

## **SOBRE MITO, RITO E SÍMBOLO NA POÉTICA DO TEATRO VENTOFORTE**

Ive Novaes Luna

Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Email – [ive@cravodaterra.com.br](mailto:ive@cravodaterra.com.br)

Telefones – (48)32049278 / 88181130

O presente artigo é parte integrante da dissertação de mestrado de Ive Novaes Luna, sob a orientação do Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro. Tem como objetivo uma reflexão a respeito da prática do Teatro Ventoforte. Para a elaboração do trabalho foram desenvolvidos breves conceitos de símbolos, mitos e ritos, predicados que constituem a poética do grupo desenvolvida durante os seus trinta e cinco anos de atividades. Ao analisar os elementos constitutivos da obra do artista estudado, o texto procura mostrar que o diretor, ator, poeta e artista plástico Ilo Krugli continua mantendo, junto ao Teatro Ventoforte, a opção por um trabalho construído coletivamente que tem o universo simbólico humano como matéria-prima.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro. Rito. Símbolo.

This article is part of Ive Novaes Luna's dissertation, with orientation of Dr. José Ronaldo Faleiro, to intend a reflection about practice of Ventoforte Theater. To elaboration of work were developed concepts of symbols, myths and rites, attributes that constitute the poetics of group developed during thirty five years of its activities. At analyze the constitutive elements of work of studied artist , the search seeks to show that the director , actor, poet and plastic artist Ilo Krugli is maintaining with Ventoforte Theater, the option by a work constructed collectively that has the symbolic universe human like main element.

**KEY WORDS:** Theater. Rite. Symbol.

## **SOBRE MITO, RITO E SÍMBOLO NA POÉTICA DO TEATRO VENTOFORTE**

### **Sobre Ilo Krugli**

Ilo Krugli nasceu em Buenos Aires, na Argentina, em 10 de dezembro de 1930. Seu nome de nascença é Elias Kruglianski. Seus pais eram imigrantes poloneses. A mãe trabalhava em casa, cuidando dos dois filhos e costurando para fora. O pai era operário têxtil. Moravam em um bairro operário, onde residiam vários imigrantes vindos da primeira guerra.

Na infância construía cidades de barro, de pedra, desenhava, pintava. Brincava de teatro. O público ficava sentado em uma escadaria e, ao pé da escada, junto com os meninos da vizinhança, Ilo representava espetáculos. Naquela época, passaram por Buenos Aires muitas companhias de teatro vindas da Europa e dos Estados Unidos. Eram grupos de atores judeus poloneses<sup>1</sup> que haviam imigrado e encenavam textos de Dostoiévski, Tolstoi, Gorki que circulavam pelas comunidades judias da Argentina.

Depois da escola Ilo Krugli começou a freqüentar oficinas de desenho, cerâmica, escultura e boneco. A partir daí, deu início a seu trabalho com teatro de bonecos nas periferias e em alguns festivais da Argentina. Com um grupo de teatro chamado Cocuyo, em 1958, fez apresentações no norte da Argentina, Bolívia e Peru, em quartéis, centros de mineração e aldeias indígenas

### **A chegada de Ilo Krugli ao Brasil**

Ilo Krugli veio para o Rio de Janeiro em 1961. Seus principais objetivos eram assistir à Bienal de Artes Modernas e conhecer Augusto Rodrigues, artista plástico e fundador da Escolinha de Artes do Brasil. Esse contato rendeu-lhe onze anos como professor de artes plásticas, teatro e teatro de bonecos. Algumas pessoas que transitavam pela Escolinha acabaram se tornando referências importantes para o trabalho de Ilo Krugli. Uma delas foi a médica psiquiátrica Nise da Silveira, fundadora do Museu de Imagens do Inconsciente. Ela era grande conhecedora do trabalho desenvolvido por Sigmund Freud, mas elaborou seu ofício e sua pesquisa fundamentada,

---

<sup>1</sup> Aconteceu, na época, uma imigração de mais de duzentos mil judeus poloneses para a Argentina. Diante da derrocada das forças francesas e do avanço alemão, os artistas poloneses acentuam o processo emigração-exílio (FUSER e GUINSBURG apud SILVA, p. 71).

sobretudo, nos trabalhos de Carl Gustav Jung. Ilo freqüentava a casa de Nise da Silveira e participava de um grupo de estudos criado por ela. A principal influência do trabalho dessa terapeuta em seu trabalho diz respeito, principalmente, ao inconsciente coletivo, ao imaginário e aos arquétipos.

