensino do teatro, palco e rua fundada nas corporeidades, musicalidades, vozes poéticas e teatralidades brasileiras. Eis o contexto da pesquisa atoral que destaca “As quatro chaves”, o espetáculo de rua e espaços abertos que tem como mote os desejos e conjuga, nos modos de preparação-criação e de apresentação, variadas perspectivas de estudos do teatro de Ilo Krugli (1930-2019), ator, autor, artista plástico argentino-brasileiro, diretor do Teatro Ventoforte (RJ-SP). Com elementos da arte-educação, a peça é uma ação artístico-pedagógica, uma manifestação cultural que integra e valoriza a música, a dança e a cena na rua como experiência estética marcante do Ventoforte, sendo também parte fundamental da história e da memória do teatro infanto-juvenil e um raro texto de teatro de rua dirigido a esse público.

231 •

O espetáculo de Ilo Krugli com o Ventoforte é o chão do terreiro das ideias para abrir conexões com os estudos de Igor de Almeida Silva, Ingrid Koudela, Clóvis Garcia, Maria Lúcia Pupo, Flávio Desgranges e assim inventar um quintal imaginário com Ilo Krugli servindo chimarrão a Walter Benjamin, proseando no coreto, o Pátio do Coração, assim chamado por Ilo Krugli, no Parque do Povo, Itaim-bibi, sobre teatro, jogo, observação, improvisação, imaginação e o tempo sublime da infância.

A peça foi criada na Casa-Teatro Ventoforte, com quintal nos fundos, Rua Tabapuã, São Paulo, a partir de convite da 17ª Bienal de São Paulo (1983) para Ilo Krugli realizar com o grupo uma intervenção teatral nos espaços abertos, vãos e rampas do prédio da Bienal no Ibirapuera. Com curadoria de Walter Zanini, a Bienal

mostrou analogias de linguagens entre obras diversificadas, com Antônio Dias, Cildo Meireles, Tunga, o acervo do Museu do Inconsciente, Engenho de Dentro, no Rio, dirigido pela Dra. Nise da Silveira, introdutora da psicologia de Jung no Brasil, influenciadora do trabalho de teatro e educação de Ilo Krugli.

“As quatro chaves” é um roteiro aberto, o encadeamento das ações se dá a partir das intervenções do público. Com música ao vivo, características de teatro ambulante, arruador, *callejero*, de ocupação, a peça é uma brincadeira, um jogo de rua dos desejos, apresentado e desenrolado com os elementos qualitativos do jogo (HUIZINGA, 2012): intensidade, divertimento, fascinação, o caráter estético da dança, da música, das artes plásticas e do teatro.

Analisada por Igor de Almeida Silva no universo da cultura popular, portanto, fora do âmbito da educação e da infância, a brincadeira é “um espetáculo total por reunir o teatro, a dança, a música e as artes plásticas” (SILVA, 2013, p. 24).

O Narrador inicia a brincadeira de “As quatro chaves” e pergunta ao público: qual o seu desejo? E o desejo da Joana? E os desejos do Gigante, do seu Zé, do Desconhecido? A essência lúdica e a substância pedagógica teatral da peça-jogo é brincar na rua com o público de realizar os desejos dos personagens: Joana quer ter muitos filhos de todas as cores e tamanhos, feitos com jornais, papéis e fitas, o Gigante deseja ter um coração, com arame e papel celofane, seu Zé quer fazer pães com massa caseira, o Desconhecido procura uma Conhecida, boneca feita com retalhos e panos.

