

Memórias de Teresas: enraizamentos e encantamentos no Ventoforte

RENATA BITTENCOURT MEIRA
SANDRA CORRADINI

Renata Bittencourt Meira dança, toca, canta, versa e pesquisa e é professora de consciência do movimento e processos criativos há quarenta anos. Bacharel em dança, mestre em artes e doutora em educação, é professora associada no Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, no centro do Brasil, onde trabalha com treinamento para atores e teatro popular desde 2000 e colabora com os cursos de graduação em teatro e dança e com os programas de pós graduação: Mestrado em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes. Sua pesquisa foca nas diretrizes somáticas, como orientação pedagógica corporificada para as artes da cena; performances culturais em seus aspectos formativos e criativos e a escrita somática como metodologia de investigação, produção textual e registro da experiência de artistas. Tem interesse em educação, arte, diversidade cultural, ecologia dos saberes, paz e novas formas de viver.

Afiliação: Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7920012076289535>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6435-5068>

Sandra Corradini é doutoranda e mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Bacharel em Dança pela Unicamp e fisioterapeuta com especialização em Neurologia Multiprofissional. Performer, coreógrafa, dramaturgista e preparadora corporal nas artes performativas. Pesquisadora na área de Dança, investiga as relações entre prática corporal, dramaturgia e cena expandida, no trânsito oriente-ocidente. Integra o Coletivo A-FETO e é artista-colaboradora do Núcleo Cuerpo Flutuante (Brasil-Peru).

Afiliação: Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7939621787159044>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2101-0091>

• RESUMO:

Esse ensaio apresenta a experiência poética do que foi concretizar a Tenda Cênica, um espaço cênico no Teatro Ventoforte, precursor da Sala dos Olhos. Escrito a quatro mãos, o texto aciona fontes diversas, tramando entrevistas, artigos e textos dramáticos a partir da memória das bailarinas-autoras. As memórias de Teresas cavucam o quintal do Ventoforte, criam solo fértil para os enraizamentos artísticos e envolvem-se em encantamentos de dança-jardinagem. Em um estilo poético, o ensaio apresenta paralelos entre a criação, pesquisa e apresentações do espetáculo Bailarinas de Terreiro, a montagem da Tenda Cênica no Ventoforte e a experiência artística e pedagógica de Ilo Krugli.

• PALAVRAS-CHAVE:

Ilo Krugli, Teatro Ventoforte, enraizamento poético, desencantamento do mundo, Bailarinas de Terreiro

• ABSTRACT:

This essay presents the poetic experience of what it was like to concretize the Scenic Tent, a scenic space at the Ventoforte Theater, precursor of the Sala dos Olhos. Written by four hands, the text uses different sources, weaving interviews, articles and dramatic texts from the memory of the dancer-authors. Teresa's memories dig into Ventoforte's backyard, create fertile ground for artistic roots and get involved in the enchantments of dance-gardening. In a poetic style, the essay presents parallels between the creation, research and performances of the spectacle Bailarinas de Terreiro, the setting up of the Scenic Tent in Ventoforte and the artistic and pedagogical experience of Ilo Krugli.

• KEYWORDS:

Ilo Krugli, Ventoforte Theater, poetic rooting, disenchantment of the world, Bailarinas de • 209 Terreiro.

Era uma vez Teresa...

Um dia, há pouco mais de trinta anos, duas jovens bailarinas que viviam no interior paulista embarcaram em uma aventura artística nunca antes imaginada. Ainda pouco experientes, elas queriam cruzar caminhos estreitos em plena capital paulista e desbravar fronteiras para a autonomia artística. Elas queriam estar em um lugar onde pequenas trilhas verdes as faziam arregalar os olhos e as deixavam com as mãos e os pés sujos e os corpos iluminados. Era um pequeno espaço encravado bem no meio de São Paulo, plantado em um bairro nobre da cidade, que abrigava um lugar mágico conhecido como Teatro Ventoforte, sede do grupo de teatro homônimo, vindo de longe pelos idos de 1984, entre lenços e ventos, com muitas histórias para contar e outras para criar.

Neste espaço, pulsavam arte, vida e cultura, e realizavam-se invenções poéticas inusitadas. Ele sustentava-se sobre um enorme rizoma subterrâneo que o fazia brilhar como um planeta suspenso, imantado pela energia poética que emanava da terra sabiamente cultivada. As bailarinas ainda não sabiam, mas queriam muito conhecer o segredo da estrada encantada. Estavam ali por um triz de obter a tão sonhada formação profissional em Dança, que, para elas, nada tinha a ver com tutus e sapatilhas ou com as danças até então dançadas nos palcos da grande cidade. Elas integravam o Bailarinas de Terreiro, estudantes da segunda turma do curso de Dança, da Universidade de Campinas (Unicamp). Trabalhavam com os pés no chão e exploravam movimentos em conexão com a cultura popular e as manifestações do sagrado das entidades religiosas de matrizes africanas. Isso foi lá nos anos de 1991, em um passado que ainda hoje se faz vivo em reencontros virtuais surpreendentes, cheios de histórias de dança e de vida para reviver, contar e cavoucar.

