UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CAMILA LADEIRA SCUDELER

Cartografia diacrônica do
Grupo Teatro Escambray (Cuba)

São Paulo
2018

CAMILA LADEIRA SCUDELER

Cartografia diacrônica do Grupo Teatro Escambray (Cuba)

Versão Original

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Pedagogia do Teatro.

Linha de pesquisa: Formação do Artista Teatral.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Desgranges de Carvalho.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

SCUDELER, Camila Ladeira. Cartografia diacrônica do Grupo Teatro Escambray (Cuba). 2018. 320 f. Tese (Doutorado em Artes) - Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____
Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Scudeler, Camila Ladeira
Cartografia diacrônica do Grupo Teatro Escambray (Cuba) /
Camila Ladeira Scudeler. -- São Paulo: C. L. Scudeler,
2018.
320 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientador: Flávio Desgranges de Carvalho
Bibliografia

1. Grupo Teatro Escambray 2. Teatro Cubano 3. Teatro
Latino-americano 4. Teatro político 5. Teatro La Candelaria
I. Desgranges de Carvalho, Flávio II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Ao professor dr. Flávio Desgranges de Carvalho, meu orientador, pela confiança e pelo apoio imprescindível nos momentos mais difíceis desta trajetória;

Ao professor dr. Víctor Viviescas Monsalve, meu co-orientador durante o estágio na Universidad Nacional de Colombia, pelo conhecimento que pôs à minha disposição, pelo acolhimento e pelas possibilidades abertas de compartilhamento de minha pesquisa com aquela comunidade acadêmica;

À professora e amiga Adriana Urrea, filósofa e mestra, que com profunda generosidade abriu espaço em sua agenda, além das portas de sua casa, e dedicou seu olhar e sua escuta atentos a identificar caminhos já trilhados quando me sentia imersa na neblina;

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa outorgada através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), único e por isso imprescindível apoio que recebi nesses mais de quatro anos de pesquisa;

A César Eduardo Amézquita Suárez, pelo apoio incondicional, pela leitura criteriosa, pelas palavras de incentivo e toda demonstração de amor, parceria e paciência no passo a passo deste descobrimento/desdobramento científico-criativo;

A Alejandra Marín, Bárbara Pohlenz e Tatiana Ugalde, pelas dores e delícias compartilhadas nesse transitar acadêmico – e aos demais alunos e professores da Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas da UNAL;

Ao Grupo Teatro Escambray, em especial a Rafael González e a todos aqueles que lá estavam durante minhas visitas/estâncias em 2008, 2009, 2013, 2014 e 2016, pela convivência e coparticipação no aprofundamento de uma história viva e pulsante que há dez anos me serve de estímulo e reafirma minha crença no teatro como caminho;

Ao Teatro La Candelaria, por ter me recebido como pesquisadora e como atriz-criadora desde 2015, pela aprendizagem compartilhada do prazer e das dificuldades que a criação coletiva e a dedicação sistemática ao teatro proporcionam;

Ao Grupo de Teatro Arlequins, berço de meu crescimento como atriz-criadora-pesquisadora, por ter introjetado em mim a necessidade premente do palco como espaço de diálogo, crítica e compromisso com a emancipação humana;

A todas as pessoas que entrevistei, que, com muita generosidade, me presentearam com seu tempo, suas lembranças e análises e me ajudaram de maneira definidora no panorama que fui pouco a pouco construindo;

A Ana Cecilia Agua de Melo, pela leitura cuidadosa destas linhas, apesar do apressurado do tempo;

A Vivian Martínez Tabares, pelo apoio, parceria e motivação sempre;

A Danilo Antonio Rinaldi, por tantos anos compartilhados e por entender melhor do que eu que nada além de nós mesmos nos define;

Ao meu pai, Antonio Wilson Scudeler, que partiu deste plano no meio deste caminho, e que sempre me apoiou e me possibilitou alçar voo e traçar minha cartografia pessoal;

À minha mãe, Maria Regina Ladeira Scudeler, meu exemplo, por seu apoio e amor incondicionais, delicadeza, colo, força e dedicação que são minha fonte de inspiração;

Aos meus irmãos, Cibelle, Marcelo e Cinthia, por me apoiarem e ajudarem sempre, de perto ou de longe, mesmo quando não entendem bem os caminhos que escolhi percorrer;

À Livia, Ana Luisa, Laura, Matheus, Maria Sophia, João Olavo, Danilo Henrique e Tian, seres especiais e definidores de minha esperança e expressão de meu amor.

RESUMO

Esta pesquisa busca, desde uma abordagem etnográfica e autoetnográfica, apresentar uma cartografia diacrônica do devir criativo e artístico do Grupo Teatro Escambray de Cuba, através das obras criadas a partir de pesquisas sobre as particularidades de seus espectadores (população camponesa) imersos em circunstâncias históricas, políticas, econômicas e geográficas que foram evoluindo e se modificando ao longo de cinquenta anos desde sua fundação em 1968 até 2018, e que dão mostra das distintas etapas do processo revolucionário levado a cabo na ilha caribenha desde 1959.

O Grupo Teatro Escambray se tornou um marco no teatro cubano e no marco de teatro de grupo na América Latina por ter abandonado o contexto urbano como lugar de criação, para encarar a relação com um espectador não experimentado que vive no campo e que - no início de um período de mudanças no processo político de Cuba - enfrentou profundas contradições; uma nova maneira de criar que ecoou no chamado movimento de Teatro Nuevo na ilha e que dialogou com diferentes processos de criação em grupo que ocorreram na década de 1960 em países como Colômbia, Brasil, Uruguai e Argentina, entre outros.

Esta cartografia diacrônica do Grupo Teatro Escambray foi abordada desde uma viagem íntima e pessoal da pesquisadora em uma espécie de intercâmbio e y retroalimentación donde tanto o objeto de estudo, como quem o estuda, experimentam as vicissitudes da mudança.

Palavras-chave: Grupo Teatro Escambray, teatro cubano, teatro latino-americano, teatro político, Teatro La Candelaria, Teatro Nuevo / Nuevo Teatro

Abstract

This research seeks, from an ethnographic and self-ethnographic approach, to present a diachronic cartography of the creative and artistic evolution of the Escambray Theater Group of Cuba, through the works created, from research on the particularities of its spectators (peasant population), with historical, political, economic and geographical circumstances that have evolved over fifty years since its founding in 1968 until 2018, which also show the different stages of the revolutionary process that has taken place on the Caribbean island since 1959.

The Escambray Theater Group has marked a milestone within the Cuban theater and in the context of group theater in Latin America for having abandoned the urban context as a place of creation, to face the relationship with an inexperienced spectator who lives in the countryside and who - at the beginning of a period of changes within the political process of Cuba - faced deep contradictions; a new way of creating that echoed in what was called the New Theater movement on the island and that echoed with different group creation processes that took place in the 1960s in countries such as Colombia, Brazil, Uruguay and Argentina, among others.

This diachronic cartography of the Escambray Theater Group has been approached from the intimate and personal journey of the researcher in a sort of exchange and feedback where both the object of study, and who studies it, experience the vicissitudes of change.

Key words: Escambray Theater Group, Cuban theater, Latin American theater, political theater, La Candelaria Theater, Teatro Nuevo / Nuevo Teatro

Resumen

Esta investigación busca, desde un abordaje etnográfico y auto etnográfico, presentar una cartografía diacrónica del devenir creativo y artístico del Grupo Teatro Escambray de Cuba, a través de las obras creadas, desde investigaciones sobre las particularidades de sus espectadores (población campesina), con unas circunstancias históricas, políticas, económicas y geográficas que han ido evolucionando a lo largo de cincuenta años desde su fundación en 1968 hasta 2018, y que dan muestra de las distintas etapas del proceso revolucionario que se ha llevado a cabo en la isla caribeña desde 1959.

El Grupo Teatro Escambray ha marcado un hito dentro del teatro cubano y en el contexto de teatro de grupo en América Latina por haber abandonado el contexto urbano como lugar de creación, para enfrentarse a la relación con un espectador no experimentado que habita el campo y que – en el inicio de un período de cambios dentro del proceso político de Cuba – enfrentó profundas contradicciones; una nueva forma de crear que hizo eco en lo que se denominó el movimiento del Teatro Nuevo en la isla y que hizo eco con diferentes procesos de creación en grupo que se llevaron a cabo en la década de 1960 en países como Colombia, Brasil, Uruguay y Argentina, entre otros.

Esta cartografía diacrónica del Grupo Teatro Escambray ha sido abordada desde el viaje íntimo y personal de la investigadora en una suerte de intercambio y retroalimentación donde tanto el objeto de estudio, como quien lo estudia, experimentan los avatares del cambio.

Palabras-clave: Grupo Teatro Escambray, teatro cubano, teatro latinoamericano, teatro político, Teatro La Candelaria, Teatro Nuevo / Nuevo Teatro

ADVERTÊNCIAS ou DIDASCÁLIAS

Aviso aos leitores/espectadores

Este trabalho está concebido e apresentado em dois estilos, ou melhor, dois espaços de comunicação diferentes: LADO A e LADO B¹. Busca-se, desta forma, abarcar os diferentes aspectos vivenciados pela autora/atriz ao realizar a pesquisa de doutorado aqui apresentada. Ao longo de quatro anos, esta pesquisa se desenvolveu em bibliotecas, centros de documentação, pesquisas de campo em dois países diferentes, teatros... Por esta razão, o trabalho, com suas variações estilísticas, comporta, ao lado de uma estrutura mais marcadamente acadêmica, uma estrutura de caráter mais livre a modo de diários de bordo da pesquisadora, nos quais relata suas pulsações, vivências e análises particulares – sempre em primeira pessoa. Em analogia ao cérebro humano e seus dois hemisférios, cada um encarregado de diferentes funções, os dois *lados* aqui propostos apresentam diferentes aproximações ao tema e – esperamos – se complementam.

LADO A (lado direito), *Em cena:*

Pelas páginas à direita caminham a descrição, análise e interpretação teórica do contexto cubano e da fundação e cinquenta anos de história do Grupo Teatro Escambray.

¹ Estrutura inspirada nas propostas de Orlando Fals Borda, em especial em seu livro *História doble de la costa 1* (BORDA, 2002).

Orlando Fals Borda (1925-2008): acadêmico colombiano, sociólogo, professor emérito da Universidade Nacional da Colômbia, estudioso do campo e da situação dos trabalhadores rurais, Orlando Borda ficou internacionalmente conhecido como um dos principais teóricos do método de pesquisa ação participativa, no qual o engajamento do pesquisador com o objeto pesquisado é encarado como inevitável e desejável, pois amplia o espectro de análise. Propõe a estrutura bipartida como possibilidade de inclusão de materiais de diferentes características, resultantes da pesquisa de campo: os textos acadêmicos e as reflexões pessoais, muitas vezes de cunho subjetivo.

LADO B (lado esquerdo),

NaTrasescena²:

Pelas páginas da esquerda correm os textos desenvolvidos pela autora a partir de suas vivências no contato com seus objetos de estudo: diários, descrições, análises, cartografia pessoal, dificuldades encontradas, reflexões sobre o contexto sociopolítico dos diferentes países vivenciados.

As páginas à esquerda só se fazem presentes quando dialogam de uma ou outra maneira com o texto que corre à direita.

Os textos correspondentes a cada *lado* estão apresentados em dois sumários diferentes, e nas páginas correspondentes, as letras A e B indicam a localização do texto. A leitura de cada *lado* pode ser feita de maneira independente, apesar de que há uma completude proposta a partir da leitura coordenada dos dois *lados*.

Todas as traduções presentes no texto são nossas, salvo indicação em contrário. As fotos que utilizadas são do arquivo do Grupo Teatro Escambray, a menos que indiquemos outra informação.

Boa viagem!

e também

Um bom espetáculo!

² Preferimos manter a expressão em espanhol por entender que representa melhor nossa intenção. As traduções ao português mais próximas ao sentido que buscamos poderiam ser “atrás do palco”, “na coxia” ou “nos bastidores”.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCT	Corporación Colombiana de Teatro (Colômbia)
ENA	Escuela Nacional de Artes (Cuba)
ENAD	Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá (Colômbia)
EPA	Escuela Profesional de Arte (Cuba)
GTE	Grupo Teatro Escambray (Cuba)
ISA	Instituto Superior de Artes (Cuba)
PCC	Partido Comunista de Cuba (Cuba)
TEC	Teatro Escuela de Cali (Colômbia)
T.E.C.	Teatro Experimental de Cali (Colômbia)
TLC	Teatro La Candelaria (Colômbia)

SUMÁRIO Lado A - Em cena

PRÓLOGO	15 A
CENA 1. O caminho junto à dinossaura: Entrevista com Graziella Pogolotti	22 A
CENA 2. Trechos de caminhos percorridos pelo teatro na ilha	55 A
Cena 2.1. Breve cartografia – histórica e teatral – de Cuba (do período colonial a 1958)	56 A
Cena 2.2. Revolucionando as bases para a arte em Cuba (1959-1967)	68 A
CENA 3. Cartografia diacrônica do Grupo Teatro Escambray	76 A
Cena 3.1. Aos 40 anos	79 A
Cena 3.1.1. Um grupo (muito) vivo	83 A
Cena 3.1.2. Diferentes gerações, diferentes buscas	84 A
Cena 3.1.3. Denunciando a arbitrariedade do dogmatismo	90 A
Cena 3.2. Propósitos fundacionais	95 A
Cena 3.2.1. O lugar da mulher nessa nova sociedade	107 A
CENA FINAL. Sem lançar a âncora	111 A
FICHA TÉCNICA PARCIAL (Referências bibliográficas)	115 A
FICA TÉCNICA COMPLETA (Bibliografia consultada)	120 A
APÊNDICES	
Apêndice I – Lista de entrevistas realizadas	127 A
Apêndice II – Tabela de peças montadas pelo GTE de 1969 a 2018	131 A
Apêndice III – Grupo Teatro Escambray e sua época: sinopses das peças, principais atividades e acontecimentos histórico-culturais	###

SUMÁRIO Lado B - Na trasescena

<i>Sobre escrever desde mim</i>	<i>16 B</i>
<i>A escrita ou como me desnudar</i>	<i>18 B</i>
<i>Ao lugar onde me coloco no momento da escrita ou sobre o meu lugar de fala</i>	<i>21 B</i>
<i>Mapa pessoal: Cartografia de descobertas</i>	<i>23 B</i>
<i>Qual é o nosso “norte”?</i>	<i>24 B</i>
<i>Sobre o porquê de minha cartografia pessoal</i>	<i>26 B</i>
<i>Sobre como o Escambray surgiu em meu horizonte</i>	<i>31 B</i>
<i>Cinquenta anos ou Como esta viagem alçou vôo - encontros, desencontros, reencontros</i>	<i>32 B</i>
<i>Da pesquisa empírica à pesquisa acadêmica: primeira pesquisa de campo do doutorado - Cuba/2014</i>	<i>46 B</i>
<i>Numa fila de espera em Havana</i>	<i>60 B</i>
<i>Meu caminho a La Yaya - conhecendo La Vitrina 43 anos depois</i>	<i>64 B</i>
<i>Segunda etapa da pesquisa de campo (oficial) - Meus dias em Cuba em 2016</i>	<i>76 B</i>
<i>Segunda Etapa - ou seria sétima?</i>	<i>84 B</i>

<i>Recorrências poéticas – “Los cuentos”</i>	87 <i>B</i>
<i>Ramona e o Dia internacional da mulher</i>	88 <i>B</i>
<i>Cuba e o cameraman</i>	89 <i>B</i>
<i>Nostalgia coletiva</i>	90 <i>B</i>
<i>Saudades de Cuba...</i>	92 <i>B</i>
<i>Sobre encontros e vivências inesperadas – Brasil / Cuba / Colômbia</i>	93 <i>B</i>
<i>NOMEAR – OU, “dizem que o que não tem nome, n o existe...”</i>	97 <i>B</i>
<i>Del Grupo Teatro La Candelaria al Teatro Nuevo Cubano</i>	98 <i>B</i>
<i>Dialogando em outra latitude – La Candelaria em Minnesota</i>	100 <i>B</i>
<i>Trançando materiais para construir uma nova obra</i>	102 <i>B</i>
<i>Nuestros “Abuelos” latinoamericanos</i>	103 <i>B</i>
<i>Tantos 11 de setembro – diferentes latitudes</i>	105 <i>B</i>
<i>Outros outubros</i>	108 <i>B</i>
<i>Sobre “Coincidências”... Ah, as coincidências...</i>	111 <i>B</i>
<i>Luto – conjugação do verbo LUTAR em primeira pessoa do singular no presente do indicativo</i>	113 <i>B</i>
<i>Estrelas...</i>	122 <i>B</i>
<i>Trasescena final (transicional)</i>	126 <i>B</i>

“O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.”
Walter Benjamin

PRÓLOGO

Entender o teatro como uma arte essencialmente coletiva nos motiva a buscar parceiros com quem compartilhar e criar.