Em crítica sobre apresentação na Casa-Teatro Ventoforte, Clóvis Garcia vê a peça como “teatro para todas as idades”, salienta a dificuldade de classificação e ressalta a música e o canto como bases estimulantes do jogo entre os atuantes e a plateia:

[...] o espetáculo que a Casa do Ventoforte está apresentando é de difícil classificação. Não é propriamente uma peça teatral encenada de acordo com as normas convencionais de teatro. Também não é um jogo dramático, no sentido próprio, mais adequado ao trabalho escolar, para pequeno grupo homogêneo. Para uma palavra em moda, é mais um evento teatral, ou melhor, uma brincadeira dramatizada, concebida para

uma atividade de rua e, por isso mesmo, já foi realizada em praças, ruas, nos espaços vazios do prédio da Bienal. Funciona também no pequeno teatro do Ventoforte, aproveitando ainda o espaço do quintal. *As quatro chaves* de Ilo Krugli é um roteiro, com a participação ativa das crianças e mesmo dos adultos, num jogo de procura e criação, pontuado com música e canto, envolvido num clima poético. (GARCIA, 1984, n.p)

A peça é “um evento teatral, uma brincadeira dramatizada”, uma atividade lúdica vivenciada nas ruas e praças. O que move o “jogo de procura e criação” entre os atuentes e o público e propicia a participação ativa é a conjugação entre música, canto e dança. Garcia assim descreve a forma de apresentação da peça:

[...] o roteiro se inicia no espaço cênico, com todo mundo cantando e dançando, misturados aos vivos. O narrador fala dos desejos de cada um e conta que lá fora estão quatro personagens: a Joana, que deseja filhos; um Gigante, que quer um coração; seu Zé, que deseja pão e o Desconhecido que procura uma conhecida. Todos vão ao encontro dos personagens, bonecos-atores, e fazem com material simples, filhos, pão, coração e conhecida. Roubados os desejos por um ladrão, que os esconde num baú fechado a quatro chaves, há a procura destas, com canto, dança, aos quatro cantos do mundo e depois de encontradas, o baú é aberto e os desejos restituídos aos seus autores. Com invenções, música e poesia, o roteiro envolve e diverte as crianças, com a participação espontânea dos adultos, que não resistem à brincadeira. (GARCIA, 1984, n.p)

233 •

O crítico aponta a difícil tarefa de classificar as peças de Ilo Krugli e orienta o leitor: “deixe de lado quaisquer ideias preconcebidas e se disponha a passar quase duas horas divertidas, exercendo a imaginação, sem preocupações eruditas. As crianças, sem dúvida, sabem fazê-lo muito bem” (GARCIA, 1984, n.p).

Por integrar a música, a dança e as artes plásticas no teatro, a peça exige do Ator-Narrador imaginação, sentidos de jogo e de improvisação, prontidões corporal, narrativa e musical. O Narrador é o mestre-de-cerimônias, o artesão que tece os fios do jogo dos desejos na rua com linguagens propiciadoras de relações de ensino-aprendizagem, usando suas qualidades musicais, corporais, narrativas e improvisacionais, como um brincante, “o participante de espetáculos populares que

na antropologia teatral possui qualidades cênicas próximas às do ator performático” (SILVA, 2015, p. 25).

A voz poética do Narrador indaga: você tem desejo de quê? Eis o momento de comunhão e troca de saberes e experiências, em que o público decifra as metáforas, interage ativamente, se torna brincante e faz os desejos, numa ação ludopedagógica na rua.

O Narrador é o artista-sujeito da imaginação criadora que chega às ruas com o elenco, violões, pandeiros, flautas, papéis, panos, abre a roda e instiga o público a entrar no jogo. Tem funções múltiplas, atua e participa das outras atividades de criação da peça. É o artista-pedagogo brincante do Ventoforte atuando em projetos sociais e ações culturais nas ruas do sem do fim do mundaréu, com suas várias linguagens artísticas.

“As quatro chaves” tem texto e músicas de Ilo Krugli, danças e cantigas de roda, algumas pesquisadas, recolhidas dos imaginários e memoriais dos artistas e colocadas na peça, procedimento colaborativo de Ilo Krugli nas criações coletivas e ações culturais de teatro e educação. Cada movimento, fala, canto e/ou dança improvisado e/ou apresentado pelos artistas a partir de exercícios é direcionado por Ilo Krugli para o encontro dos elementos lúdicos da representação e das ações educativas e culturais.