As bailarinas-autoras deram vida a Teresa, uma persona cênica de muitas memórias inventadas. Teresa atravessou o Bailarinas desde os primeiros passos da criação e montagem do espetáculo à sua última encenação no Ventoforte, vivida por ambas como parte de uma experiência complementar e compartilhada. Enquanto uma vivenciou o processo de pesquisa, criação e enraizamento do trabalho artístico, a outra permitiu o seu florescimento, quando do seu transplante para outros terreiros

para além do originário. Hoje, esta experiência é vista pelas autoras como uma jardinagem, feita como ação poética da abundância e da existência, a partir do cultivo afetivo das relações e da multiplicação, no qual o fenecimento é necessário para gerar sementes, que voam ao vento, florescem e transformam vidas em outros espaços e tempos.

Este texto traz experiências da encruzilhada artística, vivenciada pelas autoras no Ventoforte, hoje, artistas e pesquisadoras de dança, que vivem distantes, em Minas Gerais e Bahia; mais precisamente, Uberlândia e Salvador. Impulsionadas por uma hélice geradora de fecundações bioartísticas distintas, as autoras compartilham, nesta escrita, experiências vivenciadas neste grande quintal coletivo, multipolinizado, regado, drenado, areado e regido a pulso firme pelo artista e diretor Ilo Krugli, um fazedor criativo e afetuoso de um teatro coletivo e potente, cujo sonho maior foi pulverizar poesia e magia pelos quatro cantos do mundo.

Mais que expor histórias ou memórias das danças de Teresa no Ventoforte, esta escrita se faz como uma “cavuação”, um ato de escrita incorporada, cavada a quatro mãos nas entranhas desta encruzilhada. Inscrita no trânsito entre o que foi e o que será, e o que foi visto, contado e não contado, esta escrita é guiada pela narrativa da feitura do que foi para elas plantar uma tenda cênica neste imenso jardim acolhedor e nela dançar, entre árvores e por oito luas, em um clima rigoroso de inverno, para o qual não se fez qualquer preparação. • 211

A tenda plantada e cultivada pelo Bailarinas de Terreiro durante sua passagem pelo Ventoforte é precursora da Sala dos Olhos, inaugurada oficialmente pelo Ventoforte no segundo semestre de 1992, com a estreia do espetáculo “O mistério do fundo do pote ou como nasceu a fome”, dirigido por Ilo Krugli. Este espetáculo foi criado no Projeto Migrações, com oficinas em Casas de Cultura do município de São Paulo, trazendo no elenco estudantes ao lado de artistas do Ventoforte (REZENDE, 2009, p. 107). Cavoucar, neste contexto, traz aos olhos a participação colaborativa do Bailarinas no plantio deste jardim tão bem cuidado pelo comandante-jardineiro Ilo Krugli, cujas ações incorporaram epistemologias metodológicas relacionadas a agropoéticas sustentáveis.

Como fruto nascido da Tenda plantada como semente neste quintal fértil, a Sala dos Olhos foi germinada após um ano em estado de repouso embrionário, vitalizando à arte e à produção cultural paulista, envolvendo arte, comunidade e cultura integradas. Curiosas, sonhadoras e trabalhadeiras, exatamente como aquelas que realmente põem a mão na massa para fazer arte, as bailarinas encantadas vindas do interior decidem, agora, arregaçar as mangas novamente e botar as mãos na terra mais uma vez para recavucar o quintal de Ilo Krugli e trazer à tona, neste texto, ressonâncias de suas ações pedagógicas e artísticas, assentadas na ecologia dos saberes da terra, associados à arte e à vivência coletiva.

Encantamento

Na década de 1980, dona Nazaré Vasconcelos, uma senhora cearense contou a Teresa sobre a descoberta de uma lagoa. A história se passa na época da guerra do Paraguai (1864 a 1870), quando muitos brasileiros foram convocados à revelia para guerrear. Na comunidade ao norte do Ceará, onde vivia Dona Nazaré com sua família, comentava-se da existência de uma grande lagoa, mas ninguém a havia visto. Um certo dia, tropas do exército brasileiro chegaram no vilarejo para buscar homens para lutar na guerra. Os irmãos de Dona Nazaré fugiram para os matos, e por lá ficaram quinze dias, fugindo dos “macacos” (os militares). Na mata, os irmãos colocaram atenção em indícios da existência da lagoa. Viram uma paca molhada e a seguiram, chegando, assim, à lagoa. Pegaram algumas plantas aquáticas e levaram pra casa a fim de comprovar sua descoberta. Ao chegar em casa, jogaram as plantas sobre a mesa e falaram: “desencantamos a lagoa”.