Assumir que o teatro carrega em sua essência o diálogo com o outro, e, assim sendo, se apresenta como um espaço ideal onde temas sociais podem e devem ser expostos a fim de que a análise das situações remeta ao exercício do debate e esta *ágora* estabeleça um ambiente de crítica, acarreta para o artista um outro grau de responsabilidade e empenho.

Imaginar que este espaço coletivo, de discussão e desenvolvimento da análise crítica se preste como um microcosmo onde movimentos de mudança são gestados, pode ser uma utopia, e tê-la como uma luz no horizonte, nos põe – aos que assim o encaramos – em marcha.

A atração que o palco exercia sobre mim – em um princípio – me levou a escolher a carreira de atriz. Iniciei o curso de Artes Cênicas na Universidade Estadual de Londrina com este objetivo em mente: o palco. Mas a universidade me deu mais do que estava buscando: além de técnicas, treinamentos, experimentos, plantou em mim o gosto pelo estudo do teatro. Depois de formada, passei a buscar a possibilidade de trabalhar como atriz-criadora e também como pesquisadora, unindo na minha prática essas duas formas de aproximação à arte teatral.

Em 2005, ao me integrar ao Arlequins Grupo de Teatro, em São Paulo, o compromisso artístico e político passou a ocupar um espaço de preponderância no trabalho que queria desenvolver, coletivamente – o palco já não era um simples espaço de fascínio, mas também um espaço-tempo que implica responsabilidade. Motivada por essas descobertas, ao ingressar no mestrado, em 2008, escolhi como objeto de estudo o processo de montagem da peça *Os filhos da Dita*, do Arlequins. A dissertação de caráter teórico-prático intitulada *Um olhar sobre a criação atoral e a relação com o espectador – Os filhos da Dita* analisa o trabalho do grupo e meu processo de criação atoral na obra – montagem, estreia e temporadas com a necessária confrontação do material com o público!

Essa relação tão delicada de criar coletivamente, buscar denominadores comuns, desenvolver dinâmicas internas que viabilizem as produções e circulação dos trabalhos passou a chamar muito a minha atenção: como *outros* grupos se organizam? Como se mantêm - ou não?

*Sobre escrever desde mim**Bogotá, 05 de setembro de 2017.*

Início este texto com uma confissão – a mais pessoal possível: ainda não estou convencida de que devo escrever sobre minhas experiências pessoais ao falar dos objetos de estudo deste trabalho. Não estou convencida porque não me interessa o umbiguismo. Nem me interessa passar a imagem de “que gêniais foram minhas experiências pessoais” – ainda que sim, tenham sido muitas delas maravilhosas, outras nem tanto, como toda vivência humana –, porque isso não interessaria a mais de meia dúzia de pessoas nas redes sociais. Tampouco me interessa sentar-me no conforto do exotismo.

Em contrapartida, o que me anima a escrever este texto sobre o Grupo Teatro Escambray e os alinhavos que faço com o Teatro La Candelaria é poder tecer conexões, escalas, pontes e pontos de encontro. É também poder ter voz como mulher, teatrística, atriz, pesquisadora teatral, em um espaço que não faz muito tempo que nós mulheres passamos a frequentar com autonomia e voz. E colocar nas mãos dos leitores e das leitoras um exercício de aproximação a esta história que é latino-americana e que, portanto, fala também de nós, brasileiras e brasileiros.

E para tratar de não incorrer no erro perpetrado por gerações e gerações de mulheres de deixar poucos vestígios diretos, escritos ou materiais sobre seus trabalhos, como ressalta a historiadora Michelle Perrot¹, especialista em História das Mulheres, decidi me arriscar a falar abertamente, desde mim. Segundo Perrot, quando as mulheres produzem algo elas mesmas destroem, ou apagam porque julgam sem interesse, “afinal elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito. Existe até um pudor

¹ Preferimos manter a expressão em espanhol por entender que representa melhor nossa intenção. As traduções ao português mais próximas ao sentido que

A Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo realizada pela Cooperativa Paulista de Teatro desde 2006 me deu a oportunidade de me aproximar mais do fazer teatral e organizativo de inúmeros coletivos. E mais, me deu a oportunidade de conhecer (parte do) o teatro produzido em nossa região. Entre 2008 e 2013 trabalhei na produção do evento – primeiro acompanhando grupos, depois como responsável pelas mesas de debate e demonstrações de trabalho, e nesses cinco anos pude acompanhar de perto coletivos como o Grupo Cultural Yuyachkani e o grupo Cuatrotablas, ambos do Peru, e ter contato com inúmeros outros coletivos dos mais variados países da América Latina – e também da África do Sul e Espanha – experiência que ampliou sobremaneira minha visão e vivência teatral. O cubano Grupo Buendía, participante da edição da Mostra de 2007, serviu de inspiração para que eu buscasse me aprofundar no teatro realizado na ilha caribenha.

Em 2008 viajei a Cuba pela primeira vez e conheci o Grupo Teatro Escambray. Sua história e resistência me fascinaram, e decidi que em algum momento realizaria uma pesquisa sobre ele. E eis que chegou a oportunidade de concretizá-la: nesta tese o Grupo Teatro Escambray é o objeto de estudo. O relato – diacrônico – de sua trajetória me impulsionou. Fundado em 1968, é um dos grupos icônicos da América Latina. Suas propostas de relação com um novo público, na zona rural do centro da ilha, marcaram a história do teatro cubano. Já são cinquenta anos de dedicação sistemática ao teatro, de maneira ininterrupta, criando e dialogando com a comunidade.

Com a pesquisa dando seus primeiros passos, surgiu a oportunidade de realizar estágio na Colômbia – na Universidad Nacional de Colombia e acompanhando o Teatro La Candelaria. Abracei a chance apresentada por intuir o quanto tal experiência poderia contribuir para a pesquisa, uma vez que a Colômbia tem tido um papel muito importante na produção teórica e prática acerca do teatro comprometido realizado na América Latina. Através dessa experiência poderia traçar vasos comunicantes entre coletivos fundados na década de 1960 e ainda em atividade, com enfoque na postura ética e poética dos grupos, e a relação que buscaram estabelecer com o público – desde a perspectiva da ampliação do diálogo com distintas camadas da sociedade, em especial aquelas que, historicamente, não tinham acesso ao teatro.

As peculiaridades do objeto de estudo e seus pares, me levaram a buscar uma metodologia que me proporcionasse uma aproximação orgânica a ele, e foi neste momento em que identifiquei que já vinha desenvolvendo a pesquisa com características etnográficas e autoetnográficas que, ao ser identificadas, me permitiram um aprofundamento nas possibilidades que brindam. Como nos conta Telles (2008, p.24), a pesquisa etnográfica “tem como característica principal o contato direto e prolongado do pesquisador com as pessoas ou grupos selecionados

feminino que se estende à memória. Uma desvalorização das mulheres por si mesmas. Um silêncio consubstancial à noção de honra”, diz a historiadora.

Éis meu principal exercício: Não deixar o pudor falar tão alto e abrir estes relatos colocando em prática o que propõe Graziella Pogolotti em seu livro de memórias: as pesquisas não podem continuar recalçando-se somente na objetividade, mas devem contar também com uma subjetividade, que é social.

para o estudo. Tal metodologia coloca o pesquisador como o principal instrumento de coleta e análise dos dados”. A autoetnografia¹, apresenta-se como um caminho possível na pesquisa acadêmica ao assumir o caráter de influência mútua resultante das relações que se estabelecem a partir da convivência.

Dito isto, ressalto que a coleta de materiais para esta pesquisa se deu em estadias de longa duração junto aos coletivos, acompanhando suas dinâmicas diárias, realizando entrevistas com alguns de seus membros atuais, ex-membros, pesquisadores e artistas de diversos países que tiveram contato direto com o Grupo Teatro Escambray, pesquisas bibliográficas em centros de documentação e bibliotecas de diversas cidades, em três países – Cuba, Colômbia e Brasil.²

A pesquisa acerca do grupo cubano teve início empiricamente em minha primeira viagem a Cuba no início de 2008 – janeiro/abril – e em outras viagens à ilha – janeiro 2009; outubro/novembro 2009 (que incluiu também Caracas e encontro com o Grupo Teatro Escambray na capital venezuelana); setembro 2013; janeiro 2014; e definitivamente a viagem realizada de setembro a dezembro de 2014, esta sim já dirigida mais pontualmente à pesquisa de campo deste doutorado, assim como a viagem realizada no início de maio de 2016, como segunda etapa da pesquisa de campo. Entendemos a premente necessidade de falar sobre este grupo e confiamos que este trabalho contribui com a sistematização e recopilação de materiais sobre o coletivo teatral cubano, o que até o momento não havia sido. A fim de alcançar tais objetivos, foram realizadas dezenove entrevistas – em Cuba e na Colômbia – com as pessoas aqui citadas: Rafael González³, Sergio González, Graziella Pogolotti, Elio Martin, Carmen Frago, Fernando Hechavarría, Saúl Rojas, Luísa Corrieri, Carlos

¹ O fato de parte do percurso aqui apresentado estar estruturado no relato pessoal poderia levar a uma impressão equivocada de tratar-se de uma espécie de *monólogo*, ou de um *unipersonal* com inúmeras referências. Esta nota vem a esclarecer que, na realidade, o *elenco* que fez parte dessa travessia é incontável: o mais exato seria dizer que se trata de alguma forma de uma *criação coletiva*, na qual muitas vozes tiveram espaço e influíram neste resultado final *parcial*, já que só estará completo quando começar a dialogar com seus leitores.

² Além das pesquisas de campo, visitas a inúmeras bibliotecas e centros de documentação no Brasil, Cuba e Colômbia, participei em encontros e congressos internacionais: 2015: Conferência: “Grupo Teatro Escambray: um recorrido artístico-histórico (1968-2014)”, Universidad Nacional de Colombia – Bogotá/Colômbia; 2016: Mayo Teatral - Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño 2016/Encuentro de Teatristas Latinoamericanos y Caribeños – Havana/Cuba; XXXIV International Congress of the Latin American Studies Association – LASA – Nova York/EUA; 2017: XXXV International Congress of the Latin American Studies Association – LASA – Lima/Peru; 2018: Encuentro Nacional de Investigación en Artes Escénicas - ENIAE 2018 – Bogotá/Colômbia.

³ As inúmeras entrevistas realizadas com o diretor do GTE tiveram como principal objetivo

A escrita ou como me desnudar

Bogotá, 23 de novembro de 2017.

Me pergunto o tempo todo o porquê do que chamo “dificuldade de escrever” esta tese... Por que travo? Por que decido que preciso ler mais, mais e mais para dar conta de escrever?

E, analisando esta situação que ocupa meu cérebro, meu coração e meu estômago – a gastrite não dá trégua – cheguei a alguns indícios... Há um medo que me congela. O medo de não conseguir me impede de tentar... Um medo de não estar à altura, de não aportar nada relevante com minha maneira de escrever... Uma busca de abarcar todas as dimensões dos meus objetos de estudo... Um medo da exposição total que resulta da escrita... Um medo resultante do tamanho da responsabilidade que acredito ter assumido.

Quando decidi que o Grupo Teatro Escambray seria meu objeto de estudo, o fiz de maneira passional e consciente. Acho até que foi o tema que me escolheu, não fui eu que escolhi o tema. Já são dez anos de contato com o grupo, e agora tento parir esse filho que foi sendo gestado à base de viagens, vivências, surpresas, frustrações, muito aprendizado, entrevistas, leituras, amadurecimento, crença e descrença, desenvolvimento de visão crítica, definição de critérios. No ano em que se completam dez anos do início desta minha aventura, o coletivo completa cinquenta anos de sua aventura e persistência, resistência, teimosia e crença no teatro como caminho de comunicação. Em um primeiro momento, talvez, movido pela paixão revolucionária e a busca de novos públicos. Ou talvez não, nem aventura, nem gesto romântico e sim a necessidade de encontrar outro público e o desejo de descobrir novas vias de comunicação. (POGOLOTTI, 1988, p. 45)

Há alguns anos o coletivo segue caminhando movido pela tarefa da pedagogia teatral, da formação do artista cênico que terá

Pérez Peña, Omar Valiño, Janneth Aldana, Eugenio Barba, Julia Varley, Gilberto Martínez, Cristóbal Peláez, Marina Lamus Obregón, Alice Padilha Guimaraes, Aristides Vargas e Júlio Medina. O Apêndice I traz a tabela de entrevistas realizadas.

A pesquisa de campo realizada junto ao Teatro La Candelaria teve início em 2015, com apoio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior da CAPES, e foi acompanhada da participação em três disciplinas acerca de pesquisa acadêmica e teatro latino-americano, na Universidad Nacional de Colombia⁴.

Meu caminhar por esta pesquisa me permitiu visualizar alguns padrões, mudanças em *modus operandi*, reavaliações, e adaptações que o grupo assumiu em função da dinâmica do tempo/espço tanto em relação a suas pesquisas, temáticas trabalhadas, abordagem de públicos, relações com outros grupos teatrais – sejam eles cubanos, latino-americanos ou de outras origens. Consideramos, ao analisar, que se trata de um material diacrônico – daí o título desta tese. Usamos a palavra *diacrônica* amparados em sua acepção no estudo da língua. A definição que nos serve de embasamento propõe que ⁵

Um estudo diacrônico da língua incide nas mudanças que a língua apresenta ao longo do tempo. Assim:

- * apresenta a evolução que as palavras sofrem através do tempo, analisando as transformações ocorridas até à palavra atual;
- * apresenta características dinâmicas e históricas, remontando à origem das palavras;
- * ao incidir sobre o processo evolutivo da língua, caracteriza-se como o estudo da sucessão de diversas diacronias, possibilitando comparações.

recolher materiais que nos permitissem catalogar, organizar e assim traçar hipóteses acerca das atividades realizadas pelo grupo desde sua fundação, uma vez que tal trabalho não havia sido realizado até o momento.

⁴ Terminado o período, e motivada pela pesquisa e possibilidade de trabalhar também como atriz com o grupo, apresentei carta de interesse para participar como estagiária – primeiro passo para um eventual ingresso como atriz formal do coletivo e dei início a esta nova etapa em 2016 Atualmente atuo nas peças de repertório do grupo *El Quijote* e *Camilo* a participo como atriz-criadora da nova obra de criação coletiva do grupo, ainda sem título, que está em fase gestacional – iniciada em setembro de 2016 – e tem previsão de estreia para julho de 2018.

⁵ Ver definição de *diacrônico* em comparação a *sincrônico* em <https://www.normaculta.com.br/sincronia-e-diacronia/> Acesso 06 mai. 2018.

na sede da Macágua uma experiência de aprendizado e amadurecimento artístico e pessoal.

Meu desejo é continuar estudando o tema, revendo materiais, relendo livros e artigos, me aprofundando nesse mar de dados e pontos de vista, escutar uma e outra vez as entrevistas para conseguir chegar mais longe na análise, tentar encontrar os elementos menos aparentes dessa história... E também continuar com meu trabalho de atriz paralelo a esta pesquisa, já que não os vejo desconectados, ainda que às vezes uma atividade aparentemente tome tempo da outra... Mas, de fato, percebo que meu olhar e minhas vivências são afetados pela realidade da criação teatral, pelos desafios e descobertas resultantes da busca de criar coletivamente, e que são esses os elementos que vão moldando minha forma de lidar com este material. É a minha necessidade de palco e de troca com os espectadores o que mantém esta pesquisa vibrando em mim. É a minha busca por exemplos de experiências comprometidas social, estética e politicamente que me levam adiante!

O apressurado do tempo acadêmico me provoca agonia, insatisfação, desassossego... Quanto tempo seria o ideal? Não sei dizer ao certo, mas certamente quatro anos não é a resposta. Nessa agonia do tempo capitalista que impõe sua lógica à pesquisa acadêmica, o tempo de Cuba é um oásis...