Ilo Krugli trabalha com a ideia de livre expressão, com exercícios de sensibilização e improvisação para descobrir as qualidades artísticas e possibilidades interpretativas do elenco. As participações na feitura dos bonecos e cenários são canais de criação, iniciação e educação artística, abertos por Ilo Krugli. Na integração das corporeidades, musicalidades e teatralidades no grupo, os artistas trazem suas aptidões e referências culturais, potencializadas pelo diretor-pedagogo nas peças e nos projetos de teatro e educação.

Na efervescência do teatro de grupo nas décadas de 70, 80 e 90 do século passado, a atriz/ator do Ventoforte pratica e experimenta linguagens, se expressa livremente, canta, dança, faz cenários, bonecos, vem dos vários cantos do país com suas experiências e musicalidades, seus “jeitos de corpo” e imaginários.

• 234

A prática das linguagens se dá na execução das funções múltiplas nas peças e ações culturais, nos mutirões da gestão Luiza Erundina (1989-1993-São Paulo)), com os meninos e meninas de rua no Brás e Glicério, nas atividades de artes integradas à educação. O núcleo da ação cultural do artista do Ventoforte é integrar no teatro, como se dá em “As quatro chaves”, as artes plásticas, a música e a dança e assim apresentar o teatro não só como linguagem propiciadora de autonomia e conhecimento, mas também como espaço de celebração da vida.

Assim, “As quatro chaves” traduz o ideário artístico-pedagógico de Ilo Krugli expresso no repertório do Ventoforte, em que as peças são estados permanentes de jogo e o elenco e os espectadores são atravessados por experiências estéticas para o ser e para a vida.

O teatro, a educação, as vias e desvios do teatro para a infância e a juventude

235 •

Os espetáculos do Ventoforte são substancialmente integrados à educação, possibilitam a fruição artística, provocam a reflexão, a imaginação, fogem do lugar comum do teatro como apêndice escolar, com fins “pedagogizantes”, como indica Ingrid Koudela. Ao acompanhar o teatro infantil paulista na década de 1970, Koudela vê as transformações, o florescimento da historiografia do teatro e da educação como fenômenos recentes, constata o *boom* pela quantidade de peças, mas se preocupa com a ausência de elementos estimulantes para a fruição do público.

A produção e a apreciação são consideradas por Koudela como essenciais para os processos educativos das crianças em suas experiências estéticas com o teatro e as artes em geral. Para a autora, “a apreciação artística constitui um objetivo educacional que deveria ser desenvolvido paralelamente à produção pela criança. Implica na educação da visão que adquirimos ao contemplar, ouvir ou ler obras artísticas” (KOUDELA, 1998, p. 92).

Koudela aponta as possibilidades educacionais da produção e da apreciação artísticas e acompanha os estudos da americana Susanne Langer (1895-1985) que discute na esfera da filosofia da arte a importância do pensamento simbólico. Para Koudela, Langer “considera a educação artística o próprio cerne da educação pessoal” (KOUDELA, 1998, p. 92). A atenção de Koudela à contemplação, à fruição, à educação do olhar está conectada com a ideia da arte como elemento de transformação das realidades objetiva e subjetiva, conforme a proposição de Langer citada pela brasileira:

[...] o desenvolvimento do olho artístico, que assimila visões ordinárias (sons, movimentos ou eventos) à visão interior, confere expressividade e importância emocional ao mundo. Sempre que a Arte colha um motivo da realidade – um ramo florido, uma nesga da paisagem, um acontecimento histórico ou uma lembrança pessoal, qualquer modelo ou tema da realidade – ela o transforma numa peça de imaginação e impregna de vitalidade artística a sua imagem. O resultado é impregnar-se a realidade comum com a expressividade da forma criada. Isto é a objetivação da Natureza, que torna a própria realidade um símbolo da vida e do sentimento. As artes objetivam a realidade subjetiva e subjetivam a experiência externa da Natureza. A educação artística é a educação do sentimento e uma sociedade que a negligencia se entrega à emoção amorfa. Má arte é corrupção do sentimento. (KOUDELA, 1998, p. 92)