Que sentido tem o termo “desencantar”? O que é o encanto que foi perdido? Além de Dona Nazaré, a sociologia de Max Weber também opera com esse sintagma: “desencantamento do mundo”. Uma das noções de Weber atribuída a este conceito se refere a uma progressiva perda de espaço da experiência religiosa mágica em nome da racionalidade científica. Para Dona Nazaré, uma Lagoa que vivia nos dizeres dos moradores, mas era desconhecida, se desencanta quando se revela, há um paralelo entre essa revelação e a racionalidade científica. No âmbito da imaginação, a Lagoa pensada teria todas as características desejadas, uma vez desencantada, ela passa a ser real, com características próprias. Devemos

suspender nosso juízo de valor ao fazer essa reflexão. Ao refletir sobre esse processo de desencantamento e reencantamento na sociedade contemporânea, Maurício Martins (2001) aponta para o sentido de encantamento como sendo a compreensão holística de uma situação, e conclui que o encantamento é, então, a percepção do fato a partir de uma visão sistêmica. Nesse sentido, os estudos culturais que fizemos por meio da experiência no processo de criação do Bailarinas de Terreiro podem ser entendidos como sistêmicos. Tomando como base os estudos somáticos, hoje compreendemos que as Teresas abordaram suas danças por uma perspectiva multidimensional que aponta para uma visão integradora, holística e sistêmica.

Nesta encruzilhada de sentidos que emanam das palavras dos irmãos de Dona Nazaré, do sintagma de Weber, da leitura das reflexões de Martins, de Souza e na experiência das Bailarinas de Terreiro no Ventoforte, concebemos a noção de reencantamento como o processo de reintegrar significados multidimensionais a partir da percepção sistêmica, holística dos fatos, fenômenos e comportamentos.

Entendemos, assim, nossa experiência no Ventoforte, como processo de reencantamento. Um reencantamento materializado no quintal, no nosso terreiro, na construção de um espaço cênico que não existia. Foi lá que plantamos a Tenda das Bailarinas de Terreiro (Figura 1). Um plantio de reencantamento, experiência na qual buscamos e criamos os caminhos durante o próprio caminhar. Como transformar aquela carcaça de concreto num teatro? Não sabíamos. Como ficaria este teatro com chão de terra? Desconhecíamos. Como nos sentiríamos neste espaço? Não tínhamos ideia. E daqui, no quintal do Ventoforte, iniciamos nossa aventura de reencantamento para uma experiência de criação e de afeto.



Figura 1. Estrutura da Tenda Cênica no Teatro Ventoforte, em 1984. Foto: Arquivo Jabuti. Rezende, (2009, p. 35).

Experiências de Quintal

214 •

Para Teresa, aquela carcaça à sua frente a assombrava profundamente. Era enorme e estava totalmente desvestida. Não existia dentro e fora, não tinha parede, havia somente um chão de pisar e um teto de cobrir. Era totalmente pré-montada com pilares de concreto armado e um pé direito tão alto que subia aos céus a perder de vista. Ela se sentia minúscula diante daquela imensa estrutura, mas não menos potente ao se unir às bailarinas, que ali já imaginavam e planejavam juntas sua radical transformação.

Precisávamos criar paredes para nossa carcaça nua e começar nosso plantio artístico urgente. O movimento era intenso, com ações de produção artística e executiva que se estenderam por aproximadamente dois meses entre São Paulo, Jundiaí e Campinas para viabilizar nosso arrojado projeto de ocupação do Ventoforte. Incluía, ainda, ensaios do espetáculo para revivificação contínua da

técnica corporal e da dramaturgia, não restrita à simples execução de movimentos, mas antes elaborada com base em uma linguagem de danças brasileiras em construção, fortemente ligada ao trabalho psicofísico e criativo das bailarinas, ancorado na concepção de pesquisador-intérprete e na pesquisa de campo.

Éramos uma equipe de quatro bailarinas assessoradas pela nossa diretora que, na época, estava distante, morando em um pequeno município no interior do estado do Mato Grosso, chamado Barra do Garças. Fomos autorizadas por Ilo Krugli a limpar o local e o entorno, e libertá-lo dos entulhos dispersos, acumulados com o tempo. No Ventoforte, o Bailarinas já estava em plena renovação. Teresa encontrava-se em período de espera, instalado logo após a temporada acadêmica de estreia e, ali, gestava há sete meses uma linda vida intrauterina. No entanto, àquela altura dos acontecimentos, ela ainda se aventurava em andanças automotivas, debaixo de sol e de chuva, para captação de recursos para a nossa jardinagem coletiva, uma vez que o quintal de Ilo Krugli também já era nosso.

Para lá do quintal do Ventoforte, como na história de Lenços e Ventos, muitos carros e pessoas habitavam a grande cidade cinza, quente, barulhenta e cheia de fumaça e de edifícios imponentes. Sair em busca de suporte material para nossa importante empreitada paulista era decisivo. Teresa carregava sua enorme barriga, que exigia um considerável distanciamento do volante, e ainda levava consigo sua • 215
recheada pasta de produção, contendo todos os documentos com detalhes do espetáculo, do processo artístico, da pesquisa, da nova linguagem de danças brasileiras e tudo que podia interessar a empresários simpatizantes, mirados pelo Bailarinas como possíveis parceiros culturais. A bailarina-produtora insistia em visitar empresas para captar todos os recursos necessários para colocar nossa tenda em pé.