"Em Cuba no tienen dinero, pero tienen tiempo"
Eduardo Manet

Cada vez que visitei o país, tive dificuldade inicialmente em me adaptar a esse outro tempo, mas depois de três ou quatro dias, já estava totalmente imersa nesta outra lógica. Me lembro, depois de meu primeiro mês na ilha em 2008, de ter feito o seguinte raciocínio: uma das máximas do capitalismo selvagem é a frase "time is Money", então, "simbora correr para não ser atropelados". E lá, com outro sistema que luta por continuar respirando apesar dos pesares, onde o dinheiro é escasso, essa máxima não procede. O

Propomos um jogo de palavras a partir da definição apresentada acima, substituindo deliberadamente a palavra *língua* por *grupo* ou *Grupo Teatro Escambray* e *palavras* por *peças* e *produção teatral*. Daí nasce o conceito que pretendemos abordar:

Um estudo diacrônico do *Grupo Teatro Escambray* incide nas mudanças que o *grupo* apresenta ao longo do tempo. Assim:

- * apresenta a evolução⁶ que as *peças* sofrem através do tempo, analisando as transformações ocorridas até a *produção teatral* atual;
- * apresenta características dinâmicas e históricas, remontando à origem das *peças*;
- * ao incidir sobre o processo evolutivo do *grupo*, caracteriza-se como o estudo da sucessão de diversas diacronias, possibilitando comparações.

Entendemos a (s) prática (s) teatral (teatrais) aqui relatada (relatadas) como sendo uma atividade artesanal, na acepção apresentada por Jeanne Marie Gagnebin no prefácio à terceira edição de "Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política" de Walter Benjamin. Comentando o item b da tese 16 de *Sobre o conceito de história*, a autora explicita que

[...] o artesanato permite, devido a seus ritmos lentos e orgânicos, em oposição à rapidez do processo de trabalho industrial, e devido a seu caráter totalizante, em oposição ao caráter fragmentário do trabalho em cadeia, por exemplo, uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora. O ritmo do trabalho artesanal se inscreve em um tempo mais global, tempo onde ainda se tinha, justamente, tempo para contar. Finalmente, de acordo com Benjamin, os movimentos precisos do artesão, que respira a

⁶ Segundo Rosaura Ruiz, "O significado da palavra evolução mudou. Hoje em dia, de acordo com o *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, as acepções mais comuns são as de um 'Processo contínuo de transformação das espécies através de mudanças produzidas em sucessivas gerações' ou o "Desenvolvimento das coisas ou dos organismos, por meio do qual passam gradualmente de um estado a outro". (RUIZ, 2009, p. 2). E é a partir do entendimento da *evolução* como a capacidade de adaptação às realidades sempre cambiantes de tempo e espaço, que a palavra será usada neste trabalho.

tempo é outro... Muitas vezes ampliado pela burocracia extrema, mas realmente acredito que a questão vai mais longe do que o problema burocrático que, sim, é real e atravança o país em diversos aspectos. Mas é um tempo que, para mim e para meus ritmos internos, se assemelha a um ritmo mais humano.

matéria que transforma, têm uma relação profunda com a atividade narradora: já que esta também é, de certo modo, uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra. (Ibidem, p. 10-11).

Nossa proposição se baseia no fato de que o teatro construído de maneira independente e coletiva, sem ter o lucro como impulso dos propósitos, é uma atividade artesanal. Dentro de um contexto social que se propõe não capitalista – na Cuba pós-Revolução de 1959 ou em relações coletivas que buscam fugir à estrutura imposta pelo Capital – essa possibilidade se amplia. Tal aspecto é ressaltado nas experiências de criação coletiva – em suas diferentes vertentes – que exigem um tempo estendido para sua concretização, sendo que a relação que se estabelece com os espectadores a partir da estreia é também parte *sine qua non* da criação. Assim, este tipo de fazer teatral depende em grande medida de “[...] uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam [garantem] a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem [...]” que, segundo os autores, está em declínio há mais de um século. (Ibidem, p. 11). Resistência.

Buscamos, assim, criar um texto/contexto onde o relato, a apresentação de fatos históricos e a memória entreguem ao leitor possibilidades para criar seu próprio entendimento. Sabemos, como propõe Benjamim, que “[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.” (BENJAMIN, 1987, p. 37). No desenvolvimento da ideia de *memória infinita*, entramos nessa possibilidade de conexões intrínsecas a todo objeto quando “cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta, etc; essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos.” (Gagnebin in BENJAMIN, 1987, p. 13). Nosso anseio é o de que, neste trabalho possamos contar sem dar explicações definitivas, e assim deixar que “[...] a história admita diversas interpretações diferentes, [e] que, portanto, [permaneça] [...] aberta, disponível para uma continuação de vida [...]”. (Ibidem, p. 13).

Não aspiramos a totalizar experiências uma vez que tal pretensão seria inalcançável. O meio século que nos separa de vários eventos, sem falar da natureza singular e efêmera da experiência teatral, deixa ainda mais patente essa impossibilidade. Não se trata, portanto, de uma tentativa de reconstrução total. Trata-se da tentativa de retomar e visitar algumas experiências à luz do nosso

Ao lugar onde me coloco no momento da escrita ou Sobre o meu lugar de fala

Bogotá, 25 de outubro de 2017.

Me pego pensando sobre esse lugar duplo - de atriz e pesquisadora - desde o qual escrevo, pesquiso, penso e me misturo. Às vezes me leva a um tipo de esquizofrenia; também me amedronta o risco da superficialidade...

Tentando evitar esse risco e com o propósito de ser consequente em meu processo, decidi escrever desde esta duplidade, a partir desta realidade e destas características que em mim, em minha vida, estão presentes e me definem. Porque é somente desde este lugar específico que eu ocupo que posso falar: a partir do que me atravessa corporal, emocional e intelectualmente. Sendo assim, assumo o fato de que em meu trabalho de atriz carrego meu lado pesquisadora e, ao pesquisar e criar, meu lado atriz sempre está presente. Não poderia ser de outra forma. Não tenho como me compartimentar. E, analisando agora, desde a distância temporal em relação às decisões que tomei ao longo desses quatro anos de pesquisa doutoral, faz todo o sentido ter decidido desenvolver, concomitantemente, a pesquisa acadêmica (aqui plasmada) e a prática e pesquisa atorral³ (em diferentes projetos, que me ajudaram a continuar respirando e me inspirando). Nos momentos de definições de rumos e tomada de decisões, não pude senão escutar o pulso visceral que vibra em mim.

buscamos poderiam ser *atrás do palco, na coxia ou nos bastidores*.

²<https://povosisolados.wordpress.com/2017/07/08/a-invisibilidade-das-mulheres-indigenistas-entrevista-com-ananda-conde/> Acesso em: 05 set. 2017.

³ Desde o início o doutorado (2014), trabalhei como atriz-pesquisadora e apoio de produção em 6 obras, participando em temporadas e festivais no Brasil, Cuba, Colômbia, Argentina, Venezuela, Espanha e Estados Unidos. Como atriz-pesquisadora em *Os filhos da Dita* e *Iara – a dialética do mito* do Arlequins; *La primavera de las moscas*, de Cuerpo Abierto Teatro – do qual sou cofundadora; atriz-substituta em *El*

momento atual e deste mundo que nos atravessa, considerando as devidas distâncias física, temporal, cultural, histórica e geracional.

Fotos 1B a 7B (da esquerda à direita):
Os filhos da Dita (1B)
Iara - a dialética do mito (2B)
El Quijote (3B e 4B)
Camilo (5B e 6B)
La primavera de las moscas (7)

CENA 1. caminho junto à dinossaura: Entrevista com
 Graziella Pogolotti

Mapa pessoal: Cartografía de descobertas

- Quadro 1

- Mas, Libertad, você o está colocando de ponta cabeça!
- Quadro 2

- De ponta cabeça em relação a quê? A Terra está no espaço, e o espaço não tem nem **acima** nem **abaixo**.
- Quadro 3

- Isso de que o hemisfério norte é o de **cima** é um truque psicológico inventado pelos que **creem** que estão **acima**, para que os que acreditamos estar **abaixo** continuemos a acreditar que estamos **abaixo**. E o pior é que se continuamos **acreditando** que estamos **abaixo** vamos continuar **estando abaixo**. Mas desde hoje *tcharam* isso se acabou!
- Quadro 4

- Onde você estava Mafalda?
- Não sei, mas algo acaba de *tcharam* se acabar.

Mafalda, personagem em quadrinhos do cartunista argentino Quino publicada de 1964 a 1973. Criada como um espelho da classe média argentina e da juventude progressista, Mafalda está preocupada com a humanidade e a paz mundial, e se rebela contra o mundo legado pelas gerações anteriores. Seus questionamentos continuam muito atuais.

CENA 1. O caminho junto à *dinossaura*: Entrevista com Graziella Pogolotti

“Mas a memória e a cultura se constroem sobre concretas experiências de vida. Assim vai se moldando a zona sensível da alma. Assim se constitui um olhar que associa, seleciona e descarta, pessoal, único, irredutível. É um lento processo de cada dia, cristalizado em instantes de estremecimentos vertiginosos.”

(POGOLOTTI, 2011, p. 100)

Este trabalho tem início de uma maneira pouco usual: com uma entrevista. Entrevista realizada com Graziella Pogolotti. Claro está que não se trata de uma entrevista qualquer, mas de uma que contém muitos dos pontos que serão desenvolvidos ao longo dos capítulos desta viagem. A escolha deste material como início destas travessias se deu quando percebi a amplitude e lucidez com que a entrevistada analisa Cuba e a América Latina. Em certa medida, a linha analítica proposta por ela deu régua e compasso para o desenvolvimento desta investigação. Graziella Pogolotti foi testemunha ocular e acompanhou de perto os primeiros anos do Grupo Teatro Escambray e teve amplo contato com o Teatro La Candelaria, especialmente com Santiago García, nas décadas de 1970 e 1980, em encontros internacionais de teatro e em visitas à Colômbia.

Também não é aleatória a escolha da entrevista com uma *mulher latino-americana* neste exercício de *re-conhecimento*, representatividade e lugar de fala tão caros a mim.

A título de apresentação inicial, cabe dizer que Graziella Pogolotti (Paris, 1932) é crítica, ensaísta e intelectual cubana nascida na França, de pai oriundo de uma tradicional família italiana¹ e mãe judia, de origem russa. Foi professora da Universidad de La Habana por mais de quarenta anos, reitora do Instituto Superior de Artes (ISA), é membro da *Academia Cubana de la Lengua* e preside a *Fundación Alejo*

¹ “Meu pai abandonou as avenidas bem traçadas para ascender na escala social. Nascido em berço de ouro, privilegiado com esmerada educação, deixou tudo para ser artista, ateu, professor ideias marxistas e, ainda por cima, casar-se com uma judia.” (POGOLOTTI, 2011, p. 33).

Qual é o nosso “norte”?

A utilização do mapa “ao contrário” foi proposta em 1943 pelo artista plástico uruguaio Joaquim Torres García (1874-1949) na obra *América invertida*. García propõe a mudança de perspectiva dizendo: “Nosso norte é o Sul”.

América invertida, Joaquim Torres García (1943)

Carpentier². Em seu amplo currículo constam a autoria dos livros *Exámen de consciência* (1965), *El camino de los maestros* (1979), *Experiencia de la crítica* (2003) e a seleção e prólogo de *Polemicas culturales de los 60* (2006), entre outros – muitos dos quais sobre o Grupo Teatro Escambray.

Em seu livro de memórias intitulado *Dinosauria soy*, Graziella compartilha os caminhos de sua origem e seu descobrir-se cubana:

Nasci em Paris, cresci em Havana, em uma cidade que agora me pertence, entre seus cheiros, sua umidade, a violência do calor e o imperturbável rumor do mar, eterno e mutante. Os acontecimentos da história – o fascismo, a guerra – me trouxeram, e desde então vivo imersa entre as sacudidas de suas grandes ondas. Pareceria que a história me arrastava, mas minha relação com o mundo se fez mais intensa. Querer transformar as coisas equivale a tocá-las de outra maneira. (POGOLOTTI, 2011, p. 8)

Chegou a Havana na infância, e na grande casa da família conviveu com artistas e intelectuais amigos de seu pai e realizou seus estudos em meio a tumultuosos momentos históricos do país. Sobre o golpe de Batista, Pogolotti narra:

Em um país que havia se convertido definitivamente em meu, o golpe de Estado de março de 1952 havia frustrado minhas expectativas quando estava a ponto de terminar meus estudos universitários. Sempre foram escassas as possibilidades em um país desgarrado por diferenças sociais, entre a ostentação e o refinamento de uns poucos e a infinita miséria dos marginalizados, em um mundo onde a noção da mera sobrevivência se impunha sobre as frequentemente renascidas esperanças de construir um futuro. Não quis, então, permanecer passiva, tinha tentado atuar, me integrar àqueles que, desde a Universidade, se mobilizavam para ativar uma resistência ao regime surgido em meio ao estupor das grandes maiorias. Assim o fiz, como mais uma entre tantos.” (POGOLOTTI, 2011, p. 70).

² Centro de promoção cultural que promove e divulga a vida e a obra de Alejo Carpentier (1904-1980), escritor cubano considerado um dos autores fundamentais do século XX em língua espanhola e um dos artífices da renovação literária latino-americana. A fundação vela ainda pela organização e conservação de seus fundos bibliográficos e fomenta o desenvolvimento da cultura cubana.

Ver mais em https://www.ecured.cu/Fundaci%C3%B3n_Alejo_Carpentier.

Sua militância continuou pelos sete anos que se seguiram até o triunfo da Revolução em janeiro de 1959, depois da tentativa de eleições fraudulentas em 1958 quando o país sucumbia à corrupção irreprimível, à violência e à subordinação total aos Estados Unidos.

Ouvi falar da doutora Pogolotti – como é sempre mencionada e apresentada em Cuba – desde minha primeira viagem à ilha em 2008. Amigos e mestres sempre se referiam a ela como intelectual brilhante e revolucionária consequente, atributos ligados a sua participação ativa no processo de construção do socialismo em Cuba, com uma visão crítica essencial para o avanço de experiências como esta que demandam envolvimento e responsabilidade. Sua trajetória vai sendo construída em diálogo com os acontecimentos do país, como ela afirma: “[...] o sentido da minha vida estava inseparavelmente ligado ao destino de uma revolução que tinha sido capaz de reivindicar nossos melhores valores e de trazer – apesar de erros – a soberania do país e a justiça social.” (POGOLOTTI, 2011, p. 177).

Por suas palavras fui apresentada à experiência do Grupo Teatro Escambray, antes mesmo de visitar a sede do GTE pela primeira vez, ao ser presenteada em janeiro daquele ano, logo que cheguei à ilha, com o livro *Teatro Escambray*, com prólogo de Graziella Pogolotti. Trata-se de uma compilação feita por Rine Leal das peças em que o grupo tratou a temática relacionada às Testemunhas de Jeová³. Posteriormente tive contato com outros livros prefaciados, organizados e escritos por ela, além de ensaios e análises – vários deles também sobre o Grupo Teatro Escambray.

Mas, pessoalmente, só a conheci quando cheguei a seu apartamento para realizar esta entrevista em outubro de 2014. Vivian Martínez Tabares havia feito o contato, por solicitação minha, falando de minha pesquisa, e ela prontamente se dispôs a me receber. Do alto de seus 82 anos, estava sentada em sua poltrona à minha espera na companhia de Electra⁴, sua cachorrinha. Fui recepcionada pela senhora que a ajuda com os cuidados da casa, cumprimentei as duas, deixei a câmera de vídeo e o gravador de voz posicionados e me sentei bem próxima à

³ O livro apresenta as peças *Y si fuera así*, *El paraíso recobrado* e *Las provisiones* – obras que tratam de um dos temas encontrados pelo grupo em sua pesquisa de campo. A questão eram as dificuldades encontradas pelo processo revolucionário ao lidar com os seguidores da seita/religião com base nos Estados Unidos que se recusavam a realizar tarefas das quais dependiam as mudanças estruturais necessárias para a efetivação da Revolução em Cuba.

⁴ O nome da cachorrinha faz referência a Electra Garrigó, personagem da peça de mesmo nome do dramaturgo cubano Virgilio Piñera (1912-1979) escrita em 1941. Estreada em 1948 sob direção de Francisco Morín, é considerada a peça inaugural do modernismo no teatro cubano. Ver mais em https://www.ecured.cu/Electra_Garrig%C3%B3

Sobre o porquê de minha cartografia pessoal

Santa Cruz do Río Pardo, 16 de janeiro de 2018.