• 236

Langer propõe uma perspectiva cognitiva da arte e da criatividade. Deste modo, numa abordagem filosófica das Pedagogias do Teatro e das Artes Cênicas, a partir das ideias de Langer, podemos inferir que se o olho artístico confere expressão e emoção ao mundo e à realidade então, nas artes da cena, o teatro é uma expressão poética que educa os sentimentos através do jogo simbólico operado no campo da imaginação, nos espaços e tempos do passado e/ou do futuro, com histórias reais e/ou imaginárias, para a contemplação, a apreensão estética e a fruição do espectador no instante presente, o aqui agora já, a hora na hora da apresentação.

Ao constatar a inexistência da expressividade e do jogo, Koudela rechaça a ideia de que as peças tenham mensagens para transmitir preceitos éticos em textos

didáticos, “com explicações que quebram a fluência da ação dramática e se impõem como verborragia desprovida de significado para o desenvolvimento da trama” (KOUDELA, 1998, p. 93). A autora enfatiza a imaginação, a integração entre forma e conteúdo, realizada por poucos grupos norteados pelo que chama de “educação renovada”, que usam a relação de jogo estimuladora da iniciativa e da espontaneidade da criança.

Koudela aponta grupos empenhados com a criação e a apreensão e cita Ilo Krugli e o Ventoforte com “História de lenços e ventos” (1974), como “um paradigma de criação” (KOUDELA, 1998, p. 97), com materiais simples usados com “autenticidade e espontaneidade”. Despreocupadas com aspectos formais sem significações dos espetáculos “pedagogizantes”, as peças que priorizam a aproximação com a plateia, o jogo simbólico, a imaginação, a transfiguração dos objetos têm para Koudela características comuns:

[...] utilização de sucata e materiais simples, a função de transformação do material, quebra de linearidade na narrativa (estória), ator assume vários papéis, transformação do espaço, atuação baseada na relação de jogo, quebra da quarta parede, processo de criação coletiva e produção de grupos cooperativados. (KOUDELA, 1998, p. 97)

237 • A presença desses procedimentos nas peças do Ventoforte dificulta as tentativas de demarcação de linguagem. Na historiografia do teatro brasileiro, no contexto que trata do modernismo às tendências contemporâneas, Maria Lúcia de Souza Barros Pupo analisa o repertório do coletivo e afirma:

[...] os espetáculos do grupo Ventoforte se voltam para todas as idades; se a criança é vista como a raiz arcaica do homem, se o universo do imaginário infantil é especialmente valorizado, o que se busca é, antes de mais nada, compartilhar uma experiência estética com pessoas diversificadas. Enfatiza-se reiteradamente que, em função da idade e do percurso de cada membro da plateia, vão variar também as leituras da cena. (PUPO, 2013, p. 429)

Em “As quatro chaves”, a experiência estética se dá via jogo poético-musical dos desejos na rua, em que adultos e crianças são sujeitos e agentes. A atuação baseada na relação de jogo vista por Koudela ressalta o elemento lúdico, o imaginário e a iniciativa ao compartilhar uma experiência estética, para, assim, apreciar e participar ativamente da peça, como propõe Pupo. O ponto de partida da relação de jogo com o público é a pergunta enunciada pela voz poética do Narrador: qual o seu desejo?

Sobre o processo criativo coletivo indicado por Koudela, ao refletir acerca dos modos de criação do Ventoforte, Pupo observa:

[...] Ilo sempre atuou de modo a colocar em relevo o processo coletivo de criação de espetáculos, no qual se dissolve a atribuição fixa das funções dos diferentes responsáveis, resultando daí encenações nas quais o aspecto lúdico vem a ser o vetor mais marcante da cena. (PUPO, 2013, p. 429)

No Ventoforte a atuação é pautada pela ludicidade necessária para a corporificação e presentificação dos personagens reais e imaginários. Alguns procedimentos estão em concordância com Koudela: criação coletiva com exercícios de improvisação e sensibilização; ressignificação e transfiguração dos materiais, filhos com jornais, corações de celofane, personagens-lenços, ventos, noites, dias, mares, túneis com panos, barcos, flores, peixes com as mãos; quebra do fio contínuo da ação; assunção de vários personagens; transformação do espaço, ruptura com a parede imaginária da “caixa de ilusão” e a presença orgânica do atuante.