Enquanto isso, debaixo do nosso teto, os ensaios em tenda aberta ocorriam para quem quisesse ver corpos em giros rodar saias imensas, já amareladas de terra, ligando terra e céu. A gira era aberta todo dia para a limpeza do espaço e a anunciação dos assentamentos. Da tenda, era possível sentir o entorno e a energia vibrante do lugar. Ilo Krugli, incansável, pra lá e pra cá, entre as Salas dos Pés, das Mãos e sua casa, para ensaios, descanso e as inúmeras atividades que tinha como

ator, dramaturgo, diretor, professor, cenógrafo, produtor, bonequeiro, escritor. Como um autêntico argentino-brasileiro, levava consigo seu tradicional poncho e o chimarrão na mão para se aquecer naqueles dias frios.

Era urgente fechar a nossa tenda para imergir em ensaios mais protegidos e armar nosso terreiro cênico. Não havia dias de folga para a busca de recursos e de apoios para alimentação, iluminação, produção de chão e de parede, confecção e impressão de cartazes, panfletos e ingressos, tudo feito artesanalmente pelas quatro bailarinas. Ainda era preciso champagne, porque as pomba-giras do nosso terreiro bebiam champanhe. Duas ou três caixas de Champagne Sidra Líder Maçã foram então doadas pela empresa Cereser. Imensas lonas de caminhão também foram cedidas pela Rhodia como forma de patrocínio cultural.

As lonas foram fundamentais para a materialização daquele grande sonho. Um certo dia, elas foram entregues na porta do teatro como um presente vindo do céu. A tenda, finalmente, podia ser circundada por paredes flexíveis e resistentes, e delimitada em sua forma cênica imaginada. Cada uma delas foi levantada no braço com ajuda de funcionários locais. Foi um quebra-cabeça para encontrar uma boa solução. Experientes em paredes teatrais no Ventoforte juntaram-se em cálculos e planejaram com as bailarinas a subida das lonas com escadas, cordas e muito envolvimento e disposição. Foi um feito suado e histórico na vida das bailarinas, que já vinham acumulando experiências em um processo de ocupação poética de espaços não convencionais para a construção de terreiros cênicos desde a primeira montagem na universidade.

216 •

Enraizamento

No processo de montagem do espetáculo, objetos, adereços e roupas foram se acumulando. No início do processo, as caixas das bailarinas eram, literalmente, carregadas de uma sala a outra na universidade, cheias de materiais ricos em elementos simbólicos e significativos, vivenciados em laboratórios de pesquisa e de ensaios. A cada mudança, era preciso um novo ritual de enraizamento. O início do trabalho se dava com a montagem de Congás individuais. Os objetos materializavam imagens, referências de vida e do processo de cada bailarina. Aos

poucos, os Congás individuais tornaram-se um grande Congá coletivo. As pequenas imagens encaixotadas expandiram-se em imagens simbólicas nos corpos em dança, contando histórias do povo da rua e das entidades sagradas.

As investigações em campo foram feitas ao longo de dois anos, com idas a terreiros de Umbanda e de Candomblé e também nas ruas de Campinas, onde foram criadas conexões empáticas e poéticas com o povo de rua. Este movimento de pesquisa e criação se desenvolveu na encruzilhada entre antropologia e dança, fez parte da formação universitária e artística das dançarinas sob direção de Graziela Rodrigues e orientação de Regina Muller, na UNICAMP, resultando na criação do espetáculo, cuja montagem e estreia ocorreram em 1990. Críticas do espetáculo apontaram, na época, para a criação de uma linguagem de dança original (FUSER, 1990 apud TEIXEIRA, 2014; NAVAS, 1999). Fausto Fuser publicou a seguinte crítica, impulsionando ânimos e vôos mais distantes: “Bailarinas de Terreiro é mais que um bom espetáculo: é um momento de encontro entre a pesquisa científica das humanas e da arte” (1990 apud TEIXEIRA, 2014, p. 237). Desde então, pesquisas acadêmicas vêm mostrando nosso trabalho como pioneiro em técnicas de danças brasileiras (NAVAS, 1999; TEIXEIRA, 2014).