“[...] muito juvenzinha, senti que minha pátria era este Continente, porque assim me fizeram sentir Martí e Bolívar. Como poderia dizer hoje que a minha pátria se alargou um pouco mais e já não é esta América somente, e sim a humanidade.” Haydée Santamaría⁴ (SANTAMARÍA, 1988, p. 5-6).

Quando me pergunto o porquê de ter decidido incluir minha cartografia pessoal neste trabalho, encontro a resposta no fato de que a cada viagem meu caminho foi se ampliando... Fui descobrindo Cuba, Colômbia, Argentina, Venezuela, e, mais profundamente, fui me descobrindo como parte desse novo contexto que se abria diante de mim. Esta abertura influenciou diretamente em meu olhar, em minha postura como artista, como atriz, como pesquisadora. Influenciou na definição de meus objetos artísticos e em meus objetos de pesquisa. Mudou também a forma de eu me enxergar: antes me reconhecia como brasileira descendente de portugueses, italianos e austríacos - por linha sanguínea e criação - e fui me descobrindo, a cada novo destino, mais que tudo latino-americana. Por raiz, por dores comuns, por pertencimento a este território físico e também imaterial. A cada trajeto, descobertas, experiências variadas, tropeços, identificação...

Ponto de partida

Santa Cruz do Río Pardo é um município do estado de São

Quijote e Camilo do Teatro La Candelaria, e atriz-pesquisadora da mais recente criação coletiva do Teatro La Candelaria, cujo processo teve início em setembro de 2016 e tem previsão de estreia para julho de 2018, em Bogotá/Colômbia

⁴ Haydée Santamaría (1923-1980), militante do Movimento 26 de julho, participou do assalto ao Quartel Moncada em 1953, foi presa e nesse mesmo dia seu irmão, Abel, um

doutora Pogolotti. Em decorrência de graves problemas em seu aparelho fonador, Graziella emite atualmente uma voz anasalada por vezes difícil de ser compreendida e assimilada, exigindo do ouvinte ou interlocutor uma atitude de atenção e entrega, mas, uma vez rompida esta primeira bolha, o estranhamento parece desaparecer. Apesar das restrições físicas e da intensa agenda de compromissos e responsabilidades em função do cargo de presidente da Fundación Alejo Carpentier e das ligações telefônicas constantes solicitando sua opinião e posicionamento em relação aos mais diversos temas que dizem respeito à política e à arte no país, Graziella não deixava transparecer nenhum tipo de esforço para me atender. Atentamente escutou minha explicação sobre a pesquisa que estava desenvolvendo e imediatamente sinalizou de qual período do grupo poderia falar com mais propriedade.

Cega há vários anos, apenas Electra e suas três máquinas de escrever a acompanham na casa em período integral. Em plena atividade e produção intelectual, nunca se acostumou com o computador – as antigas máquinas de escrever são como extensão de seu corpo. Em cada uma delas, um texto sobre um tema diferente está sendo desenvolvido concomitantemente.

O fato de ter me recebido em sua casa sem me conhecer, contando apenas com a indicação de amigos em comum, me chama a atenção. Tal situação se repetiu várias vezes com os diversos entrevistados para a pesquisa que possibilitou a escritura deste trabalho – tanto em Cuba quanto na Colômbia –, e tal demonstração de generosidade sempre me emociona... Para Graziella, certamente era a repetição de uma situação recorrente ao longo de sua extensa trajetória como docente e intelectual, mas, para mim, adentrar pela primeira vez o apartamento de alguém a quem apenas conheço de referência é sempre um desafio. Fazê-lo no contexto da cegueira me trouxe uma responsabilidade ainda maior: ela, cega, recebia em sua casa uma estudante de doutorado – e estrangeira – que não conhecia.⁵

Tratei de me comportar naquele contexto com a mesma naturalidade com que ela lidava com sua condição. Pouco a pouco, ela ia narrando suas vivências e analisando os contextos – passados e presentes de Cuba e da América Latina –, e era como se diante de mim fosse sendo aberta uma (várias) cortina que me transportava a outra época, e, ao mesmo tempo, tecia conexões com o presente. Esse mapa ia ficando pouco a pouco mais palpável e claro diante dos meus olhos.

⁵ Poucos dias depois, me deparei com uma situação semelhante ao entrevistar a atriz e diretora teatral Carmen Fragozo em seu apartamento. Vários anos mais jovem que Pogolotti, Carmen – que vive com sua mãe em um apartamento em Centro Havana –, apesar da cegueira que avança a passos largos, continua dirigindo e atuando.

Paulo com cerca de 46 mil habitantes (segundo censo do IBGE de 2014), localizado 315 quilômetros a oeste da cidade de São Paulo. Sou nascida e criada em Santa Cruz, minha mãe é filha de uma mineira e um português, e meu pai, neto de austríacos e italianos. Aos dezessete anos saí da cidade para fazer um intercâmbio com duração de um ano nos Estados Unidos e lá concluir o ensino médio. Era a primeira vez que eu entrava em um avião. Sozinha, saí do país a me aventurar em outras latitudes como haviam feito meus antepassados várias décadas antes e em condições muito diferentes da minha – eles fugindo de uma situação de guerra e fome na Europa, eu para ampliar meus horizontes, aprender outro idioma...

Estava decidida a ser atriz de teatro desde os treze anos – sem saber bem até hoje como surgiu esse desejo já que o contato com o teatro na cidade era escasso, quase inexistente, restrito quase exclusivamente ao ambiente escolar, nas aulas de educação artística, e religioso, nas encenações bíblicas. Antes da viagem havia sido aprovada no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina em vestibular de meio de ano. Viajar significava abrir mão da vaga que tinha garantida. Decidi arriscar, viajar, vivenciar todo aquele novo mundo que se abria diante de mim e depois prestar novamente o vestibular. Meus pais aprovaram a ideia, na esperança de que, ao voltar da viagem, escolhesse outra carreira...

Morei por um ano em Jefferson Township, Nova Jersey. A cidadezinha de 30 mil habitantes é dividida em duas partes, cada uma de um lado do Lake Hopatcong. A escola, Jefferson Township High School, fica bem no meio da divisão e recebe alunos dos dois lados da cidade. Localizada em uma região industrializada dos Estados Unidos, a cidade não conta com calçadas nem postes de luz públicas, o que me impossibilitava caminhar a pé e à noite pelos bairros. Duas famílias me receberam em suas casas, em suas rotinas, em suas vidas. Por se tratar de um intercâmbio pelo Rotary Club, não havia nenhum tipo de pagamento às famílias anfitriãs, o círculo se completaria com minha família no Brasil hospedando um estudante estrangeiro.

A escola estadunidense oferecia aula de teatro como

Seu apartamento – localizado no Vedado em Havana, bairro com prédios construídos, em sua maioria, na década de 1950, onde vivia grande parte da classe média cubana antes da Revolução de 1959 – ainda que esteja localizado a vários quarteirões da avenida beira-mar chamada *Malecón*, tem amplas janelas que possibilitam a entrada de uma brisa fresca e constante muito bem-vinda naqueles dias em que o outono cubano fazia-se sentir como verão. A entrevista, com mais de duas horas de duração⁶, foi realizada na manhã de um sábado ensolarado de Havana.

Sejam bem-vindos a bordo deste caminho junto à *dinossaura*⁷!

Início da entrevista⁸: *apresento brevemente minha pesquisa à entrevistada, mencionando minha trajetória como atriz e pesquisadora. Comento que, apesar de estar concentrando meu trabalho no momento atual do Escambray⁹, gostaria de escutar suas vivências junto ao Grupo. Pogolotti ressalta que há anos não acompanha o grupo de perto, exceto em visitas à sede realizadas em eventos comemorativos.*

Comento com a Dra. Pogolotti que, desde minha primeira aproximação a Cuba e ao Escambray em 2008, chamou minha atenção o fato de que, em Havana, quase não se falava sobre o grupo. Seu comentário cortante: "nunca se ha hablado" ... Essa afirmação reverbera em minha cabeça.

Começo.

Camila Scudeler: *Me interessa saber de que maneira as mudanças que ocorreram na zona [onde o grupo está localizado] e no país influenciaram o grupo, e vice-versa. Porque em geral quando falo*

⁶ Incluímos a maior parte da entrevista tal como foi realizada – com as perguntas e respostas correspondentes, inserindo em alguns trechos um breve relato do tema tratado.

⁷ Nosso título faz referência ao livro de memórias de Graziella Pogolotti intitulado *Dinosauria soy*, lançado em 2011.

⁸ Optamos pela utilização de fonte diversa para ressaltar a entrevista no corpo do texto, assim como ocorrerá em diversos momentos deste material. Em *itálico*, as rubricas – descrições e resumos. Em redondo, os diálogos transcritos. Trechos reiterativos foram suprimidos e substituídos por [...].

⁹ Na fase da pesquisa em que me encontrava naquele momento, o foco estava em tratar o momento atual do Grupo Teatro Escambray. Com o desenrolar do trabalho – e também sob influência desta entrevista –, tomamos a decisão de fazer o panorama do Grupo de 1968 a 2016 e de incluir o Teatro La Candelaria – o que me levou à Colômbia.

disciplina eletiva, e não tive dúvida em me inscrever. Com aulas diárias com um experiente professor prestes a se aposentar, compartilhei aquele espaço com colegas que, em sua maioria, eram adolescentes que haviam cursado a matéria nos últimos três ou quatro anos e que também faziam parte da banda da escola e se desenvolviam com diversos instrumentos e com a dança. Eu – sem contar a representação da Virgem Maria e de alguma das Pastorinhas de Fátima nas celebrações da igreja que frequentava na infância e adolescência – nunca tinha feito teatro. Ouvi falar pela primeira vez de Stanislavski naquele 1998 – nas aulas do Mr. Patrick Clancy. A grande montagem do ano seria o já tradicional espetáculo de primavera – sempre uma versão de algum musical famoso da Broadway –, mas antes havia uma montagem de outono, esta de baixo perfil, de caráter experimental.
[PAUSA: enquanto escrevo este texto vou à garagem da casa da minha mãe procurar algumas coisas minhas perdidas em meio a mudanças e mais mudanças... ao abrir uma e outra caixa, encontro o programa da peça da montagem de outono, chamada Reflections. Haja coincidência! Acho que não via esse programa há pelo menos uns quinze anos... Assim, simplesinho, impresso em sulfite A4 dobrado ao meio, meu nome grifado por mim para ficar de lembrança]

Se tratava de uma compilação de monólogos curtos – que havíamos sido estimulados a criar nós mesmos a partir de uma situação marcante em nossas vidas. Decidi, com um inglês ainda

com as pessoas daqui [de Havana sobre o Grupo Teatro Escambray], primeiramente me olham de forma meio estranha, e me perguntam o porquê de hoje, em 2014, eu querer estudar o GTE. Depois me perguntam se eu quero falar da parte histórica, e, quando falo que quero tratar também da atualidade do grupo, me dizem “Bom, não sabemos nada a esse respeito... Porque o Escambray já não é o mesmo, já não falam sobre os camponeses” – e eu me questiono a respeito de tal afirmação, porque o que a mim pareceria estranho seria se seguissem no mesmo quando tudo isso mudou tanto [...].

Graziella Pogolotti comenta que não acompanha o trabalho do Escambray há vários anos uma vez que sua vida profissional e pessoal tomou outros rumos, o que de uma forma ou de outra fez com que se distanciasse do teatro em geral, e do Escambray em particular – e que por esta razão não poderá falar sobre o momento atual do grupo. Ao localizar historicamente o período em que acompanhava de perto a experiência e salientar que sobre aquele momento sim poderia contribuir à minha pesquisa e ao meu entendimento sobre o fenômeno, introduz o contexto regional no qual a “aventura” teve início, começando por ressaltar as concomitâncias que ocorriam em diversas latitudes latino-americanas.

Graziella Pogolotti: Ocorreu, de maneira espontânea e coincidente, que as buscas de grupos de teatro de distintos países da América Latina tenham tido pontos em comum, e isso fica mais evidente no chamado *Nuevo Teatro*¹⁰, cujo centro fundamental foi a Colômbia. Alguns dos principais expoentes colombianos do movimento assim o foram não somente por seu trabalho no palco, mas também pelo desenvolvimento de material teórico a respeito – e nesse sentido as personalidades de Santiago García e Enrique Buenaventura são fundamentais. E nesse entorno – que foi também um entorno muito particular no aspecto político por ter sido o

¹⁰ Em Cuba chamado *Teatro Nuevo*, teve origem no final da década de 1960, colocando como ordem do dia levar a Revolução também às produções teatrais, centrar o foco das montagens no povo cubano, considerado o protagonista do processo revolucionário. O movimento do *Nuevo Teatro* na Colômbia teve suas origens em 1955, seu auge em 1965-1975, atravessou os anos 80-90 por meio de seus contínuos desdobramentos, estendendo-se até o século XXI (SILVA, 2007, p. 11). Este tema será mais desenvolvido no item XXX, p. YYY.

inseguro, contar a angústia sofrida quando cheguei ao aeroporto de Newark, New Jersey, depois de cerca de dez horas de voo, e não havia ninguém me esperando... A angústia daqueles quinze ou vinte minutos sozinha até me encontrar com a família que me hospedaria nos meses seguintes foi o mote para minha narrativa pessoal. Espalhados em praticáveis pelo palco da escola, 22 estudantes/atores monologavam um após o outro, após o outro, agarrados em nossas confissões de adolescentes. Minha estreia nos palcos internacionais se deu assim. [Pausa para muita risada...]

A primavera chegou e com ela a montagem do clássico musical Guys and Dolls, no Brasil Garotos e Garotas. A peça estreada em 1950 e indicada ao Tony Awards foi levada ao cinema estrelada por Marlon Brando e indicada ao Oscar em 1956. Conta a história de um malandro apostador, Sky Masterson, que é desafiado a levar a missionária do Exército da Salvação Sarah Brown para Havana. A aposta funciona até que eles se apaixonam. Em meu papel de 'figurante', aparecia como turista nas cenas dos arranha-céus nova-iorquinos e nas demais cenas coletivas. Havana era uma referência distante para mim. Aquele mundo retratado de maneira caricata mostrava como a capital cubana era vista até 1958: um cassino ao dispor de gangsteres estadunidenses que viam a ilha como o quintal de casa. Numa década tão turbulenta em Cuba – com o golpe dado por Fulgêncio Batista em 1952, a tentativa de assalto ao Quartel Moncada em 26 de julho de 1953 por militantes em resistência à ditadura e posterior prisão de vários líderes, entre eles, Fidel Castro, que, depois de cumprir pena, foi mandado ao exílio ao fazer sua própria defesa com o famoso texto “A história me absolverá”, a chegada do iate Granma às praias de Cuba, que deu início à guerrilha da Sierra Maestra, entre muitos outros eventos que incluem uma população assolada pelas atrocidades do governo ditatorial no poder – Havana aparece, na peça, apenas como pano de fundo, um adorno para os cassinos e bailes exóticos, lugar não frequentado por uma mulher recatada como a missionária Sarah – daí o peso do desafio proposto a Sky por seus comparsas. A Cuba que estava fora dos cassinos e bares estava em ebulição.

período de várias ditaduras latino-americanas – [houve] uma busca muito particular de relação com os setores populares. Em cada lugar, as definições estéticas e até os critérios de formação dos artistas foram diferentes, mas houve uma espécie de plataforma comum, de maneira geral, que se contrapunha ao teatro estabelecido, ao teatro oficial, ao teatro tradicional. Do ponto de vista conceitual há uma grande diferença entre o que se definiu na Colômbia como criação coletiva e o que se fazia em outros lugares, de toda forma é um referente muito importante para se levar em conta.[Na década de 1970] Houve distintos eventos com a participação de grupos de diversos países e, para nós (cubanos), um momento muito importante de contato foi o Festival de Teatro de las Naciones em Caracas¹¹ ao qual foi o Escambray, o [Teatro La] Candelária, o T.E.C. [Teatro Experimental de Cali] , e lá conhecemos também um grupo que trabalhava no Chile, sob a ditadura de Pinochet, e que conseguia dizer as coisas através de uma linguagem cifrada, metafórica – o que foi um descobrimento para nós no Festival de Caracas. Mais tarde, nos anos 80, houve um encontro de teatro/festival em Nova York em que se abriu o espectro do teatro latino nos Estados Unidos, em especial o teatro porto-riquenho. Por outro lado, a Casa de las Americas deu prêmios às obras *Guadalupe años sin cuenta*¹², a outra obra da Candelaria¹³ e a uma de Enrique Buenaventura¹⁴. Dessa forma, a Casa de las Americas também pôs em

¹¹ Se trata do IV Festival de Teatro de Las Naciones realizado pelo ITI (International Theatre Institute) em parceria com o Atheneu de Caracas em Caracas, Venezuela, em julho de 1978. A primeira edição realizada fora da Europa contou com centenas de espetáculos de peso mundial, além de encontros teóricos e oficinas práticas. Dada sua importância, na página XXX apresentamos uma análise mais detalhada do evento e seus desdobramentos para os grupos participantes, dentre eles o GTE e o Teatro La Candelaria.