As peças do Ventoforte são jogos simbólico-cognitivos, desenrolados no terreiro-quintal da inventividade infantil, da livre expressão e da imaginação. As músicas, danças e os modos improvisados de fazer e animar bonecos, com quebras de procedimentos, também são características do grupo. Não se consegue definir se as peças são de atores animando bonecos como acessórios ou se são teatro de bonecos. Tal indefinição é vista por Garcia, citando a apresentação de “Estou fazendo uma flor” no Festival de Teatro de Bonecos de São Luís/MA:

• 238

[...] tudo que Ilo Krugli faz escapa às classificações. Ainda agora, no Festival de Teatro de Bonecos de São Luís do Maranhão, sua encenação de “Estou fazendo uma flor” (em cartaz em São Paulo) suscitou polêmica, muitos dos participantes considerando tratar-se de espetáculo de atores, em que os bonecos são acessórios. Entretanto, quando Mr. Corey, do Centro Americano da ASSITEJ, esteve em março, em São Paulo, para a escolha do participante brasileiro ao Festival de Luisiana de 1984, na categoria de teatro infanto-juvenil de atores, considerou o mesmo espetáculo muito criativo como teatro de bonecos e, portanto, fora dos seus objetivos. Assim, Ilo Krugli fica no limbo, como parece ser o destino de todos os inovadores, criadores, que fazem sua arte sem se preocupar com classificações. (GARCIA, 1984)

Os bonecos ora são montados, animados com o público, ora transitam na tolda, ora entre panos, de modo que a convenção é quebrada pelo jogo entre o ator/atriz, o boneco e o público. O modo interativo e lúdico entre atuantes e bonecos valoriza o imaginário e a reflexão da criança a partir das imagens e ações mais que do texto falado.

Se Garcia aponta a dificuldade de classificação das peças como um indício do caráter inovador de Ilo Krugli, Koudela constata a qualidade de algumas peças, mas aponta na maioria o caráter maniqueísta, sem inovação e provocação à imaginação, para que o público decifre metáforas, símbolos, faça analogias, busque sentidos e significações.

239 •

A incidência “pedagogizante” indicada por Koudela não possibilita entrar no jogo, ponto de vista também de Flávio Desgranges, que retruca o chavão “teatro é cultura”, pois vê nele a ideia do teatro para “passar conteúdos”.

Nos estudos sobre o espectador e a experiência teatral como prática educativa, Desgranges considera o fenômeno teatral como provocativo e dialógico. Na tentativa de esclarecer a relação entre arte e educação o autor quer “compreender a arte como sendo educadora enquanto arte e não necessariamente como arte educadora” (DESGRANGES, 2006, p. 26). Na experiência com a arte, o espectador, chamado de contemplador, deve ter o papel de criador e isso se dá porque,

[...] o acontecimento artístico se completa quando o contemplador elabora a sua compreensão da obra. A totalidade do fato artístico, portanto, inclui a criação do contemplador. Na relação dos três elementos – autor, contemplador e obra – reside o evento estético. O fato artístico não está contido completamente no objeto, nem no psiquismo do criador, nem do receptor, mas na relação destes três elementos. (DESGRANGES, 2006, p. 28)

Sobre a necessária aliança consubstancial entre o autor, o espectador e a obra em “As quatro chaves”, o público é provocado, interpreta os valores da poesia e da metáfora, constrói sua compreensão do sentido e da força das simbologias, do humor e do sentimento como criadores do jogo. O público é o contemplador, o observador absorto visual e espiritualmente à obra, é o brincante que passa da contemplação e entra no mundo da obra, na realização efetiva dos desejos dos personagens, interagindo na ação coletiva e transformando a história. Em “As quatro chaves” se dá a verdadeira experiência estética com uma proposta que valoriza a imaginação e a iniciativa da criança. Para Desgranges,