No ano de 1972, Krugli montou e dirigiu **A história do barquinho**, ou **Um rio que vem de longe**, peça escrita por ele em 1963. Ela conta a história de um barquinho ancorado que se apaixona por uma vitória-régia, mas os dois não podem ficar juntos, pois ela está sendo levada pela correnteza do rio. Segundo o autor, essa obra é um canto à liberdade. A peça recebeu prêmios de melhor espetáculo do ano, melhor direção e melhor trilha musical. Em 1973, quando montava o mesmo espetáculo em Santiago do Chile, com um grupo chamado “Manos”, ocorreu o golpe militar chileno e ele viu-se obrigado a voltar para o Brasil:

Voltando do Chile, com a sensação do drama vivido, a destruição de sonhos e de vidas, um ator de meu grupo em Santiago, que se chamava ‘Manos’, que quer dizer ‘mão’ e ‘irmãos’, um ator havia morrido<sup>2</sup> e também tinham morrido os sonhos e até um presidente<sup>3</sup> eleito pelo voto direto do povo, um homem que disse pra nós, os atores da *História do Barquinho*; ‘Eu também sou um menino, às vezes brinco como uma criança’. Aqui voltando eu não tinha grupo, não tinha nada, meu trabalho que tinha montado criado com uma escola – o NAC – tinha acabado, meu trabalho de bonecos, que era o ‘Teatro de Ilo e Pedro’ tinha acabado, só tinha algumas poucas pessoas em volta que eram alunos, ou companheiros de aventuras de vida e de vivências, como o Beto Coimbra, o Caíque (Botkay), a Silvia Aderne, e assim em doze dias nasce explosivamente, para levar a um festival do Paraná, o espetáculo, e nasce o grupo. (KRUGLI apud PIRAGIBE, 2001, p.[3]).

O espetáculo ao qual Ilo se refere acima é **História de lenços e ventos**, obra que surge de uma grande dor. Faz referências a tudo que o grupo tinha perdido no Chile, às pessoas que tinham sido assassinadas e ao poder repressivo que governava aquele país.

---

<sup>2</sup> O ator Luís Martins tinha vinte anos e era brasileiro. Em viagem ao Chile, para trabalhar com Ilo Krugli, foi assassinado pelas tropas de Augusto Pinochet.

<sup>3</sup> Salvador Allende.

## O Teatro Ventoforte

O começo da história do Teatro Ventoforte coincide com a história do espetáculo **História de lenços e ventos**, criado em fevereiro de 1974 por Ilo Krugli, Silvia Aderne, Beto Coimbra<sup>4</sup> e Caíque Botkay<sup>5</sup>.

O espetáculo foi montado em doze dias, para que pudesse ser apresentado no Festival e Seminário de Teatro e Dramaturgia Infantil de Curitiba, promovido pelo Teatro Guaíra. Permaneceu um ano em cartaz no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e foi recebido pelo público e pela crítica de modo muito caloroso. Inaugurou uma nova maneira de pensar no teatro de animação e no teatro para a criança. Nele, os materiais são as personagens. Os atores que os movimentam não estão, porém, passivos na cena: eles conduzem a fábula junto com as personagens — sempre aparentes —, e levando em consideração o tipo de material que estão manipulando.