¹² Terceiro trabalho resultante do processo de criação coletiva do Teatro La Candelaria, estreou em 1975 e se tornou um ícone da produção dramática do *Nuevo Teatro* latino-americano e até hoje, 2018, ocupa o posto de peça colombiana com mais espectadores na história. Prêmio Casa de Las Americas de dramaturgia em 1976.

¹³ *Los diez días que estremecieron al mundo*, criação coletiva sob direção de Santiago García, foi Prêmio Casa de Las Americas de dramaturgia em 1978. *La ciudad dorada*, a segunda peça resultante de criação coletiva do Teatro La Candelaria, foi recomendação do prêmio Casa de Las Americas de dramaturgia em 1974. A primeira peça de criação coletiva do Teatro La Candelaria foi *Nosotros los comunes*, estreada em 1972.

¹⁴ Se trata da peça *Historia de una bala de plata*, prêmio Casa de las Americas de dramaturgia

Acabado o ano letivo, procurei um curso de teatro de curta duração para fazer enquanto meu visto de estudante ainda estava vigente. Encontrei o Summer Course da American Academy of Dramatic Arts, na cidade de Nova York. Consegui apoio para hospedagem e alimentação, meus pais arcaram com os custos do curso e lá fui eu, por seis semanas, a NYC. Localizada na Madison Avenue, a poucas quadras do Empire State Building no coração de Manhattan, a escola por onde passaram nomes como Danny De Vito, Robert Redford, Grace Kelly agora era minha primeira parada na formação teatral. O currículo, com aulas de canto, dicção, esgrima, dança, era pensado para a formação de intérpretes para os musicais da cidade. Além disso, uma professora nos acompanhou no programa de verão – muito mais livre que o curso regular –, e baseava seus ensinamentos em jogos teatrais. No segundo ou terceiro dia de encontro, um exercício de confiança proposto pela professora marcou minha forma de ver e lidar com o teatro desde então. O jogo era o seguinte: divididos em duplas, uma das pessoas tinha que vendar os próprios olhos, e a outra, guiá-la. Nada diferente, não fosse o contexto: isso deveria ocorrer pelas ruas de Manhattan. Vendada, sendo guiada por uma completa desconhecida por aquela selva de pedras, concreto e turistas: imensa responsabilidade de depositar a própria integridade física nas mãos de outra pessoa, e ter a dela depositada a você... Caminhamos – guiando e sendo guiadas – eu e uma companheira do Havaí, que pela primeira vez saía da ilha rumo ao “continente” de seu país. Conversamos, nos assustamos com os carros, motos, táxis; nos distraímos e nos maravilhamos com a quantidade sem fim de idiomas que escutávamos ao nosso redor... O caráter coletivo do teatro, baseado na confiança entre os participantes, passou a significar para mim a base da profissão que tinha escolhido trilhar.

circulação obras que vinham do Nuevo Teatro Latino-americano. [...] Me lembro que naqueles anos fomos à Colômbia a uma reunião na Corporación Colombiana de Teatro¹⁵, com Helmo Hernández¹⁶, Gilda Hernández¹⁷, e aí pudemos conhecer de maneira muito direta como tinham conseguido articular – e creio que isso não ocorreu em nenhum outro lugar – o movimento teatral, os setores estudantis, os sindicatos. Me lembro também de ações relacionadas a bairros de invasão em Bogotá – bairros que surgiam de maneira irregular, se entrincheiravam e aí iam sobrevivendo. Então acho que há um elemento de contexto latino-americano ao qual seria conveniente nos remetermos. Apesar de que o Escambray surge aqui [em Cuba] sem nenhum contato prévio com o que estava ocorrendo na América Latina, se produz um ponto de convergência em uma determinada etapa, em especial no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 quando houve um respaldo institucional em Cuba por parte do Ministério de Cultura e da Casa de las Américas.

Camila: [faço um balanço da situação do Brasil em novembro de 1968 quando surgiu o Escambray – plena ditadura militar, a poucos dias da instauração do AI5...] A senhora participou das reuniões de planejamento que Sérgio Corrieri fez em Havana antes de ir para a região do Escambray? Como a senhora se aproximou do grupo?

em 1980. Em 1967, outra peça escrita por Enrique Buenaventura, *Los papeles del infierno*, foi menção no prêmio Casa de Las Americas.

¹⁵ O grêmio teatral *Corporación Colombiana de Teatro* foi fundado em 1969, como resultado da movimentação de diversos grupos teatrais contra uma medida do prefeito de Bogotá que queria imputar às salas altos impostos e em resposta à expulsão de Enrique Buenaventura da Escuela Departamental de Bellas Artes de Cali. A *Corporación* passou a desempenhar papel fundamental na defesa dos interesses dos coletivos teatrais de todo o país e realizou cinco festivais do Nuevo Teatro Colombiano entre 1975 e 1982. Tem sua sede localizada no Bairro Candelaria Centro, em Bogotá, ao lado do Teatro La Candelaria, e desde meados dos anos 1990, já sem exercer a mesma representatividade coletiva, passa a ser presidida por Patricia Ariza e tem entre suas principais atuações a realização anual do *Festival de Mujeres en Escena por la Paz* e do bianual *Festival de Teatro Alternativo - FESTA*.

¹⁶ Helmo Hernandez (1923 – 1996), ator, foi um dos fundadores do GTE, onde permaneceu por vários anos.

¹⁷ Gilda Hernandez (1913 – 1989): atriz, diretora e dramaturga, foi uma das idealizadoras do GTE ao lado de seu filho Sergio Corrieri e foi diretora geral do grupo de 1986 a 1989, quando faleceu.

Sobre como o Escambray surgiu em meu horizonte

Bogotá, 05 de setembro de 2017.

O Grupo Teatro Escambray apareceu em minha vida de maneira insuspeita. Ao fim da II Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo de São Paulo, em 2007, foram organizados alguns encontros formativos de caráter informal acerca do Teatro Latino-Americano, e Jesus Barquet, teatrólogo cubano radicado nos EUA, falou aos presentes sobre o teatro cubano. Acabava de se apresentar na Mostra o grupo Buendía, que teve grande êxito com a obra *Charenton*, dirigida por Flora Lauten. Era tamanha a avidez do público paulistano por ver o grupo cubano que a sala lotou e mais de trezentas pessoas ficaram para fora do teatro - e eu fui uma dessas pessoas.

Barquet, na sede do Teatro Coletivo, na rua da Consolação em São Paulo, fez um resumo esclarecedor acerca dos caminhos percorridos por grupos e indivíduos em Cuba no século XX, em especial após o triunfo da Revolução.

O Escambray apareceu em sua fala e me soou a nome estranho com gênese instigante.

Graziella: Eu comecei a me aproximar do Escambray eu diria que de uma maneira quase acidental quando eles estavam preparando a estreia da primeira peça¹⁸ que surgia da pesquisa [*La Vitrina*]. Sérgio [Corrieri]¹⁹ e Albio Paz²⁰ foram à minha casa e me convidaram para conhecer o que estava fazendo o GTE. Isso coincidiu com uma visita da antropóloga franco-mexicana Laurette Sejourné²¹, e fomos juntas. Ela estava passando uma temporada em Cuba, dando um curso na *Universidad de La Habana* e era pesquisadora das culturas pré-hispânicas no México - foi uma pessoa que fez descobrimentos significativos nesse terreno. Lá fomos nós duas, sem ter muito antecedente sobre o propósito, sobre o que estavam fazendo. Não estavam ainda na sede do grupo, viviam em condições difíceis, em uma espécie de albergues que se constroem para trabalhadores temporários. Era como uma nave, uma

¹⁸ Primeira peça resultante do processo de pesquisa do Grupo Teatro Escambray junto aos camponeses da zona onde tinham escolhido desenvolver seu trabalho, estreou em 1971 com dramaturgia e direção de Albio Paz. Em linhas gerais, a peça expõe um problema com o qual aqueles camponeses estavam lidando: o governo cubano começou a desenvolver um projeto de mecanização do campo, e para a região do Escambray o plano era a criação de vacas leiteiras. Para tanto, eram necessárias grandes áreas e mão de obra abundante. No entanto, com as reformas agrárias realizadas pela Revolução, a propriedade das terras havia passado para as mãos dos pequenos agricultores. A proposta que se fazia aos agricultores era que arrendassem suas terras ao Estado e se mudassem para novos povoados que estavam sendo construídos - o primeiro deles chamado *La Vitrina*, ou a *vitrine* (o modelo). A peça apresenta diferentes pontos de vista dos camponeses sobre aderir ou não ao Plano e seu apego à terra. Ver mais no capítulo 2 deste trabalho, à página XXX.

¹⁹ Sérgio Corrieri (1932 - 2008) ator de teatro, cinema e televisão, diretor teatral e intelectual cubano, idealizador e fundador do GTE. Foi diretor geral do grupo de 1968 a 1986. Posteriormente dirigiu o ICRT (*Instituto Cubano de Radio e Televisión*) e o ICAP (*Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos*). Recebeu o Prêmio Nacional de Teatro de Cuba em 2006.

²⁰ Albio Paz (1936 - 2005), ator, diretor e dramaturgo cubano. Descobriu a escritura cênica no trabalho com o GTE, a partir das investigações realizadas junto aos camponeses. Quando saiu do GTE, se incorporou ao grupo Cubana de Acero, entre outros. Sua produção dramática foi amplamente premiada, e em 1981 *Huelga* (em português, *Greve*) recebeu o Prêmio Casa de Las Americas.

²¹ Autora do livro *Teatro Escambray: una experiencia*, publicado em 1977, em que relata a experiência do grupo na montagem e estreia de *La Vitrina* a partir de sua visão antropológica, incluindo trechos do diário pessoal de Sergio Corrieri, entrevistas com todos os atores participantes do processo e transcrição de falas dos espectadores nos debates realizados ao final das apresentações iniciais da peça.

Cinquenta anos ou como esta viagem alçou voo - encontros, desencontros, reencontros

Santa Cruz do Rio Pardo (Brasil), 02 de janeiro de 2018.

As primeiras linhas que arrisco em 2018 me fazem pensar, inevitavelmente, que este ano o GTE completa cinquenta anos. Este trabalho se conclui no momento em que uma data redonda coroa um percurso longo e frutífero (ao iniciá-lo, não tinha percebido que essa feliz “coincidência” ocorreria). Neste ano em que se comemoram também os 59 anos do triunfo da Revolução, me sinto levada pelas minhas lembranças de volta à Cuba da primeira vez. Há dez anos, naquele janeiro de 2008 quando viajei à ilha só com data de ida – a passagem comprada era ida e volta, mas com a volta em aberto – adentrei um mundo que, de alguma maneira, me faz chegar ao dia de hoje.

Chegar àquela Havana mítica sem saber exatamente o que faria naqueles meses, onde ficaria hospedada, como me adaptaria fez com que tal viagem se configurasse para mim em uma experiência aventureira com todos os matizes de possíveis.

Por que fui? Por que Cuba? A estas duas perguntas, as respostas: queria conhecer in loco esse país que guarda tanta paixão por causa, especialmente, da Revolução de 1959. Morar um período lá e vivenciar o que havia significado o atrevimento de buscar uma outra forma de organização econômica, social e política, apesar de ser uma ilha rodeada por ‘tubarões’ – literal e simbolicamente. Conhecia [pouco, hoje tenho consciência disso] a respeito da Revolução e seus principais momentos, mas não sabia nada do teatro feito lá, e queria conhecê-lo. Não queria ir como ‘turista’, ou, melhor, queria na medida do possível inserir-me na vida das pessoas comuns e compartilhar com elas as dores e delícias do dia a dia.

espécie de dormitórios coletivos e um espaço que servia como refeitório. Condições realmente muito difíceis.

Acompanhando a estreia de La Vitrina

Foto 1A: Atores em cena de *La vitrina*.

Chegamos no momento em que eles estavam nos ensaios finais para a estreia de *La Vitrina* e compartilhamos a rotina deles: o ritmo de vida, a organização do trabalho, como faziam as investigações, acompanhamos os ensaios e pudemos estar na estreia de *La Vitrina*. A estreia de *La Vitrina* foi realmente uma experiência muito forte para nós. E muito forte para eles, os atores. Em primeiro lugar, era a primeira confrontação direta com um espectador que em muitos casos já conheciam, porque o tinham entrevistado, mas agora em seu comportamento como público. Em uma região onde até esse momento não havia chegado a eletricidade, se tratava de um público ao qual não havia chegado a televisão. Um público totalmente virgem [em relação ao teatro]. Foi muito impactante! Em primeiro lugar a assistência massiva em uma zona rural onde viviam dispersos – e iam chegando a pé, a cavalo, tinham que ficar de pé, porque não havia

O dinheiro que levei não era muito, mas foi suficiente para passar três meses deambulando por Cuba. De janeiro a abril – morando inicialmente na casa de um [pouco] conhecido e, depois, com pessoas que se tornaram minhas amigas para a vida inteira – viajando e acompanhando inúmeros grupos teatrais nas suas rotinas, pude saborear um pouco do doce e do amargo daquela realidade.

Quando tive a ideia de ir para lá pela primeira vez – quando conheci vários membros do Teatro Buendía na segunda edição da Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo de São Paulo realizada pela Cooperativa Paulista de Teatro em 2007 – este grupo era o que me interessava conhecer de perto, acompanhar... Mal sabia eu que o caminho a trilhar seria muito diferente do esperado. O grupo fundado em 1986, dirigido por Flora Lauten⁵ e formado inicialmente por alunos recém-graduados no ISA, era meu interesse principal. Me comuniquéi com a diretora por e-mail – naquela época existente, mas de difícil acesso em Cuba – por volta de setembro de 2007 demonstrando meu interesse em acompanhar a partir de janeiro do ano seguinte o processo de montagem de Woyzek que estavam realizando naquele momento. Flora me respondeu dizendo que seu grupo passava por uma fase difícil e não sabia se poderia receber alguém de fora nessa fase, mas para que eu voltasse a me comunicar com ela ao final do ano para que me desse uma posição definitiva. O período se avizinhava, tinha que comprar a passagem que começava a ficar mais cara por causa da alta temporada, e me arrisquei comprando e enviando outro e-mail a ela explicando a situação, dizendo que iria em janeiro, mas que esperaria até que ela e seu grupo pudessem me receber. Sua resposta foi taxativa: “não venha, os problemas de ordem pessoal e artística que estamos enfrentando no interior do grupo neste momento fazem com que não seja possível você acompanhar o processo”. Com a passagem em mãos, apesar da negativa decidi

dos organizadores da ação, foi assassinado em mãos da tirania. Haydée foi diretora-fundadora da Casa de Las Américas de 1959 até tirar a própria vida em 1980. Esta citação é de uma entrevista concedida à revista Casa em 1980.

assentos, e seguiam a representação com muito interesse, criando um grau de tensão que naturalmente os atores sentiam. Depois se abriu o debate e houve uma participação tremenda porque, em alguns casos, alguns espectadores se sentiam atacados – porque um dos elementos do conflito era o fato deles estarem aferrados à ideia da propriedade da terra e não entendiam muito bem o processo de coletivização, ou melhor, de estatização da terra com um plano de desenvolvimento agropecuário. Foi muito intenso o debate, já estava ficando tarde e todos tinham que regressar às suas casas, [mas como o debate não havia sido concluído] se chegou a um acordo: apresentar novamente a peça na noite seguinte para poder continuar com o teatro e o debate. [No dia seguinte] Vieram muitos espectadores mais! Os que haviam estado na estreia, e muitos outros.