Era final dos anos 1980 e uma greve de cem dias nas universidades estaduais paulistas criou a possibilidade de dedicação exclusiva no processo de montagem cênica das, então, estudantes de dança. As primeiras raízes do Bailarinas de Terreiro foram fincadas no Pavilhão B (PB), na UNICAMP, em uma das salas com chão de lajotas vermelhas, dentre as várias usadas para aulas de engenharia. Essas salas, aos poucos, foram sendo transformadas em salas de espetáculos pelas bailarinas e seus colegas de curso que, como elas, criavam seus trabalhos de pesquisa em dança nas salas contíguas. Cada qual com sua sala, instalado de modo a criar seu mundo laboratorial e artístico particular. • 217

O Pavilhão B foi, literalmente, palco de seis espetáculos de dança desenvolvidos como trabalho de conclusão de curso, sendo posteriormente incorporado ao Departamento de Artes Corporais como espaço para aulas de dança. Logo depois, o Bailarinas de Terreiro alçou seu primeiro voo, deixando o PB para ocupar novo terreiro cênico na Tulha do Proença, em Campinas/SP, para a

temporada de apresentações no II Festival Internacional de Teatro (1991). Neste processo, Teresa experienciou a troca de elenco, migrando de uma para outra dançarina-autora sem, contudo, manifestar muito estranhamento. Além disso, teve a sua primeira vivência de reenraizamento, que, de certa maneira, consistiu em um exercício preparatório para a posterior mudança encantadora do Bailarinas para o Ventoforte.

Após tantas mudanças, de salas, de elenco, de figurinos e de terreiros cênicos, já nos sentíamos mais fortalecidas em São Paulo, no Ventoforte, e logo nos vimos ambientadas e conectadas em experiência na arte da jardinagem, movendo pedras, troncos e corpos em dança. Teresa não demorou a perceber o Bailarinas como parte integrante da dinâmica naquele jardim coletivo. Todas as bailarinas foram acolhidas pelo espaço e ao mesmo tempo o acolheram em suas características de rudimentaridade, afinadas pela exposição de elementos poéticos e antropológicos constitutivos do nosso trabalho artístico. A precariedade da vida na rua, o transe e a fé dos terreiros de umbanda e candomblé, o culto às entidades incorporadas e os rituais de celebração compartilhados com o público, centrais na criação das corporeidades no Bailarinas, encontraram ressonâncias no universo simbólico dos espetáculos do Ventoforte, dirigidos por Ilo Krugli.

218 •

Com aporte nos elementos da cultura popular, os trabalhos de Ilo Krugli se abriam para a imaginação criadora no espectador. Rezende (2009), artista e arte-educador do Ventoforte por dez anos (1986-1996), conta que, neles, o ator não somente representava, mas também pesquisava, festejava, cantava, tocava um instrumento, dançava, construía e animava bonecos e objetos, transformando-se de narrador a ator e à personagem. Criador de mundos a partir de matrizes do imaginário, Ilo Krugli investiu nos saberes do corpo para evocar atmosferas nas quais o lirismo poético e a ludicidade deram aos personagens “contornos míticos em um espaço-tempo onde todos os seres comungam, como em um ritual, da visão ancestral, para além do ator, para além do espetáculo: comum a todos nós” (ibid, p. 49).

O Bailarinas de Terreiro, por sua vez, com seus seres poéticos - exus, pombagiras, caboclos e pretos-velhos, incorporados em cavalos ao toque dos tambores

de Mestre Antônio, criou um mundo ficcional de gingas, de mandingas, de cantos, de choros, de gargalhadas, de procissão, de celebração. Suas corporeidades em dança evocavam dimensões do sagrado, entrelaçadas à materialidade mundana, instaurando estados liminares. Seus traços ambíguos e indeterminados situavam-se “no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimoniais” (TURNER, 1974, p. 117). A espetacularidade daquele mundo inebriante confrontava os limites da racionalidade e abria campo para outros caminhos e possibilidades na encruzilhada. Em consonância com as criações de Ilo Krugli, o Bailarinas incorporou elementos de uma pesquisa artística voltada a leituras abertas a novas percepções e realidades.

A noção de incorporação traz para encruzilhada também a de mandinga, que, por sua vez, é versada aqui como umas das formas de sapiência do corpo vibradas nos tons da magia e do encantamento. As mandingas ressaltam aspectos ímpares e estão vinculadas aos saberes corporais envoltos a atmosferas mágicas, únicas e intransferíveis; configuram aquele tipo de saber que não pode ser traduzido por outras textualidades que não sejam as pertinentes aos limites da sua própria manifestação, e só pode ser vislumbrada no rito, na performatividade, em consonância com os elementos que compõem a dimensão da magia. (RUFINO JUNIOR, 2018, p. 86).

• 219

Mandingas em movimento, Mandingas em vestimentas, Mandingas em objetos, Mandingas nas memórias, Mandingas nos Pontos Cantados. Como construir poeticamente a dimensão da magia? Não há dúvida que a imaginação fomentou conexões poéticas fecundas ao longo de todo o processo criativo, assim como nas experimentações das bailarinas nos preparativos da tenda no quintal. As memórias de quintal foram ativadas e convidadas a entrar em cena, e uma ação de curiosa exploração do ambiente foi convocada. Cavar a terra ganhou a dimensão da experiência. Uma experiência brincante que sujou as unhas e empoeirou os cabelos. Buracos na terra revelaram pequenos objetos perdidos, que irradiaram memórias inventadas.