Foi, possivelmente, por causa das diversas novidades cênicas que o espetáculo propunha, e da profundidade do jogo e do universo simbólico que apresentava em cena que o espetáculo recebeu vários prêmios: Melhor espetáculo infantil do ano (1974), Um dos cinco melhores do ano (1974), Molière para Ilo Krugli (1974), Melhor espetáculo (1975), Molère de melhor espetáculo (1976).

A partir de **História de lenços e ventos**, vai-se instalando no grupo um projeto político de fazer teatro sempre com muita poesia, que fale de coisas da vida, da repressão, da liberdade. É importante lembrar que, em 1974, o Brasil vivia, havia dez anos, em plena ditadura militar, como outros países da América Latina. Eram tempos de censura e de censores.

Em 1980, Ilo Krugli mudou-se para São Paulo. Os outros integrantes do grupo permaneceram no Rio e fundaram o grupo Hombu. Em São Paulo alugou um espaço na Rua Tabapuã e deu-lhe o nome de Casa Ventoforte – Centro de Arte e Cultura Integrada. Hoje está instalado no Parque do Povo, no bairro nobre de Itaim Bibi.

---

<sup>4</sup> Ator, músico e dramaturgo carioca. Fundou o grupo de teatro carioca Hombu, junto com Caíque Botkay e Silvia Aderne.

<sup>5</sup> Compositor. Instrumentista. Diretor musical. Diretor cênico. Autor. Ator. Tradutor. Em 1975, formou-se em Musicoterapia pelo Conservatório Brasileiro de Música.

## **A poética do Ventoforte**

A prática do Teatro Ventoforte desenvolve um trabalho que traça um elo com o popular, com o artesanal e com a poesia. O espaço que hoje ocupa se relaciona com a escolha estética do grupo. Os quatro portões de acesso indicam os pontos cardeais e simbolizam os elementos da natureza (água, terra, fogo e ar). Dentro dos portões existem três teatros (das mãos, dos pés e dos olhos) e entre eles um coreto, onde acontecem as festas (NOGUEIRA,1993). Há muitas árvores, terra, horta, cachorros. Ilo Krugli mora lá.

Sem exercitar linguagem nem discurso realistas, os espetáculos que o grupo tem montado desde o início de sua história contêm uma grande liberdade criativa. Daí surgem aproximações com realidades e conflitos vividos durante o percurso do grupo, mudanças sociais e políticas, que refletem em seus trabalhos. Essas aproximações recriam uma sensibilidade que tanto pode ser atemporal, real ou simbólica, como pode esboçar um diálogo mais datado. As temáticas, porém, se referem sempre a conflitos e situações que atentam às alternativas políticas, criando textos e representações que desenham um humanismo preocupado e questionador, que se opõe a qualquer tipo de repressão cultural ou social (KRUGLI, 2004).

A dramaturgia do grupo se constrói principalmente a partir da ritualização teatral e poética; de criações coletivas que contam com depoimentos de crianças, jovens e adultos, coletados durante projetos, oficinas e eventos; de narrativas de poetas populares ou anônimos; de narrativas míticas, históricas e imaginárias no inconsciente coletivo.

Uma das características do grupo, desde sua fundação, é a presença dos músicos na cena. Existe, a princípio, um lugar no palco destinado a eles. No entanto, todos assumem personagens, somando à função de músico a de ator; ou entram em cena comentando uma situação, narrando uma relação, traduzindo um “adeus”, um “eu volto”.

## Mito, rito e símbolo

Os conceitos Junguianos permitiram a Ilo Krugli orientar seu trabalho para a busca das raízes arcaicas da humanidade. Nos espetáculos do Teatro Ventoforte, o aspecto simbólico é cuidadosamente trabalhado e as imagens mostram a parte do símbolo que não é acessível pela razão, pela linguagem verbal:

Amparadas na polissemia, as representações passavam a funcionar como símbolos, aqui entendidos, seguindo a definição junguiana, como formas extremamente complexas, em que está latente uma imagem arquetípica essencial (FERNANDES, 2000, p.175).