Naquela época o grupo tinha estabelecido como norma de trabalho fazer uma reunião interna – do próprio grupo – depois das apresentações para analisar, entre todos, os resultados. E nessa reunião – que acredito que está no livro da Laurette Sejourne – eles estavam desconcertados, não esperavam que seria tão grande e intensa a participação dos espectadores. Eram também muito autocríticos com respeito ao trabalho de cada um deles.

E, por outro lado, Laurette – que era antropóloga – em todos aqueles dias de convivência, tinha apresentado ao grupo conceitos antropológicos e, num momento dado, os próprios artistas disseram que, na realidade, não sabiam nada sobre os camponeses, não sabiam o que significava para eles a morte. (Graziella explica a estrutura da peça, em que os personagens morrem e revivem reiteradamente na cena final.) Foi um momento, eu acredito, muito importante para o Grupo Escambray.

Aprofundamento intelectual – trabalho de campo

“Formular um projeto de articulação de práxis social para estudantes de Letras e de História das Artes Plásticas implicava também responder a um desafio intelectual, equivalia a lançar-se ao vazio, a começar em terra incógnita e colocar em crise muitas noções aprendidas. Recém-descoberto a partir de minha experiência com o grupo de teatro, o Escambray me pareceu o laboratório ideal.” (POGOLOTTI, 2011, p. 200)

empreender esta minha aventura pessoal quando soube que poderia ficar hospedada na casa de um de seus atores – de quem havia ficado amiga – com a expectativa de que, estando em Havana, o diálogo com Flora seria diferente. Viajei em janeiro de 2008 e poucos dias depois de chegar a Havana e resolver questões de cunho burocrático referentes à minha estadia fui ao Teatro Buendía. Levei uma lembrança do Brasil para Flora e fiquei sentada nas escadas da entrada da antiga igreja metodista que abriga a sede do grupo até que ela chegasse ao ensaio, às nove da manhã. Cumprimentei Flora na entrada do teatro, entreguei o mimo, ela o recebeu e seguiu seu caminho, entrando na sala com seus atores sem ao menos me convidar para entrar e conhecer o teatro... Fiquei ali sentada, perdida, desorientada...⁶

⁵ Posteriormente vim a saber que Flora Lauten havia sido uma atriz de importância ímpar no GTE desde seu ingresso em 1971 e, posteriormente, fundadora e diretora do Teatro La Yaya (referência de teatro comunitário feito pela comunidade nos anos 1970).

⁶ *De Woyzek, estreada cerca de um mês e meio após essa situação, vi apenas uma apresentação, que não foi nem mesmo a estreia... Os desencontros com Flora, infelizmente, persistiram. Anos depois, em 2014, quando realizava a pesquisa de campo deste trabalho em Cuba e considerava imprescindível uma entrevista com ela a respeito de seu trabalho junto ao Escambray e com o Teatro La Yaya, através de amigos em comum entrei em contato com ela por telefone inúmeras vezes pedindo uma entrevista, no entanto uma situação de caráter pessoal impossibilitou que esta ocorresse: sua mãe havia falecido pouco tempo antes e Flora me*

Depois disso eu trabalhava na universidade [Universidad de La Habana, professora do curso de Letras] e esta fez um experimento de vincular o estudo com o trabalho. Estabeleceu-se um sistema que, ao invés de ter aulas diariamente, os estudantes ficavam três semanas [ao mês] em alguma atividade laboral, os professores indicavam bibliografia [a ser lida durante aquele período] e se encontravam uma semana ao mês – na quarta semana. Também era um pouco complicado naquele momento definir uma aprendizagem que fosse útil aos estudantes e que contribuísse ao crescimento intelectual deles, e nós apresentamos um projeto de investigação cultural na região do Escambray. Nós escolhemos a região do Escambray em parte porque lá estava o grupo [de teatro], e também porque o grupo poderia facilitar os contatos necessários para nos instalarmos na zona. Naquela época nós conhecemos também as investigações etc. Foi aprovado o projeto e nós fomos para lá nesse esquema: três semanas no Escambray e uma semana em Havana.

Fotos 2A e 3A: Sessão de investigação social com campesinos do Regional do Escambray. Na primeira foto, à esquerda de óculos escuros, Graziella Pogolotti.

Camila: Como era a participação dos atores no processo que a senhora observou? Na maioria das falas e entrevistas, tenho a impressão de que havia um protagonismo muito grande de Sérgio Corrieri. [Comento que nas entrevistas as pessoas falam que Sérgio tinha tido a ideia, que Sérgio tinha tido o ímpeto, que formaram parte do projeto "porque ele nos convidou" etc., mas saliento que acho difícil que eles tenham mudado de vida de maneira tão drástica somente para segui-lo...] Eles estavam vinculados, na prática, ao contexto do Teatro Nuevo

Caminhos insuspeitados se revelam quando planos não se concretizam: apareceu em minha trilha o Grupo Teatro Escambray

Cheguei à casa onde estava hospedada meio em choque, sem saber que rumo seguir: se fazer turismo por Cuba por alguns dias e voltar ao Brasil, se tentar me aproximar e acompanhar algum outro grupo, se fazer oficinas... Um pouco de tudo isso ocorreu – menos a volta ao Brasil, que ocorreu somente três meses depois.

Soube de uma oficina que o respeitado e badalado diretor do Teatro El Público, Carlos Días, daria sobre direção. Lá fui eu estimulada por amigos – já que até aquele momento nunca tinha ouvido falar de Carlos Días⁷ – à sede da Asociación Hermanos Saiz⁸, entidade que auspiciava a atividade. Com uma semana de duração, Carlos nos aproximava de sua maneira de trabalhar e dirigir um grupo tão numeroso. Compartilhou conosco trechos da peça que montava naquele momento: o monólogo Ay mi amor – atuação de Lester Martínez sobre a vida do grande ator cubano Adolfo Llauradó (1941-2001). Terminada a oficina, passei a acompanhar os ensaios a cada manhã, no Teatro Trianon. Uma porta tinha sido aberta! Que maravilha poder ver as minúcias desta criação, tomando notas, bebendo uma ou outra dose de rum Havana Club sempre disponível, e começando a conhecer um pouco da história do teatro cubano através das anedotas e vivências de Llauradó narradas e vivenciadas nesta bem realizada montagem intimista.

Também comecei a acompanhar ensaios da peça para crianças Por los caminos del mundo, do Teatro Aldaba, dirigida por Irene Borges. Sempre me pediam que iniciasse o ensaio deles propondo exercícios de aquecimento corporal e vocal. Além de observar, também participava como podia. Eu já não tinha vontade de voltar tão cedo para o Brasil...

confessou que estava se recuperando de um processo de luto profundo que a impedia de sair de sua casa e receber pessoas. Esse encontro ficou pendente para algum outro momento...

⁷ Anos mais tarde soube que Carlos Días tinha tido sua passagem pelo Escambray: foi o responsável pela criação do cenário e do figurino da peça *Calle Cuba 80 bajo la lluvia*, em 1988.

latino-americano, que propunha um ator de novo tipo, mais participativo etc.?...

Graziella: Claro, naturalmente. No início, os fundadores do Escambray foram para lá a partir de uma insatisfação em relação ao teatro que estava sendo feito em Havana. O teatro tinha bom público, um público estável e havia peças interessantes naquela época. Mas eles sentiam, mesmo assim, que o teatro estava confinado a um público que havia aumentado, mas era o público tradicional, passivo, e que tinham que tentar se aproximar de outro espectador.

Camila: Mas a senhora acredita que essa era uma sensação também dos atores, ou uma insatisfação do Sérgio que estimulou os atores?

Graziella: Acredito que a personalidade do Sérgio foi o que contribuiu para dar forma e também contribuiu para que pudessem se implantar no Escambray, mas parece a mim que, apesar dele ter desempenhado um papel importante, é necessário levar em conta outras presenças. É necessário levar em conta, ao lado do Sérgio, a sua mãe, Gilda Hernandez, que era, originalmente, assistente social. Antes da Revolução ela estudou Serviço Social e tinha, portanto, um conhecimento [nessa área]. E tinha também uma base de técnica de pesquisa social e desde antes da Revolução ela se relacionava com o mundo do teatro como era naquele momento: uma atividade não profissional, já que os atores não podiam viver do teatro naquele momento, quase todos tinham um outro modo de ganhar a vida.

Camila: Como ocorre ainda hoje conosco nos outros países latino-americanos...

Graziella: Exatamente... E Gilda foi um fator de muito peso na configuração do trabalho do Escambray e foi também a pessoa que ficou lá até sua morte. O Sérgio, em alguns momentos, tinha que ir a Havana para fazer filmes e outros compromissos quando estava no Escambray, e em um dado momento saiu do grupo para se dedicar a outras tarefas, mas Gilda permaneceu lá, permaneceu até sua morte. Em um primeiro momento – e isso está muito bem mostrado no diário de Sérgio Corrieri a que recorre Laurette Sejourne – eles sabiam que tinham se lançado a uma aventura em direção ao vazio²². Eles tinham uma intenção, mas não sabiam como realizá-la nem em que direção seguir, e acredito que as coisas foram se

Por esses mesmos dias ganhei de uma amiga o livro Teatro Escambray. Ela me advertiu que se eu estava interessada em teatro cubano, tinha que conhecer o grupo. Me lembrei de quando Jesus Barquet o mencionou.

As atividades e eventos artísticos – teatrais ou não – se sucedem em Havana, e são muitos: quase todos os dias da semana, seja no período da manhã, tarde ou noite. Numa tarde ensolarada daquele janeiro – mês em que, dependendo do dia, o inverno faz-se um pouco presente – fui com Indira e Irene a um coquetel de lançamento de uma exposição de artes plásticas no terraço do Instituto Ludwig. Lá nos encontramos com Carlos Perez Peña – ator e diretor que até pouco tempo antes tinha sido diretor do Grupo Teatro Escambray. Elas me apresentaram a ele e eu, um pouco tímida e quase sem falar espanhol, somente o cumprimentei, mas Indira lhe disse que eu gostaria de ir à sede do GTE. Completei, assustada, que não sabia se isso era possível... Carlos, com sua educação e simpatia ímpares, disse de uma vez que eu poderia ir quando quisesse e ficar o tempo que preferisse – ele apenas tinha que confirmar quando o grupo começaria a trabalhar já que vinham de férias de final de ano.

Os planos foram se concretizando para minha ida: teria que chegar primeiramente a Santa Clara, e de lá alguém do grupo me ajudaria a chegar à Macágua.

Diferentes atores em Havana com os quais eu comentava animada que iria passar uns dias com o GTE me desanimavam. Diziam que um ou dois dias lá seriam suficientes para que eu pudesse descansar e que, certamente, ia querer voltar rapidamente a Havana. Que pouco – ou nada – se fazia já neste que havia sido um grupo icônico. Que a vista da montanha seria o melhor que eu encontraria... Tudo aquilo me deixou confusa, mas não conseguiu me desanimar... Já estava um pouco cansada de conhecer muitas atrizes e atores na capital cujo assunto principal eram seus planos de ir ao próximo festival internacional e conseguir uma forma de ficar naquele país – fosse o país que fosse. Não encontrava muitos companheiros de cena que estivessem em buscas parecidas às que eu tinha no Brasil e ao trabalho que desenvolvia desde 2005 com o

configurando na prática, com a participação dos atores do grupo, porque os atores participavam do processo de investigação. E eu me lembro quando convivemos com eles que, à noite, todos eles compartilhavam suas experiências, os resultados da investigação, era uma paixão que envolvia e comprometia todo mundo. Já em relação aos debates, para poder viabilizá-los, eles haviam tido um pequeno treinamento em psicologia de grupo e sabiam quais eram as técnicas mais adequadas para propiciar o debate. Especialmente para fazer as pessoas começarem a falar, e sabemos que em geral é difícil que as pessoas comecem a falar nessa situação, em especial camponeses.

Camila: Acredito que, uma vez que a *lucha contra los bandidos* havia terminado pouco tempo antes²³, deviam também ter medo de falar...

Graziella: Claro. E os debates eram conduzidos por um só integrante do grupo – os demais estavam também presentes, e se houvesse necessidade, intervinham, mas havia um responsável. Neste caso [debates de *La Vitrina*], era Albio Paz que conduzia. Tudo consistia em mostrar paciência, não pressionar as pessoas a falar, criar uma espécie de silêncio que ia gerando uma necessidade de rompê-lo. E então, alguém se decidia, e a partir daí mais pessoas se lançavam. Acredito que em toda a etapa inicial do Escambray houve um envolvimento e um comprometimento total dos atores. Como sempre ocorre, há a necessidade de um fator de coesão, que neste caso era Sérgio.

²² Ela usa a expressão *lanzarse al vacío*, que podemos traduzir como se lançar ao vazio ou ao abismo. Neste contexto, se lançar rumo ao desconhecido.

²³ Do triunfo da Revolução em 1959 até 1965 travou-se em tal região montanhosa uma intensa luta entre grupos opositores e o novo regime que se estabelecia. No contexto do “combate ao comunismo” na Guerra Fria, a população camponesa local sofreu enormemente com os desmandos destes grupos, patrocinados pelo governo dos Estados Unidos da América e em desacordo com o processo de reforma agrária em curso, a nacionalização de latifúndios e empresas estrangeiras etc.

grupo Arlequins: um teatro comprometido, ciente do caráter político inerente a toda e qualquer atividade teatral, com atores buscando dialogar com o público e não somente se desenvolver tecnicamente para a criação de seu novo personagem. Havia chegado a hora de conhecer o interior do país.

Cheguei a Santa Clara, Carlos Riverón – ator do GTE naquele momento – me levou para conhecer os principais pontos turísticos da cidade, em especial aqueles pelos quais passou Che Guevara em 1958, na famosa batalha que liderou na cidade e que foi decisiva para o triunfo revolucionário. Pegamos um táxi, negociamos o preço e fomos rumo à Macáguá. O almoço tinha sido guardado para nós dois, que chegamos depois do horário. Pouco a pouco fui conhecendo aquele espaço, as pessoas, e minha visita que seria de um ou dois dias foi se estendendo... A cada dia eu dizia a Rafael González que iria embora no último ônibus que passava em frente ao grupo de tardzinha. Na manhã seguinte chegava Rafael, e lá estava eu... Nos dois meses seguintes fui e voltei várias vezes à sede do grupo: havia encontrado ali muito do que fui procurar em Cuba!

Foto 8B Rafael Gonzalez e Camila Scudeler

Foto 4A: O público participando de debate ao final da apresentação da peça.

Histórico da região

Graziella: No caso particular do Escambray, havia sido uma região muito convulsa, porque tinha existido uma guerrilha contrarrevolucionária no Escambray, que teve muita força, e que havia terminado muito recentemente quando o GTE se instalou lá. Já tinha terminado, era uma região completamente pacificada, sem problemas desse tipo quando eles [os teatrístas] chegaram. Houve camponeses – minoritários – que se deixaram arrastar por aqueles grupos, o que era um resultado das mesmas relações patriarcais que havia antes do triunfo da Revolução, relação com o dono da terra que os ‘ajudava’, esse tipo de vínculo. Mas a maior parte dos camponeses não estiveram envolvidos com os contrarrevolucionários, pelo contrário: fizeram parte das milícias²⁴ que combateram a situação. E como se tratava de um tipo

²⁴ Embora no Brasil o termo *milícias* seja usado para designar grupos ilegais, que geralmente atuam com violência em comunidades urbanas de baixa renda do Rio de Janeiro, como conjuntos habitacionais e favelas, sob a alegação de combater o narcotráfico, mantendo-se com recursos financeiros provenientes de venda de proteção, de televisão a cabo clandestina, de botijão de gás e de loteamentos invadidos, em Cuba se refere à Organização civil-militar constituída dia 26 de outubro de 1959 (10 meses após o triunfo da Revolução) para defender a ilha das ameaças de agressão militar provenientes dos Estados Unidos e para a proteção

Reencontros...

Dia 31 de dezembro de 2008 fui outra vez a Cuba, desta vez como convidada internacional para acompanhar o Festival Nacional de Teatro de Camaguey. Tal festival, que ocorre a cada dois anos entre os meses de setembro e outubro na capital da província oriental de mesmo nome, desta vez se realizaria em Havana em janeiro de 2009 em razão da destruição provocada em Camaguey pela passagem do furacão Ike em setembro de 2008.