O processo de criação de Bailarinas de Terreiro foi uma espécie de enraizamento. Houve um reconhecimento da história de vida de cada dançarina

participante, um olhar para a população de rua na busca de empatia e consciência social e uma longa vivência em terreiros de Candomblé e de Umbanda, na cidade de Campinas. Os pés descalços exploraram o chão: o chão da terra, o chão da lama, o chão do asfalto, o chão das pedras miudinhas e graúdas nas trilhas que unem o individual ao coletivo e conduzem em solos firmes a lugares onde as diferenças não separam, mas, antes, incluem preceitos de igualdade na diversidade e a valorização das culturas e dos sujeitos sociais. A exploração da mobilidade micro articular dos pés ampliou ainda a consciência corporal para incorporar uma perspectiva sociocultural, ora associada ao oito infinito e feminino da pelve, ora à verticalidade axial masculina da coluna vertebral, ligando polaridades em saltos e oscilações variadas, ativadas e expandidas no corpo por mastros e bastões, rabos e caudas pesadas, sonorizadas de modo a sinalizar a centralidade do corpo e do movimento na conexão das dimensões material e espiritual intrínsecas à condição humana.

Memórias de Quintal

Ilo Krugli foi o mestre que semeou o que, aqui, chamamos de “Memórias de Quintal”, ensinando às bailarinas como esse tema-contexto pode fazer florescer ações e intencionalidades no corpo que dança. Voltar à experiência de quintal no

220 • Ventoforte foi se permitir viver o mundo colorido da imaginação. Brincamos como gente grande nos quintais mágicos da infância e, nesse exercício somático-imaginativo, ampliamos a liberdade de voar, de crescer, de conhecer novos horizontes.

Na história de Lenços e Ventos, Ilo nos mostra como uma experiência no quintal pode dar vida a seres inanimados e a personagens simbólicos, como o Papel Coração de Celofane e o Rei Metal Mau, respectivamente. Destacamos a seguir um excerto do texto de Alice Reis, escrito para o programa da remontagem deste espetáculo, em 1991 (MOTA; MOTA, 2007).

É uma fábula sobre a liberdade, ambientada nos quintais mágicos da infância, fala da vontade de voar e de crescer, de conhecer novos horizontes; e da força do afeto da personagem Papel, que ultrapassa

grandes obstáculos para resgatar Azulzinha do poder opressivo do Rei Metal Mau. A criatividade e a inteligência são forças tão poderosas quanto o vento (REIS, 1991 apud MOTA; MOTA, 2007, p. 47). “A criatividade e a inteligência são forças tão poderosas quanto o vento” (REIS, 1991)¹.

Não são poucas as pistas na literatura acerca dos espetáculos de Ilo Krugli que nos permitem reconhecer o quintal como método de investigação do corpo que dança e deste como inventor de si mesmo no tempo-espço cênico. O quintal é um espaço receptivo e aberto, no qual uma boa cavucação possibilita encontrar elementos que ativam imagens e histórias guardadas na memória, que fornecem subsídios para a criação poética e respaldam a experiência do corpo em cena. Ilo Krugli falava de brinquedos de quintal como elementos para jogos cênicos. Para Ilo, para quem o teatro sempre foi pesquisa empírica, o brincar com brinquedos era uma forma de mobilizar estados poéticos, assim, “como se fossemos crianças brincando no quintal, com os objetos e cenários que estão por perto” (KRUGLI apud MININE, 2010, p. 2). Uma brincadeira livre, inteligente e criativa, portanto, e não condicionada a regras, como aquelas formuladas por adultos, nas quais o jogo é criado e imaginado para a criança brincar (NOGUEIRA, 2010) e não como uma proposta elaborada com e/ou pela criança em ato cênico-criativo.

No Ventoforte, o vento soprava a favor da instalação da tenda das bailarinas, que imergiram em invenções de jardinagem, com enxadas, rastelos, pás, socadores, carrinhos de mão, entre outras ferramentas de quintal. Muita terra foi posta lá dentro a fim de melhorar o nivelamento do chão cênico. A terra foi toda espalhada, molhada, amassada, socada e pisada, procedimentos que entraram posteriormente para um plano de cultivo diário. Até carro entrou tenda adentro feito brinquedo, como um trator de esteira, guiado para frente e para trás, em zigue-zague e em curvas, para compactar e assentar muito barro. Ainda saltamos, pulamos, nos enlameamos e amassamos muita terra naquela noite suja e feliz. Como ainda não havia iluminação suficiente na tenda, o carro foi o recurso certo para aprimorar o aplainamento, cujo farol iluminou a presença de estreitas falhas, afinal, nosso terreiro

¹ Excerto do texto de Alice Reis, do programa de remontagem do espetáculo, em 1991.

de terra batida precisava ser fértil e adequado o suficiente para levantar poeira dentro dos limites humanos de sobrevivência em ambiente teatral.