Encontramos no espetáculo **História de Lenços e ventos** diversos momentos ritualísticos. Em um deles ouvimos uma canção chamada **Da cor do céu**. A letra é de Ilo Krugli e a música é de Caíque Botkay. Ela é cantada por todo o elenco. Os atores formam um círculo de lenços que gira enquanto cantam:

Da cor do céu, da cor do céu,  
da cor do seu olhar  
a roda nasce, a roda gira  
aqui no meu quintal.  
Se é muito azul, se é muito azul,  
No branco vai clarear.  
Da cor do céu,  
A roda gira aqui no meu quintal.

Ao referir-se à cena descrita do espetáculo em estudo, Mário Piragibe — ator formado pela Casa das Artes de Laranjeiras, no Rio de Janeiro, e bacharel em Teoria do Teatro, formado pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro — faz o seguinte comentário:

Uma imagem recorrente tanto a festejos populares como a rituais religiosos é a do círculo, que representa o caráter cíclico da verdade mitológica, sempre tornando a acontecer no momento do rito. Celebrações religiosas e jogos de folguedos partem igualmente do círculo, usando-o como representação do mundo e idéia de retorno constante. Dessa mesma forma o espetáculo sugere uma realidade ficcional e cíclica (PIRAGIBE, 2001, p.[10]).

Em algumas teorias psicanalíticas, principalmente nas formuladas por Jung, todas as representações que operam no campo psíquico são símbolos do processo de desenvolvimento do *self* — totalidade psíquica, resultado da

soma dos processos conscientes e inconscientes e sua inter-relação —. Ainda a respeito da orientação psicanalítica, tem-se a psique individual ou coletiva como um organismo sempre em desenvolvimento. Dentro dela, o símbolo se constitui por muitas polaridades, incluindo, entre elas, o consciente-inconsciente. Ele aglutina energia psíquica consciente e inconsciente, e a conduz à consciência. Quando isso acontece, o símbolo pode trazer algo novo e produzir uma desarrumação na ordem vigente (BYINGTON, 1987, p.21). Assim, o símbolo é a unidade da psique que tem sua função estruturante coordenada por um arquétipo. Ao reunir energia consciente e inconsciente ele opera como um transformador, que estrutura a consciência como o potencial arquetípico (IDEM, IBIDEM, p.90).

As imagens arquetípicas são o conteúdo básico da psique objetiva (ou inconsciente coletivo), que possui uma estrutura aparentemente universal na humanidade é, em si mesmo, uma tendência para estruturar as imagens de nossa experiência particular, mas o arquétipo não é a própria imagem. (HALL, 1983).

Ao transpormos para a teoria hermenêutica simbólica o conceito de símbolo construído pelos teóricos que compõem a Escola de Eranos<sup>6</sup>, o temos ainda como célula base. Aqui, porém, não só da psique, mas principalmente como constituinte do mito. Dessa maneira, o mito é, em todos os casos, o veículo do símbolo. Nessa concepção, o significado simbólico é sentido. Forma-se na relação, na experiência simbólica vivida, e não pode ser apreendida pelo pensamento racional (VARGAS, 1997, p.58).

De igual maneira, a hermenêutica simbólica preserva o mito longe da racionalidade. Não é a razão que define relato e compreensão. Não há método de interpretação. De outra maneira, a metodologia acabaria por impor uma verdade como sendo única. Longe disso, o mito é antes uma estrutura de pensamento constituída pelas metáforas de transcendência. Ele amplia as possibilidades de convivência do ser humano com a idéia do inabarcável (como a morte, por exemplo).

---

<sup>6</sup> Grupo interdisciplinar, nascido na Europa central, em Ascona (Suíça), em 1933. As conferências realizadas por este grupo aconteciam anualmente, durante a segunda quinzena de agosto. Tais conferências se estenderam até 1988 e estão reunidas em cinquenta e sete Anuários. Entre os teóricos que compunham o grupo, destacam-se: Carl.G. Jung, K. Kerényi, W. Otto, J. Campbell, M. Eliade, G. Durand, H. Zimmer, entre outros.