A oportunidade de estar na ilha no dia em que se comemorariam os cinquenta anos do triunfo de uma guerrilha - e de uma movimentação popular intensa em grande parte do território do país - sobre o poder ditatorial me chamava muito a atenção. Qual não foi minha surpresa, ao chegar a Havana e me preparar para as comemorações que ocorreriam no dia seguinte, ao constatar que tudo ocorreria na cidade de Santiago de Cuba, no extremo oriental de Cuba. Minha inocência e falta de dados históricos precisos foram tamanhas que nem havia considerado que a celebração seria em Santiago por ter sido lá que se concretizou, no dia 01 de janeiro de 1959, o triunfo da Revolução, com a fuga do ditador-presidente Fulgêncio Batista. A frustração tomou conta de mim... Tive que me contentar com o discurso de Raúl Castro pela televisão. Gravei a mensagem com minha pequena câmera de fotografias, enquanto assistia ao pronunciamento junto a toda a família de Irene, a amiga em cuja casa eu ficaria hospedada.

Como o Festival começaria somente no dia 6 ou 7 de janeiro, eu tinha a possibilidade de ir ao Escambray. Mas o grupo estava em férias de final de ano e seus atores deveriam se reapresentar no dia 04 de janeiro de 2009. Quando tive tal dado confirmado, me desloquei a Santa Clara para aproveitar o transporte que o grupo disponibilizaria de lá à La Macagua. Já estava escuro quando cheguei ao ponto de encontro - em frente ao Mejunje⁹ - e conhecidos e amigos com quem havia compartilhado de fevereiro a abril do

⁹ "Organização não lucrativa, de caráter nacional, com fins culturais e artísticos, que agrupa a jovem vanguarda artística e intelectual de Cuba". Ver mais em <http://www.ahs.cu/> Acesso em 30 abr. 2018.

de guerra dessa natureza, os camponeses eram as pessoas que conheciam muito bem o terreno, e que podiam guiar e ajudar nesse quesito. Quando estivemos lá, conhecemos camponeses que tinham tido uma participação muito ativa nessa luta, e que, quando acabou, voltaram a ser camponeses. Se tratava de uma atuação específica, por acreditar no processo revolucionário e entender a necessidade de participação naquele momento histórico. Os camponeses desta região por um lado não tinham eletricidade, estavam um pouco à margem dessa influência externa [de ações dos Estados Unidos], alguns viviam em lugares de difícil acesso, mas é importante considerar que essa região é uma área onde há cidades relativamente próximas, ou seja, não eram desconhecedores totais da vida urbana: de um lado estava Santa Clara, do outro, Cienfuegos, além de pequenas cidades como Manicaragua, Cumanayagua, às quais podiam aceder e ir comprar coisas de que necessitavam, ou seja, não era um lugar totalmente isolado. Além disso, quando nós estivemos lá - com nosso projeto ligado à Universidad de La Habana, e depois de ter lido alguns manuais de como deveria ser, como deveríamos nos comportar - tínhamos que conceber uma investigação social (manuais desenvolvidos em diversos lugares do mundo, que ressaltam modelos de questionários, propõem formas de se aproximar do informante) e foi muito divertido na prática, pois tais manuais recomendavam uma cautela extrema, aproximação discreta, e rapidamente percebemos que não era necessária nenhuma cautela, e que se o estudante tinha em mãos um caderno de anotações, os próprios entrevistados diziam: "Oye, escreva o que ela está te falando!".

Camila: Os camponeses não se sentiam invadidos, pelo contrário, queriam que suas histórias fossem contadas com precisão.

Graziella: Claro! E às vezes os alunos tinham que se deslocar a cavalo, e quando os viam passar, gritavam: "Desça do cavalo, você ainda não veio na minha casa!" [Pergunto se houve relação ou contato entre o Teatro do Oprimido que Boal começava a desenvolver na mesma época e o GTE e o Teatro Nuevo cubano]. Em relação a Boal, houve alguma relação, mas não muita. Sem dúvida, foi uma necessidade, naquele momento, em função do momento histórico, que eu acredito que sim a Revolução cubana contribuiu em grande medida. O próprio fato da Revolução cubana ter

ano anterior também começavam a chegar. Estavam também inúmeros jovens que menos de seis meses antes haviam se integrado ao grupo para realizar as montagens de conclusão de curso da EPA.

Chegou um caminhão-bau, subimos todos à caçamba fechada e cadeiras soltas prometiam dar um pouco mais de conforto durante o trajeto de cerca de meia hora. Grupinhos se formaram naquele pequeno espaço e as conversas eram abundantes na escuridão. Nos saltos que dava o caminhão, as cadeiras se

⁹ Peculiar centro cultural da cidade de Santa Clara, construído sobre as ruínas de um antigo hotel, *El Mejunje* existe desde 1985 e surgiu como um lugar de encontro entre boêmios e intelectuais e foi ganhando característica multifacetária pelas mãos de Ramón Silvério – ou somente Silvério. Sede do grupo de teatro de mesmo nome, é também espaço de inclusão onde há apresentações de shows de travestis desde quando a diversidade sexual na ilha revolucionária era motivo de preconceito e perseguição. Diferente de inúmeros espaços de entretenimento pelo país, quase todos voltados para turistas estrangeiros, este tem como foco a população local. A variada

triunfado em um enfrentamento com um exército profissional, com uma ditadura, tomar o poder, dar um espaço, o protagonismo às massas – isso tudo teve uma repercussão muito forte na América Latina, era um exemplo de que sim, era possível. E foi tão importante que os americanos tiveram que configurar a aliança para tudo isso.

*Comento com ela que estou lendo seu livro, *Dinosauria soy*, que estou mergulhada em suas memórias e que queria ter terminado a leitura antes da entrevista, mas não tinha conseguido.*

Sobre estar com os alunos no campo desenvolvendo pesquisa

“Compreendi que, até então, tinha atuado desde uma noção demasiado estreita da cultura – a artístico-literária –, sem levar em conta o vínculo com suas raízes mais profundas, as de um modo de vida e de um conjunto de valores. Sem perceber, estava começando a delinear um projeto que marcaria meu futuro imediato. Durante cinco anos, instalada já no Escambray em plena execução de outro projeto, haveria de seguir, passo a passo, a trajetória do grupo de teatro.” (POGOLOTTI, 2011, p. 196)

Graziella: Quando vamos com os alunos da *Universidad de La Habana* realizar nosso trabalho de campo na região do Escambray, estivemos em diversos lugares, e nosso trabalho era independente do trabalho do grupo [de teatro], mas mantínhamos contato com eles e íamos a várias apresentações, com foco, mais que tudo, nos espectadores. Também intercambiávamos informações de nossas investigações. Uma relação muito estreita de colaboração, independente do trabalho que cada um de nós estivesse desenvolvendo. E, claro, nós não fazíamos teatro.

Camila: E o que vocês estavam pesquisando?

de objetivos civis contra ações de grupos terroristas que atuavam tanto em Cuba como a partir dos E.U.A. e outros países do Caribe. Para maiores informações, acessar: https://www.ecured.cu/Milicias_Nacionales_Revolucionarias

desprendiam do chão e a risada tomava conta.

Passei alguns poucos dias por lá, nos quais pude acompanhar ensaios, apresentações e me atualizar a respeito de pessoas que haviam deixado o grupo, outras que chegavam...

Minha viagem seguinte a Cuba foi em outubro daquele mesmo ano, 2009, para participar do 13º. Festival de Teatro de La Habana com o grupo Arlequins. Apresentamos na sede do Argos Teatro a peça pra Não dizer que Não falei das Flores, com espectadores de pé e sentados uns no colo dos outros. Experiência inesquecível de apresentar nosso trabalho em dois idiomas – eu arranhava meus textos em espanhol – para um público tão participativo e sedento de teatro: todas as salas, todos os dias, estavam lotadas e o preço muito barato dos ingressos tornava acessível aos espectadores este que é o festival de caráter nacional e internacional realizado a cada dois anos – intercalado com o Festival Nacional de Camaguey. Organizamos também uma apresentação da peça em Santa Clara, no Mejunje. Às 23 horas de uma quinta-feira de muito calor, a peça foi apresentada com casa cheia. Os refletores pendurados nas árvores e o efeito de fumaça advindo de vários dos presentes empunhando seus charutos fizeram dessa experiência uma vivência ímpar.

Graziella: Nós estávamos pesquisando a respeito da cultura, mas não dentro da ideia da cultura crítico-literária, mas, digamos, da cultura camponesa. E a base do trabalho estava em levar a eles as entrevistas – que eram parte do trabalho – para que definissem seu presente, falassem de seu passado (como eles o viam), e sobre suas expectativas futuras. E isso revelava muitas coisas. [...] [Revelava] seu próprio lugar no mundo e também como essa memória ia filtrando o passado e, claro, definindo expectativas futuras.

Camila: E havia alguma resistência ou incentivo do Partido [Comunista de Cuba] em relação a esses processos, a esses projetos?

Graziella: O Partido nos apoiava. Nos apoiava, primeiro que tudo, no sentido material: nos dava lugar onde morar e o acesso aos lugares onde comer – comer mal, mas comer, comer o que havia.

Camila: E o apoio vinha de Nicolás Chaos Piedra²⁵?

Graziella: Sim. Também tínhamos à disposição um jipe, para que pudéssemos nos locomover, já que muitas vezes os alunos estavam em diferentes lugares e precisávamos de um meio de transporte. A atuação do Partido era essa, de ordem logística e material, mas não interferia em nosso trabalho de investigação.

Camila: A senhora já era membro do Partido naquele momento?

Graziella: Sim, eu já era membro do Partido. Notávamos que havia muitos problemas na região, muitas dificuldades, e em nossas investigações começamos a encontrar as razões de muitos dos problemas. Descobrimos que parte do problema estava nos próprios funcionários do Partido – por incapacidade etc. – e fizemos esse tipo de análise. E apresentamos esses resultados ao Partido. Não sofremos nenhum tipo de resistência por parte dos dirigentes. E nesse aspecto, Nicolás Chaos sempre foi um homem muito aberto, e de alguma forma se arriscou muito com o [Grupo Teatro] Escambray,

²⁵ Nicolás Chaos Piedra (1942? - 2011), primeiro secretário do Partido Comunista de Cuba no regional Escambray de 1963 a 1977. Além de ter levado a cabo os planos de desenvolvimento agrícola, educacional e logística que ocorreram na região do Escambray a partir da década de 1960, foi grande aliado das atividades artísticas, culturais e educacionais lá propostas. Desde a primeira aproximação que fez o grupo de teatro ao regional, quando ainda planejavam a “aventura”, Sérgio Corrieri conta que encontrou as portas do partido abertas, na pessoa de Nicolás. Atendendo a seu pedido, seus restos estão enterrados na sede do Grupo Teatro Escambray.

Mas o encontro entre Arlequins e Escambray que eu tanto almejava não poderia ocorrer em Cuba naquele momento, já que o GTE se encontrava na Venezuela, realizando uma missão cultural. A solução foi nos encontrarmos lá! A passagem mais barata que havíamos conseguido para ir a Havana – custo que corria por conta do Arlequins – era pela empresa Cubana de Aviación, que naquele momento não realizava voos diretos entre São Paulo e a capital cubana. Tínhamos que escolher entre Buenos Aires, Bogotá ou Caracas para fazer escala na ida e na volta – escolhemos Caracas, e a escala da volta foi ampliada a cinco dias de estadia na capital do país que, naquela ocasião, ainda era presidido por Hugo Chávez.

Cinco dias de convivência e teatro entre os dois grupos: apresentamos pra Não dizer que Não falei das Flores a eles e a parte da delegação cubana que desenvolvia missões nas áreas de artes, educação, esporte e saúde, e também aos funcionários do canal cultural de televisão Vive, e eles nos levaram a um dos barrios da periferia caraqueña onde desenvolviam o trabalho cultural junto à comunidade carente e lá apresentaram a nós e à população local, no meio da rua, a peça El retablillo de Don Cristóbal.

Laços continuavam a se estabelecer e a crescer.

porque de certo modo ele não sabia o que eles iam fazer lá, e confiou.

Camila: Ao que parece, ele estava disposto a dialogar e enxergar as críticas que apareciam também nas obras do grupo, sobre as idiossincrasias do próprio processo revolucionário, certo?

Graziella: Sim. Em *La Vitrina* estão refletidas as contradições muito claramente. E eu me lembro que estive lá numa noite em que Fidel [Castro] foi ver *La Vitrina*. Ele já tinha visto a peça uma vez e ia ver pela segunda vez, com outros dirigentes, em uma apresentação para convidados [pergunto se havia também camponeses, e ela responde que naquela ocasião não], e eles se divertiram! E sinto que era isso que se tinha que fazer.

Foto 5A: Encontro do grupo com Fidel Castro, relatado por Graziella. Nela identificamos, em primeiro plano da esquerda para a direita, Sérgio Corrieri, Graziella Pogolotti, Nicolás Chaos e Fidel Castro Ruz, em debate ao final da apresentação da peça *La Vitrina*.

Camila: E vocês, em suas pesquisas, também encontram o tema das Testemunhas de Jeová²⁶ na zona, certo? Entendo que nesse aspecto vocês tiveram bastante intercâmbio com o grupo de teatro, correto?

Graziella: Sim, nesse tema sim. Os estudantes estabeleciam uma

²⁶ Este ponto será mencionado novamente no capítulo 3 deste trabalho.

Foto 9B e 10B: Escambray e Arlequins em Caracas.

relação de confiança com todo mundo, era muito fácil conversar com os próprios dirigentes da seita e saber seu pensamento, e me lembro que havia um dirigente da seita muito inteligente que era a única pessoa de todo aquele entorno que tinha em sua casa um globo terrestre; era cubano, lia o [jornal] *Granma*²⁷ todos os dias – naquela época da Guerra do Vietnã – e às testemunhas de Jeová interessava saber das coisas terríveis que estavam acontecendo, lhes mostrava no globo a localização de onde estava acontecendo tudo aquilo, e, claro, para as testemunhas, tudo aquilo era sinal da aproximação do *armagedom* e todas as crenças que disseminavam.

[...]

Chegávamos e nos apresentávamos como estudantes universitários do curso de Letras – apesar de que o curso de Letras era desconhecido a eles que relacionavam a universidade a cursos como Direito, Medicina e Engenharia.

Era óbvio que nós fazíamos parte do processo revolucionário, mas isso não criava nenhuma barreira.

Ficamos 5 anos na região do Escambray desenvolvendo esse trabalho junto aos alunos da *Universidad de La Habana*.

Camila: E depois que regressaram [a Havana], a senhora não continuou acompanhando o grupo [de teatro]?

Graziella: Já não pude acompanhá-los da mesma maneira, mas participei à medida que os contatos foram se ampliando com a América Latina. Íamos juntos a alguns festivais, mas já não era uma relação cotidiana.

Camila: Vou mencionar alguns temas, já sabendo que a senhora não estava tão próxima do processo, mas mais para ter seu ponto de vista.

Me pergunto se a mudança principal que ocorreu no grupo foi em 1986, quando Corrieri se estabeleceu definitivamente em Havana, ou se foi quando morreu a Gilda, em 1989. Ou se isso ocorreu de forma mais processual, e não de maneira tão drástica.

Graziella: Eu acredito que o grupo foi evoluindo um pouco a

²⁷ O jornal *Granma* é o órgão oficial do Comitê Central do Partido Comunista de Cuba. Surge em 1965 da fusão dos jornais *Hoy* e *Revolución*, e traz as principais notícias econômicas, políticas, sociais, culturais e esportivas de Cuba. Atualmente tem uma versão impressa e outra digital, sendo traduzido ao inglês, francês, português, italiano, turco e alemão.

partir das mudanças de contexto, porque a região mudou muito. Uma mudança muito rápida, os povoados que foram construídos já no início da década de 70 [como La Yaya²⁸].

Camila: Isso pode ser considerado como a segunda fase da reforma agrária?

Graziella: Sim e não, porque a reforma agrária foi nacional, e este programa foi feito em alguns lugares, regiões específicas do país que pareciam ser propícias para o desenvolvimento de gado. A pecuária tradicional cubana era uma pecuária extensiva, e esta foi uma transformação em direção ao gado leiteiro, com produção intensiva e um processo de modificação da raça: o gado tradicional aqui era [raça] zebu, e foi feita a transição ao [raça] Holstein, gado leiteiro suíço. Como esse era um desenvolvimento intensivo, requeria uma concentração da terra para fazer rodízio de pasto, além da alimentação artificial, a tabulação dos animais, uma mudança técnica e cultural. Não foi um processo de coletivização, mas de estatização da terra.