O pano de fundo nas empreitadas do Bailarinas sempre foi o desejo de transitar nos limites estéticos e poéticos entre magia, religião e cultura, e materializá-los em arte e movimento. Assim como nas encenações de Ilo Krugli, onde sucatas, retalhos e bonecos adquiriram dimensões simbólicas e existenciais, as imagens miniaturizadas de entidades cultuadas no terreiro das bailarinas ganharam vida nos corpos em dança, expandidas dramática e cenograficamente, transformando o cenário em um grande Congá cênico vivo.

Guarda-roupa, folhas de palmeira, bonecas, bijuterias, perfumes, fotos diversas e incontáveis caixas de papelão desfeitas compuseram um ambiente que extrapolou a materialidade dos objetos e ganhou outras dimensões. Para além de um simples cenário ou paisagem para ser vista e dançada, o Congá consistiu em um lugar de experiência, reunindo memórias afetivas, as quais o público jamais teve acesso direto a não ser pela energia imanente dos terreiros cênicos em que foi apresentado. Neles, Teresa guardou e manipulou afetos de experiências passadas de duas mulheres, sustentados por uma contínua e fecunda pesquisa de campo, que engendrou mundos encantados particulares e conectou as autoras em seus universos simbólicos pessoais.

222 •

A passagem de Teresa de uma para outra de nós, bailarinas de um grande terreiro poético, possibilitou o compartilhamento das vivências artístico-existenciais e a renovação dos elementos e dos modos performativos na cena. Configurou-se um processo de (des)encantamento e reencantamento, tal qual esta escrita somática, movida no sentido não de recuperá-las, mas de ressignificá-las e corporalizá-las em um modo distinto de fazer a poética do corpo dançar.

Amplamente enraizado na inventividade e na liberdade de ideias, o teatro de Ilo Krugli enfocou a experiência sensorial e estética, desassociada do sentido comercial, navegando como um barco na contracorrente da mercantilização da arte e da cultura, a qual as transforma em produtos de consumo para um mercado ávido por novidades e que pouco qualifica valores simbólicos, éticos e culturais. Para Ilo Krugli, o brincar é reinventar a vida, é pura magia, e não importa se quem brinca é

criança, adulto, ator, espectador ou quem quer que seja: “Morremos, morremos de novo, morremos quantas vezes forem necessárias. Porque, depois, nesse ritual, que bom que é renascer! Isso é a essência de ser criança e não vai mudar nunca, não importa a época, não importam os valores ou as mercadorias” (KRUGLI apud CARNEIRO NETO, 2011, p. 3).

À Margem

Ao olhar de Leminski, “marginal é quem escreve à margem / deixando branca a página / para que a paisagem passe / e deixe tudo claro à sua passagem” (1987), assim, como segue à margem:

Nós,
autoras,
artistas
da
dança,
pesquisadoras
somáticas,
somos • 223
Teresa,
somos
marginais.

Marginalizar é, por outro lado, impedir a integração, limitar possibilidades de participação, manter na periferia o que faz brotar o encantamento e o reencantamento do mundo, que é a poesia. O Teatro Ventoforte protagonizou processos de ocupação territorial, de ocupação poética, ocupação simbólica, ocupação laboral, ocupação de encontros.

Os espetáculos de Ilo Krugli, assim como a dança das bailarinas no jardim do Ventoforte, consistiram em poéticas circundantes que resistiram com vitalidade

às artificialidades do mundo capitalista da capital, mesmo empurrados para os limites territoriais mais externos, assim como o futebol e o circo que lá próximo existiam. No que tange à poética do Ventoforte, suas características, seus sentidos e significados no contexto da cultura popular e da emancipação das comunidades organizaram-se em propostas desbravadoras, elaboradas por um teatro de grupo que levava arte e cultura às populações periféricas e carentes.

A tenda cênica das bailarinas foi plantada neste jardim encantado na grande cidade, um lugar à margem antes mesmo da revoada migratória do grupo Ventoforte do Rio para São Paulo e da sua ocupação na periferia do bairro Itaim Bibi, próximo à marginal do rio Pinheiros, ao lado do Circo Picadeiro. Em depoimento concedido à Antonio Carlos Bernardes, Ilo Krugli diz que o Ventoforte ocupou na sua chegada um lixão:

Um terreno vazio, com catadores de lixo recolhendo material. (...) resolvemos invadir esse terreno. Fizemos uma fogueira, uma mesa com comida e começamos a limpar o local. A Administração Regional da Prefeitura nos autorizou a ficar, mas não tínhamos nenhum papel. Como não tínhamos dinheiro, alguém conseguiu um contato com a Petrobrás e com a verba conseguida, cercamos o terreno, começamos a construir e a plantar. Não existia essa floresta antes, tudo isso foi plantado. (KRUGLI, 2002, n.p.).