[...] aí podemos ressaltar um primeiro aspecto pedagógico presente na experiência com a arte: a atitude proposta ao contemplador. Ou seja, o fato artístico solicita que o indivíduo formule interpretações próprias acerca das provocações estéticas feitas pelo autor, elaborando um ato que é também autoral. Assim o contemplador, para desempenhar o papel que lhe cabe no evento, precisa colocar-se enquanto sujeito que age, pois a contemplação é algo ativo e que cria, pois a sua atuação é necessariamente artística. (DESGRANGES, 2006, p. 29)

• 240

Para que o público seja criador uma atitude é proposta pela obra, atitude que envolve interpretar e estar ativo nas mesmas condições de jogo do atuante. O Narrador ao perguntar propõe a tomada de atitude: você tem desejo de quê? O espectador se abre publicamente na rua, fala dos seus desejos particulares a todos, realiza os desejos dos outros, os personagens, constrói sua participação com atitude interpretativa, como autor, ocorrendo assim, “um primeiro aspecto pedagógico” na experiência estética com o teatro, sem cair na armadilha da verborragia “pedagogizante”.

No quintal imaginário com Ilo Krugli e Benjamin, no tempo sublime da infância e da imaginação

Mesmo não falando diretamente do teatro infantil feito por adultos, mas por crianças, Walter Benjamin vê a educação da primeira infância calcada no “contexto, no sistema” e não pela palavra dita, a verborragia. As frases retóricas são alheias ao imaginário, ao mundo inventivo da criança, não propõem a tomada de atitude interpretativa citada por Desgranges, ocorrida em “As quatro chaves”. No programa de teatro infantil proletário pensado por Benjamin, nas oficinas e apresentações as crianças tomam conhecimento de si e do mundo. Deste modo, “apenas o verdadeiro pode atuar de maneira produtiva” (BENJAMIN, 2002, p. 112), as frases complexas distanciam a criança do que é verdadeiro e necessário para a tomada de atitude.

Benjamin refuta o interesse pelo método porque é “a ideologia do continuar a enrolar e da preguiça” (BENJAMIN, 2002, p. 113). Mais importante que a ideia para a qual se educa é o contexto, “o terreno objetivo *no* qual se educa” (BENJAMIN, 2002, p. 102). A educação ocorre durante a vida, mas a proposta de educação infantil proletária considera os limites, o contexto em que ocorre a educação. O teatro da educação burguesa não se preocupa com o contexto e os conteúdos para o aprendizado, pois é orientado pelo lucro, como meros “instrumentos de sensação” (BENJAMIN, 2002, p. 113), que podem ser relacionados aos efeitos ilusórios, aos aspectos “pedagogizantes” vistos por Koudela e à atitude interpretativa proposta pela obra ao contemplador pensada por Desgranges, de modo que as crianças ou se distanciam ou participam da verdadeira experiência como autores.

O teatro é proscrito na educação burguesa pelo seu poder de despertar aptidões, ampliar visões, abrir consciências. O teatro infantil proletário é “o fogo no qual realidade e jogo se fundem para as crianças”, sua finalidade não são as encenações, que “acontecem de passagem, por descuido, se poderia dizer, quase como uma travessura das crianças” (BENJAMIN, 2002, p. 114), como um jogo no tempo e no espaço do improvisado. O diretor não é uma “personalidade moral” a qual

devem obediência, pois “o que conta é única e exclusivamente a influência imediata do diretor sobre as crianças através de conteúdos, tarefas, eventos” (BENJAMIN, 2002, p. 114). As crianças que cuidam da organização coletiva das tarefas e executam as repreensões morais e/ou comportamentais.

Ao tratar da experiência criativa e da espontaneidade, Viola Spolin coloca a organização natural do grupo, em cumprimento às regras do jogo, nos momentos de cisão ou conflito, quando “a ingenuidade e a inventividade aparecem para solucionar quaisquer crises que o jogo apresente, pois está subentendido que durante o jogo o jogador é livre para alcançar seu objetivo da maneira que escolher” (SPOLIN, 2010, p. 4).