O mito organiza os símbolos, dinâmicos e soberanos, em relato. É uma maneira de explicar e de se pôr em contato com o mundo.

Quando afirmo que o mito constitui a dinâmica do símbolo [...] quero dizer, sobretudo, que, dentro da duração das culturas e das vidas individuais dos homens [...] é o mito que, de algum modo, distribui os papéis da história, e permite decidir o que configura o momento histórico, a alma de uma época, de um século, de uma época da vida. O mito é o módulo da história, e não o contrário. (DURAND, 1993, p. 32, tradução nossa)<sup>7</sup>.

O rito é a vivência do mito. É ele que confere o caráter dinâmico e cíclico às narrativas míticas. São atos de um gênero especial que, de certa maneira, formam um estágio intermediário entre o sagrado e o profano. Relacionam-se com a busca de liberação e transcendência para um estágio superior ou mais amadurecido da evolução do homem (HENDELSON, 1977, p. 149). As conseqüências geradas pelo rito modificam não só quem dele participa, mas toda a sociedade celebrante.

Encontramos de forma clara aspectos simbólicos na obra de Ilo Krugli. Isso porque, se o mito é o veículo do símbolo e o rito a celebração do mito, quando dizemos que o espetáculo do Teatro Ventoforte constitui um rito, estamos afirmando que ele celebra um mito que, por sua vez, transporta um símbolo.

Podemos citar como exemplo o espetáculo **Um rio que vem de longe**, do qual já falamos anteriormente. Trata-se da história de um barco ancorado que nunca navegou, e que, quando se encontra livre quase se afoga em alto-mar por não ter tripulante. A âncora funciona, nesse caso, como símbolo de segurança e prisão. É preciso, portanto, saber usá-la de modo coerente para poder navegar livremente.

As sociedades ocidentais contemporâneas perderam o contato com os mitos, mas mantiveram um grande número de ritos que, por sua vez, se

---

<sup>7</sup> Cuando afirmo que el mito constituye la dinámica del símbolo [...] quiero decir sobre todo que, dentro de la duración de las culturas y de las vidas individuales de los hombres [...] es el mito que, de alguna manera, distribuye los papeles de la historia, y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida. El mito es el módulo de la historia, y no a la inversa.



tornaram banais. Para participar do rito, é preciso conhecer o mito e crer nele. Do contrário, o rito torna-se uma representação sem relação simbólica.

O momento de ritualização de uma obra de arte se refere ao momento em que ela é apresentada, em que é vista, ao vivo. Cada obra é singular. É, portanto, uma epifania relatada através da mitologia e vivida pelo rito. Seu reconhecimento é feito no âmbito social. A sua apresentação gera uma fala, um discurso. Também nesse discurso estarão contidos mitemas (relacionados ao nascimento, à precocidade e ao protetor). A continuidade da produção de obras de um mesmo artista aprofunda o conhecimento sobre o seu trabalho. Em conseqüência, aprofundam-se as falas a respeito dele e de sua obra. Quanto mais se conhece a história do símbolo — neste caso, da obra de arte e de seu autor —, tanto mais estas falas se aproximam das possibilidades de interpretação da obra.

A estrutura simbólica constituinte da poética do Teatro Ventoforte faz referência, principalmente, às manifestações populares que têm como substrato a memória viva dos ritos celebrados pelos antepassados, mesmo modificados e por vezes afastados dos mitos fundantes.

É fácil perceber tal referência nas montagens que o Teatro Ventoforte realizou a partir de textos dramáticos de Federico Garcia Lorca. Os anos de 1976, 1986, 1996 e 2006 foram datas de homenagem ao poeta e dramaturgo. Os espetáculos, mais do que uma encenação, significaram processos de reinvenção de seus versos e textos.