224 •

O espetáculo *Bailarinas de Terreiro* foi bem mais que uma simples montagem artística para conclusão do curso de graduação. Foi um trabalho que envolveu uma ampla pesquisa de campo, de corpo e de linguagem de dança, na qual escolhas e afetos entraram em um jogo multidimensional que nutriu em profundidade raízes bioartísticas encravadas nas relações arte-vida. Movido pela força do coletivo, o *Bailarinas*, com a ocupação do Teatro Ventoforte, não apenas mudou a paisagem naquele jardim mágico, como instaurou processos individuais em cada uma das artistas que, posteriormente, começaram a apontar para outras trajetórias, renascendo com novas roupagens teórico-práticas, poéticas e estéticas. Sem dúvida, foi um trabalho inovador que passou por processos de incandescência-

apagamento, de enterro-renascimento, de união-separação. Atualmente, as Teresas se dedicam a explorações somáticas das artes do movimento.

A retirada do Bailarinas da tenda deixou tristeza, mas também poesia. Vestígios do nosso terreiro permaneceram, umedececeram e misturaram-se à terra, contribuindo para a renovação da vida naquele quintal. No entanto, o Teatro Ventoforte parece-nos, hoje, um lugar abandonado, mantendo-se vivo no imaginário poético de trabalhadores silenciosos da arte e da cultura que buscam cultivar e reencenar as criações de Ilo Krugli, movidos pelo sonho de continuar encantando o mundo. Um quintal que não se faz conhecer aos olhos desavisados. Cravado, atualmente, no meio do Parque do Povo (Figura 2), o Ventoforte é praticamente invisível aos olhos de quem passa por lá. Não se sabe se é estacionamento ou uma barraca de água de côco. Terá havido alguma tentativa de desmanchar o jardim poético capitaneado por Ilo Krugli, de destruir o quintal onde outrora plantamos o Bailarinas de Terreiro? Ainda, esta história, ainda não a conhecemos.

Teresa, ao olhar para esse lugar feito de tantas memórias, de tantas relações criativas, afetivas e laborais, logo imagina a fala de Dona Nazaré: Teresa, o jardim se encantou, novamente. Que novos ventos tragam um grupo tão forte quanto o Ventoforte para que outros processos criativos venham a desencantá-lo.



226 •

Figura 2. Entrada do Teatro Ventoforte, no Parque do Povo. Foto: Teresa/ Renata Meira, 18 de julho de 2022.

Referências

CARNEIRO NETO, Dib. Um tributo ao talento do escritor argentino Ilo Krugli. **G1** globo.com [online]. São Paulo, 17 set. 2013. Teatro. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/artigos/noticia/2013/09/artigo-um-tributo-ao-talento-do-escritor-argentino-ilo-krugli.html>. Acesso em: 30 jul. 2022.

DE SOUZA, Darli Alves. O desencantamento do mundo. **Último Andar**, n. 15, p. 94-100, 2006.

KRUGLI, Ilo. Depoimento dado a Antônio Carlos Bernardes, na sede do Grupo Ventoforte, em São Paulo, 02 ago. 2002. Disponível em: <https://cbtij.org.br/ilo-krugli/>. Acesso em: 07 out. 2022.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MARTINS, Maurício Vieira. De Darwin, de caixas-pretas e do surpreendente retorno do “criacionismo”. **História, Ciência, Saúde - Manguinhos**, v. 8, n. 3, p. 739-656, 2001.

MININE, Rosa. Ventos fortes de resistência. **A Nova Democracia**, ano IX, n. 67, 2010.

• 227

MOTA; Ronaldo; MOTA, Cristiano. **Grupo Hombu: Luz acesa num palco há 30 anos chamado criança**. Rio de Janeiro, Instituto Cultural Hombu, 2007. Disponível em: https://issuu.com/marcoscorrea7/docs/hombu_livro30anos. Acesso em: 31 jul. 2022.

NAVAS, Cássia. Dança e brasilidade: novos ventos. **D’Art**, p. 16-25, 1999. Disponível em: http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/dart5%20dan%C3%A7a%20e%20brasilidade.pdf. Acesso em 31 jul. 2022.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Diálogos entre o Teatro em Comunidades e a Academia. In: **Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Campinas, 2010.

REZENDE, Wilton Carlos Amorim. **Teatro Ventoforte de 1985 a 1995: a formação de um artista e arte educador.** (2009). Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

RUFINO JUNIOR, L. R. Pedagogia das encruzilhadas. **Periferia**, v. 10, n. 1, p. 71 - 88, 2018.

TEIXEIRA, Paula Caruso. **A história das origens da criação do método bailarino-pesquisador-intérprete (BPI) e do seu desenvolvimento no primeiro percurso da sua criadora (1970-1987).** 2014. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura;** Petrópolis, Vozes, 1974.

Recebido em 31/07/2022 - Aprovado em 12/10/2022

Como Citar

- 228 • MEIRA, R. B.; CORRADINI, S. Memórias de Teresas: enraizamentos e encantamentos no Ventoforte. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 18, n. 2, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v18n2a2022-66518. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/66518>



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