A autonomia se dá nas regras do jogo, vistas por Benjamin como centrais quando conhecidas e interpretadas pelas crianças. Sem a influência do diretor, “libera imensas forças para o verdadeiro gênio da educação: a observação. Apenas esta é o coração do amor não sentimental” (BENJAMIN, 2002, p. 115). A educação inicia com a observação, pois “toda ação e gesto infantil transformam-se em sinal” (BENJAMIN, 2002, p. 115). Os sinais inventados pela observação não são relacionados aos “sinais do inconsciente”, das repressões interiores, reguladores de conduta e censura e sim a “um mundo no qual a criança vive e dá ordens” (BENJAMIN, 2002, p. 115). O diretor, como faz Ilo Krugli com o Ventoforte, traz os sinais para a execução dos conteúdos, sob outra forma de expressão, a improvisação, tida como central para Benjamin:

[...] a improvisação predomina; ela é a constituição da qual emergem os sinais, os gestos sinalizadores. E encenação ou teatro deve, justamente por isso, ser a síntese de maneira inesperada e única, e o gesto infantil tem nela, portanto, o seu autêntico espaço. Aquilo que se extrai à força das crianças, como “desempenho” acabado, jamais pode medir-se em autenticidade com a improvisação. (BENJAMIN, p. 2002, p. 116)

A maneira autêntica dos gestos sinalizadores é improvisada em espaço e tempo próprios, pois “todo desempenho infantil orienta-se não pela *eternidade* dos produtos, mas pelo *instante* do gesto. Enquanto arte efêmera, o teatro é arte infantil”

(BENJAMIN, 2002, p. 117). Nas oficinas, nos modos de criação conduzidos pelas crianças, com o diretor em papel secundário, são produzidos para a encenação o que “nenhuma sabedoria pedagógica pode prever como as crianças, através de milhares de variações surpreendentes, sintetizam em uma totalidade teatral os gestos e habilidades treinados” (BENJAMIN, 2002, p. 117). A criança brinca com o que aprende nas oficinas e cria variações na encenação. Na pedagogia do teatro infantil proletário de Benjamin à criança é garantida a plena vivência e “a realização da sua infância” (BENJAMIN, 2002, p. 118). A encenação é quando os educadores são educados pelas crianças, “a grande pausa criativa no trabalho educacional”, momento libertário e selvagem da criatividade, não previsível, em que o tempo sublime da “sua infância realiza-se no jogo” (BENJAMIN, 2002, p. 118).

Como também apontam Koudela e Desgranges e se apresenta em “As quatro chaves”, Benjamin ressalta o jogo como espaço lúdico de plena realização da infância, necessário na prática educativa da produção do teatro infantil na escola, em que o contexto no qual se ensina é fundamental, e na apreciação das peças infantis feitas por adultos.

243 • Benjamin critica o teatro infantil feito por adultos, pois segundo o autor neste modelo não há os aspectos verdadeiros e produtivos para os processos educacionais presentes nos espetáculos feitos pelas crianças: fusão entre realidade e jogo, presença do sentido de jogo coletivo, a observação, a improvisação, os gestos sinalizadores, a imaginação e a inventividade infantil.

As direções de Ilo Krugli para o encontro dos elementos lúdicos na encenação se dão a partir das brincadeiras de roda, das improvisações, nos mergulhos nos imaginários para alcançar os gestos sinalizadores, os espaços de realização dos tempos sublimes das infâncias de cada um e no contexto do jogo coletivo. A sala de ensaio é o quintal-espaco livre de busca do estado de jogo-brincadeira, de engenhosidade, criatividade e invencionice infantil.

Finalmentes – Tem pão para todo mundo, é só saber dividir!

Os elementos artísticos e pedagógicos ressaltados por Benjamin são adotados por Ilo Krugli em “As quatro chaves” e, com as danças, cantos e músicas, estabelecem a relação lúdica com o público, em estado de jogo e em comunhão de gestos sinalizadores.