No ano de 2006, Ilo Krugli realizou a montagem de **Bodas de Sangue**, espetáculo que consagrou García Lorca como dramaturgo<sup>8</sup>. Durante a pesquisa das personagens, os atores estiveram em contato com símbolos que são recorrentes tanto na tradição espanhola quanto na obra de García Lorca. A tourada é um símbolo que podemos citar como exemplo de tais recorrências. Ela representa a morte anunciada; remonta às raízes do povo espanhol e se

---

<sup>8</sup> **Bodas de sangue** teve sua estréia em 1933, em Madri. Só alcançou êxito, porém, em Buenos Aires. Antes de retornar à capital espanhola, o espetáculo passou por Montevideu e Córdoba, na Argentina. Em 1935 foi apresentado em Nova York, onde também foi recebido com muito calor pelo público. Ver mais no item 1.2. Sobre Federico Garcia Lorca.

encontra presente na Espanha contemporânea e na obra do artista assassinado em 1936. Em **Bodas de sangue**, a Mendiga e a Lua simbolizam a morte. A primeira guia os amantes, dando-os indicação do caminho. A segunda ilumina o atalho indicado, pelo qual o Noivo e o Leonardo encontrarão a morte. A terra é um dos temas centrais de **Bodas de sangue** e de outras obras do artista. Ela aparece, no espetáculo ao qual estamos nos referindo, como símbolo da luta por propriedade e posses; e das raízes e tradições de uma nação. Marcelo Airol, ator que representou Leonardo na montagem do Teatro Ventoforte, faz a seguinte observação a respeito do que foi afirmado acima:

Bodas de sangue não fala sobre o homem da terra, mas de quanta terra ainda resta no homem. Fala da natureza avassaladora da poesia que há no amor e na morte escritos em cada um de nós. Lorca fala do homem que escolhe seu destino, mas que não controla os próprios passos comprometidos por suas paixões. A culpa é da terra. (AIROLD apud KRUGLI, 2004c, p.[3])

Em uma entrevista que Krugli me concedeu em abril de 2006, disse-me encontrar em **Bodas de sangue** momentos realistas, surrealistas, celebratórios, oníricos e populares:

A dificuldade no *Bodas* é que a primeira parte não é totalmente realista, porque o Lorca não consegue ser cem por cento realista. Mas é mais realista. A segunda é meio celebratória, o casamento. A terceira é onírica. Ele vai para o surrealismo. Aparece a Morte, a Lua, e vai por aí. Exatamente tem todas essas estruturas. A primeira teria mais o realismo popular, porque tem a canção de ninar, que é o centro dela. A canção das patas feridas. [...] Tem gente que usa a música dele. Eu não quis porque queria que tivesse o feitio nosso. E todos os que olham falam que os meus espetáculos são mais lorquianos do que qualquer espetáculo. Um tradutor do Lorca, lá na Holanda, disse que ele nunca viu, na Holanda, um espetáculo tão lorquiano. [...] Você tem nesse espaço uma poética popular, a forma popular, os diálogos, mãe, filho. É quase de uma coisa social, antropológica. Depois tem o casamento. O casamento é *celebratório*. Eu chamo “cânto”, que vem do *cante jondo*, que quer dizer “canto fundo”. Então é a celebração toda, e que saiu muito latino americano, eu acho. Usamos lenços, que vem da minha história. De onde vem os lenços? Das danças latino americanas que eu aprendi quando era adolescente. E a terceira tem a coisa onírica. E tem umas simulações de Piazzolla que é do Caíque o tema, que era para a morte, mas que não funcionou. Então ficou para depois da morte. E em toda essa última cena o tema vira um pseudo Piazzolla. E agora tem piano e sanfona. (KRUGLI, 2006, p.[16])

Percebemos, a partir da citação acima, que a música também funciona como símbolo neste espetáculo. Ela remete às canções populares que surgiu da mesma terra e do mesmo sangue do qual nasceu o artista.

Sabemos que música e teatro nasceram da mesma poesia. São irmãos que, embora tenham tomado seus caminhos, visitam-se com frequência para celebrar a vida. E, generosos que são, convidam a todos para a festa. Deve ter sido em algum desses encontros festivos, no início dos anos sessenta, a origem do desejo, em Ilo Krugli, de movimentar o vento.

E o Ventoforte chegou a outro tempo. Hoje, seus espetáculos nascem da criação coletiva de jovens artistas que vivem um tempo de ditadura tecnológica e se encontram presos no Castelo Medieval, reféns do Rei Metal Mau, à espera de que um Papel Coração Celofane os vá salvar<sup>9</sup>. E ele vai, a cada vez que os atores iniciam um novo rito que celebra as aventuras e vitórias desse herói frágil, morto e ressuscitado. Um ritual de resistência a qualquer tipo de ditadura.

Esse grupo também celebra mitos que narram a vida de um poeta sensível, que olhou para sua terra com paixão e compreendeu a sua alma. E, ainda assim, foi covardemente assassinado por homens nascidos na sua terra. Durante a celebração, trazem-no para esse tempo, para que veja e abençoe os poetas sensíveis que nasceram depois dele. E para que nasçam outros poetas.

É porque nascerão sempre que o Teatro Ventoforte festeja. No terreiro grande do espaço onde o grupo dança, cabem muitos passos de ciranda, de frevo, de bumba-meu-boi, de tambor de crioula, de cacuriá, de caroço, de lelê, de samba-de-roda, de São Gonçalo e mais outros tantos. E dançando, cantando e atuando, os atores desorganizam o tempo e interferem nas regras da vida cotidiana, enquanto os músicos, sutis ilusionistas, colaboram com tais transgressões festivas: “Vocês conhecem esta?” Pergunta em gestos o músico do Ventoforte. E o público acha, em um canto empoeirado da memória, alguma coisa muito parecida: “Eu acho que conheço! Eu acho que já fui a esse lugar!”

---

<sup>9</sup> Personagens do espetáculo **História de lenços e ventos**.

O músico, ainda mais sutil, convida finalmente: “Então venha novamente, você já sabe o caminho”. E o público entra na festa.

## REFERÊNCIAS

- BYINGTON, Carlos. O conceito de símbolo e de elaboração simbólica. In: **Desenvolvimento da personalidade. Símbolos e arquétipos**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1987.
- DURAND, Gilbert. El Símbolo y el Mito. In: **De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra**. Traducción de A. Verjat. Barcelona: Anthropos, 1993.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- FUSTER, Fausto e GUINSBURG, Jacó. A “Turma da Polônia” na revolução teatral brasileira. In: SILVA, Armando Sérgio da. **Diálogos sobre teatro**. São Paulo: Edusp, 1992.
- HALL, James A. **Jung e a interpretação dos sonhos**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1983.
- HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- KRUGLI, Ilo. **Histórias de lenços e ventos**. Rio de Janeiro: EDC - Editora Didática e Científica, 2000.
- \_\_\_\_\_ **A história do barquinho**. São Paulo: Ática, 2004.
- \_\_\_\_\_ **Ventoforte 30 anos**. São Paulo: Programa dos espetáculos **Bodas de Sangue e História de lenços e ventos**, 2004b.
- \_\_\_\_\_ **30 anos de Ventoforte**. São Paulo: Programa dos espetáculos **Bodas de Sangue e História de lenços e ventos** para o SESC Belenzinho, 2004c.
- \_\_\_\_\_ **A centopéia e o cavaleiro**. São Paulo: Programa do espetáculo, 2006b.

- NOGUEIRA, Márcia Pompeo. A Prática de teatro do grupo Ventoforte: novos espaços. In: **Teatro com crianças de rua**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- PIRAGIBE, Mário. O teatro de Ilo Krugli. **Net**, 2001. Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude. Disponível em [www.cbtij.org.br](http://www.cbtij.org.br).
- SILVA, Armando Sérgio da. **Diálogos sobre teatro**. São Paulo: Edusp, 1992.
- VARGAS, Antônio. Antropologia simbólica: hermenêutica do mito do artista nas artes plásticas. In: BULHÕES Maria; KERN Maria. **As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997.