Com os ingredientes poéticos do repertório de “teatro com pés descalços e olhos abertos”, como Ilo Krugli sintetiza suas peças, “As quatro chaves” termina com o Narrador dividindo o pão com o público, num gesto sinalizador em forma de celebração que transcende classificações: “– Tem pão para todo mundo, é só saber dividir!”

O teatro é uma expressão artística em forma de jogo-celebração que aciona e movimenta as energias criadoras individuais e coletivas numa comunhão de afetos, inquietações, experiências e saberes, favorecendo a aprendizagem e o conhecimento, portanto, a autonomia.

“As quatro chaves” propicia experiências estéticas de aprendizagem e desenvolvimento do ser e do artista. O espetáculo em forma de jogo-brincadeira apresenta elementos artístico-pedagógicos verdadeiros, necessários e produtivos, e é o espaço lúdico de coroação, celebração e realização do “tempo sublime da infância e da imaginação”, essenciais para a aprendizagem, como afirma Benjamin. Adultos e crianças são envolvidos pelo jogo poético-musical dos desejos, tomam atitudes interpretativas, se tornam coautores, como indica Desgranges. É o mesmo sentido de jogo coletivo dos brinquedos de roda.

Portanto, as peças de Ilo Krugli com o Ventoforte colaboram para os estudos de teatro e educação, teatro e comunidade, a arte-educação e para a transformação dos modos de fazer e apreender o teatro infanto-juvenil, confirmando sua relevância artística e pedagógica na historiografia do teatro no Brasil.

“As quatro chaves” traduz a expressividade libertária, o pensamento de Ilo Krugli, poeta-pintor-compositor da cena, que faz da brincadeira-jogo de rua dos desejos o espaço de comunhão de afetos, saberes e experiências, quintal de conhecimento e liberdade de expressão, território de autonomia do ser, terreiro de tempos e espaços reais e imaginários de celebração. Teatro com pés descalços,

• 244

corações brejeiros, mãos, mentes e corpos livres, para seres humanos de olhos abertos. Os cavalos do Ventoforte e de Ilo Krugli têm asas.

Sabiá lá na gaiola fez um buraquinho,
Voou, voou, voou, voou,
E a menina que gostava tanto do bichinho,
Chorou, chorou, chorou, chorou. *(Bis)*

Sabiá fugiu do terreiro,
Foi cantar lá no abacateiro,
A menina pôs-se a chamar:
– Vem cá, sabiá, vem cá!
Sabiá responde de lá:
– Não chore que eu vou voltar,
Não chore que eu vou voltar. *(Bis)*

Referências

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2002.

245 • DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, 2013.

GARCIA, Clóvis. Uma brincadeira para as crianças. E os adultos não resistem. Crítica, São Paulo: **Caderno Divirta-se, Jornal da Tarde**, março de 1984.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

KRUGLI, Ilo, e LARANJEIRAS, Luiz Carlos. **10 anos do Teatro Ventoforte**. Rio de Janeiro: Catálogo comemorativo. FUNARTE, 1984.

KRUGLI, Ilo. As quatro chaves. In: **Revista Teatro da Juventude**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Ano 8, número 44, outubro de 1982; p. 27-33.

PUPO, Maria Lúcia. Teatro infantil. In: KOUDELA. Ingrid Dormien, JÚNIOR, José Simões de Almeida. Organização. **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva. SP Escola de Teatro, 2015.

SILVA, Igor de Almeida. Brincadeira. In: KOUDELA. Ingrid Dormien, JÚNIOR, José Simões de Almeida. Organização. **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva. SP Escola de Teatro, 2015.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Recebido em 30/06/2022 - Aprovado em 05/09/2022

Como Citar

• 246

SANTOS, L. C. R. dos (dito Luiz Carlos Laranjeiras). Nas ruas do sem fim do mundaréu com "As quatro chaves" e o Ventoforte. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 18, n. 2, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v18n2a2022-66162. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/66162>.



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