Camila: E essa mudança foi em diálogo com os camponeses ou uma decisão governamental?

Graziella: Governamental. E era necessário convencer os camponeses a arrendar suas terras²⁹ e se mudar a esses pequenos povoados – o que implicava uma grande mudança de vida. Se tratava de uma decisão voluntária do camponês.

Camila: Era voluntária, mas acredito que era difícil não ceder, não?

Graziella: Sim, mas eles tinham a possibilidade de trocar por terra em outro lugar. Mas, ao mesmo tempo, havia coisas tentadoras em relação a algumas vantagens formais: por exemplo,

²⁸ La Yaya foi um dos conjuntos habitacionais construídos como parte do plano de desenvolvimento agrário/pecuário na região. Estive lá em 2014, e o relato desta experiência se encontra no item *Meu caminho a La Yaya* no Lado B.

²⁹ A maioria dessas terras havia sido distribuída aos camponeses na chamada *Primera Ley de Reforma Agrária*, em maio de 1959. Em Cuba, antes do triunfo da Revolução, 80% das melhores terras estavam nas mãos de empresas norte-americanas e, com a Lei, todas as propriedades de mais de 400 hectares de extensão foram confiscadas e entregues a inúmeros camponeses. A partir desta data, enormes territórios se converteram em granjas populares e se organizou a produção agrícola. A *Segunda Ley de Reforma Agraria* foi assinada em 1961 como medida para completar a primeira, que não tinha conseguido eliminar completamente os latifundiários, limitando o tamanho da propriedade a 33 hectares de terra.

Foto 11B e 12B:

eletricidade, água corrente, escolas para as crianças – como as escolas rurais estavam muito dispersas, as salas de aula tinham alunos de diversas séries juntos, simultaneamente – e nesta [nova] situação, eles teriam escolas com todas as necessidades atendidas; isso, especialmente as mulheres viam com bons olhos. As mulheres eram muito partidárias da mudança.

Era uma mudança boa para elas, uma mudança de vida não ter mais que ir buscar água no rio. Os homens, em alguns casos, eram os que tinham mais resistência. Havia também elementos culturais – ou se preferir, sentimentais. Diziam: “esta casa eu construí com minhas próprias mãos”, “esta árvore eu vi crescer” – o que também era verdade.

Camila: Mas o arrendamento consistia em que o camponês perdia a propriedade da terra, ou a cedia ao governo por um certo período?

Graziella: Era por tempo indeterminado, esse pedaço de terra se perdia no conjunto. Ao mesmo tempo construíram muitas escolas secundárias e pré-universitárias³⁰ no campo – até aquele momento, em todo aquele território que se chamava Escambray, só havia uma escola secundária em Trinidad, que era muito longe, e era muito difícil as crianças acederem à escola além da sexta série. E, nesse processo de construção de escolas – que também foi muito rápido – as crianças começaram a frequentar a secundária, em muitos casos, o pré-universitário, e acho que há uma obra do Rafael [González] que, de alguma forma, resalta essa mudança: *Molinos de Viento*. É uma obra que já não aborda o tema camponês, e sim o tema da escola e os problemas que aparecem nessa escola, são problemas nacionais, de forma que o Escambray se transforma e os problemas, os conflitos, passam a ser os mesmos das outras regiões do país.

Camila: Com todas essas mudanças, as diferentes regiões do país passam a ser mais parecidas e inclusive os problemas passam a ser comuns...

Graziella: Exatamente. Eu acredito que isso foi impondo uma mudança na organização do trabalho, no tipo de repertório que iam utilizando – que já não era um repertório nascido da pesquisa realizada na zona, mas se apropriavam de obras escritas por

³⁰ Escolas secundárias são equivalentes ao Ensino Fundamental II e os pré-universitários, ao Ensino Médio, no Brasil.

Foto 13B e 14B:

dramaturgos cubanos, não especificamente pensadas no Escambray.

Camila: E isso a crítica [de teatro especializada] viu com maus olhos?

Graziella: A crítica não viu!

Sobre a busca pelo desenvolvimento de uma dramaturgia nacional – preocupação central do movimento de Nuevo Teatro

Graziella: Acredito que a ênfase em uma dramaturgia nacional esteve presente em Cuba desde o triunfo da Revolução – antes não se expressava de uma maneira tão nítida, apesar de que havia autores, dramaturgos que aparecem nos anos 1940: Virgilio Piñera, Carlos Felipe, entre outros, que se propõem a fazer uma dramaturgia nacional, a partir da escritura – e essa continua sendo uma vontade de fazer que se mantém também nos dramaturgos dos primeiros anos depois da Revolução. Digamos que ampliando o conceito do nacional também à tradição popular, à origem africana etc. Alguns diretores tratam de perfilar esses conceitos a partir da cena, do palco [...]. E isso está, em última instância, no projeto do Escambray: partir do conhecimento de 'quem somos' a partir do conhecimento de uma zona específica e, além disso, ignorada, da realidade do país. E, bom, a realidade do país havia sido, fundamentalmente, *habanera* e urbana.

E eu insisto que, para esse trabalho de doutorado, é muito, muito importante conhecer esse contexto latino-americano e também me parece fundamental conhecer o pensamento dos teatristas – ou teatreadores, como dizem – colombianos porque eu acredito que, no plano conceitual, os pensadores e práticos mais lúcidos foram os colombianos. Há em Santiago [García] e em Enrique [Buenaventura] um pensamento que se desenvolve levando em conta uma prática teatral concreta, mas, ao mesmo tempo, levando em conta as coordenadas históricas, sociais e, também, as ideias que iam sendo conhecidas no mundo naquela época. Eu me lembro, por exemplo, do projeto de Santiago García para a escola de teatro de Bogotá³¹ que no tempo que ele a dirigiu foi realmente um

³¹ Graziella se refere à ENAD – *Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá* – fundada em 31 de março de 1950 e dirigida por Santiago García de 1975 a 1981. “Durante a administração

Da pesquisa empírica à pesquisa acadêmica: primeira etapa da pesquisa de campo do doutorado - Cuba/2014

ACOMPANHAMENTO DAS ATIVIDADES DO GRUPO TEATRO ESCAMBRAY
EM CUBA DE 11 de SETEMBRO a 17 de DEZEMBRO DE 2014

	SEGUNDA	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA	SÁBADO	DOMINGO
SEPTEMBRO				11	12	13	14
	15	16	17	18	19	20	21
	22	23	24	25	26	27	28
	29	30					
OUTOBRO			01	02	03	04	05
	06	07	08	09	10	11	12
	13	14	15	16	17	18	19
	20	21	22	23	24	25	26
	27	28	29	30	31		
NOVEMBRO						01	02
	03	04	05	06	07	08	09
	10	11	12	13	14	15	16
	17	18	19	20	21	22	23
	24	25	26	27	28	29	30
DEZEMBRO	01	02	03	04	05	06	07
	08	09	10	11	12	13	14
	15	16	17				

La Macagua Camaguey Havana

projeto muito avançado. Além disso, a formação do ator era uma formação integral, de tal maneira que o ator pudesse ser um partícipe da criação em seu conjunto, e não somente um intérprete no sentido tradicional, mas que participasse de todo o processo de montagem.

Camila: E a senhora acredita que o processo do Escambray, a participação do ator no Escambray também era desse tipo?

Graziella: Talvez tenha sido, mas de maneira mais indireta. Os atores contribuíam ao processo de investigação, podiam opinar sobre a montagem, mas acredito que no Escambray se manteve sempre o predomínio do diretor, nesse caso. Eu não acredito que tenham trabalhado com improvisações com o mesmo peso que tiveram nos processos colombianos.

(Depois de eu comentar que era possível que no ano seguinte (2015) eu fosse a Bogotá acompanhar o processo atual da Candelária, Graziella continua)

Graziella: É muito interessante porque quando a gente vê a história desses processos, naquela época tão distantes - porque também temos que entender que o mundo mudou - mas no ano 1959, para colocar a data da Revolução, havia uma verdadeira balcanização³² na América Latina - balcanização no sentido dos Bálcãs, tudo estava em pedacinhos com muito pouca comunicação - começando pelas viagens: era muito mais caro viajar à América Latina - salvo o caso do México - do que viajar à Europa, por causa disso, e eu me incluo, as pessoas iam à Europa e em alguns

de Santiago García a ENAD mudou seu propósito inicial de formar atores para propiciar a formação de promotores de teatro; pessoas que além de dominar o plano atoral estivessem capacitadas para dirigir, organizar grupos e formular as bases pedagógicas sobre o fazer teatral.” (NAVAS; QUIMBAY, 2013, p. 53, tradução nossa).

³² Segundo o Dicionário de Política I, “‘Balcanização’ é uma expressão política que significa a divisão de uma entidade continental, subcontinental ou regional em unidades politicamente separadas ou hostis entre si. O termo ‘balcanização’ tem suas origens na fragmentação, em unidades políticas distintas, da região dos Bálcãs e, em particular, nas condições que acabaram prevalecendo no processo de relacionamento entre estes Estados no período das guerras balcânicas (1912-13). No vocabulário político contemporâneo, o termo ‘balcanização’ tem sido usado com relação ao processo de descolonização e de independência vivido pelos territórios africanos, anteriormente unidos debaixo da mesma administração colonial. [...] A balcanização seria consequência de uma opção política das potências coloniais que viam na fragmentação, e na consequente fraqueza econômica dos novos Estados independentes, o meio para perpetuar sua dominação neocolonialista.” (BOBBIO; MATTEUCCI, 1998, p. 105).

DIÁRIO

SETEMBRO

13 – sábado

19 – sexta-feira

Dia de avaliação para que os atores Arlettis, Aldo, Yosmel e Yadiari passem para o 1º. nível e, assim, tripliquem seus salários – que passam de cerca de 240 pesos mensais para 640. Para a avaliação apresentaram as peças Dos amores y un bicho, do venezuelano Gustavo Ott e direção de Rafael González, 3 Cuentos para niños, de Onélio Jorge Cardoso: El cangrejito volador, El murciélago ni pájaro ni ratón e Los três pichones, e o Cuento para adulto, também de Onélio, chamado Juan Candela, ambos com direção de Elío Martín. A primeira apresentação foi no teatro, e começou por volta das dez horas da manhã. Às 11h30, no Salón de ensayo, começaram os contos infantis, e à 1h30 da tarde, depois do almoço e de um breve descanso, o conto para adultos. A comissão de avaliação, formada por Rafael, Elío e ... (do Teatro Guíñol, de Santa Clara), aprovou os quatro, aos quais deixou claro que isso não significa que estejam prontos como atores, que não tenham o que melhorar, e sim que devem seguir buscando seus caminhos e dedicação ao ofício de atores.

casos aos Estados Unidos. Esta relação se podia dar muito mais na literatura, uma vez que um livro, depois de publicado, chegava muito fácil aos lugares, sem a dificuldade de se fazer chegar um espetáculo [teatral]. O cinema também chegava – fundamentalmente o cinema argentino e mexicano –, mas sobre o teatro não se conhecia. Além de que os teatristas sempre têm sido os mais pobrezinhos...[Risos] E podemos perceber que, mais ou menos na mesma época, começa a influência de Stanislavski, e há um personagem que se chamava Seki Sano³³, que esteve com Stanislavski e veio ao México, ao Peru, Colômbia – quis vir a Cuba, mas as pessoas de teatro não quiseram saber dele.

Camila: Bom, mas aqui estavam os russos e traziam Stanislavski...

Graziella: Não, Stanislavski não chega a Cuba pelos russos, chega através da França e através do Actor's Studio. Os russos vieram depois e trataram de colocar – no pouco tempo que

³³ Seki Sano (1905–1966), ator, diretor teatral e coreógrafo japonês, foi um dos responsáveis pela modernização do teatro no Japão e também em países latino-americanos, destacadamente o México – onde viveu até sua morte – e a Colômbia. Ativista político de orientação marxista desde sua juventude quando estudante de Direito, abandonou a carreira para dedicar-se à arte e estabeleceu em sua trajetória estreita relação entre teatro e militância política comprometida com o povo e a emancipação humana. Tal postura resultou em recorrentes perseguições políticas do governo japonês e de outros países ao longo de sua vida. Seu primeiro exílio ocorreu em 1931, o que o levou à Europa quando, em sua passagem por Berlim, conheceu Brecht e Piscator. Interessado no desenvolvimento teatral na Rússia pós-Revolução de Outubro de 1917, chegou ao país em 1932 e foi em busca de Stanislavski, que recomendou que se seu interesse era direção, deveria procurar por Meyerhold – Seki Sano acompanhou de perto o trabalho de ambos os mestres russos, tendo sido assistente de montagens do último. Em 1939 chegou ao México e introduziu a obra de Stanislavski no país. (TANAKA, 1994, p 53-56). Em 1957, a Colômbia era governada pelo general Rojas Pinilla, representante da Junta Militar de Governo e responsável por introduzir a televisão no país. No entanto, havia escassez de programação, o que fez com que o presidente mandasse levar ao país um diretor teatral reconhecido mundialmente e que falasse espanhol, e Seki Sano foi o escolhido. Sano esteve no país por cerca de um ano, até ser expulso devido ao seu histórico de militância política. No entanto, as sementes plantadas na Colômbia renderam importantes frutos, estando sua passagem intimamente ligada ao surgimento de grupos icônicos como *El Búho* (1957), que posteriormente deram origem a diversos coletivos e ao movimento do *Nuevo Teatro*. Santiago García, diretor fundador do Teatro La Candelaria, deu seus primeiros passos no teatro profissional pelas mãos do diretor japonês. (MAGIOLLO, 2005, p. 40-45). O teatro da Corporación Colombiana de Teatro se chama Sala Seki Sano em homenagem ao mestre japonês.

Cerca das três da tarde já havia terminado todo o processo, e começaram um a um a buscar os meios para ir para suas casas passar o fim de semana. Todos... Ficamos no acampamento somente Elío, Concha e eu. Na verdade, ainda não sei se Roberto e a namorada também estão por aqui, não os vi... Com exceção de Elío e Concha, estou sozinha no acampamento...

Leitura da tese da Gínia Monge. Filme O ano em que meus pais saíram de férias.

20 – sábado

Acordei já eram 10h30 passadas... Tomei leite, comi meu pão, e decidi encarar a pilha de roupas que tinha que lavar... Tinha ouvido falar que havia uma máquina, mas não a tinha visto... Fui tentar descobrir quem tinha a chave do quarto onde fica guardada e Vivian, trabalhadora que auxilia na limpeza e na cozinha, foi comigo até o quarto – uma máquina bem pequena e aparentemente frágil, provavelmente chinesa. Estava dentro do que seria o box desse quarto, mas ela me diz que não há tomada perto... Busco minha extensão, e conseguimos ligar a máquina! Agora tenho que buscar água fora, com um balde, porque não há instalação hidráulica. Despejamos a água sobre a roupa – Vivian me ajuda com tudo –, o sabão e ligamos o ciclo completo – quinze minutos. Pergunto a ela como é o enxágue, e ela me diz que isso tenho que fazer na mão: tirar a roupa e levá-la ao lavadero para enxaguar, torcer e estender. Mas estender onde? Vejo as roupas de Concha estendidas ao sol, mas esse varal está todo ocupado... Vou perguntar para ela, e me diz que foi ela quem comprou e se preocupou em ter um varal, mas que na bodega do pueblo há corda... Vou lá comprar enquanto bate a primeira parte de roupa – lençóis e toalha. Compro a cordinha (15 pesos), cinco ovos (5,50) e na saída Yorli está vendendo cerveja. Que delícia!!! Ontem quase morri de vontade de tomar uma cervejinha! Compro duas, marca “Bruja”, 24 pesos. Volto às roupas, coloco o varal num lugar onde bate sol, dreno a água com sabão e despejo uma água limpa para com o

estiveram aqui – uma espécie de ortodoxia acadêmica³⁴. Aqui, quem trouxe o método de Stanislavski foram Vicente Revuelta, porque foi à França,³⁵ e Adolfo de Luis que foi a Nova York e conheceu, antes da Revolução, o *Actor's Studio*. De forma que já chegou mediado, e não de forma direta. Depois, veio o descobrimento de Brecht, que também chegou pela França. Nos anos 50 houve muitas traduções de Brecht para o francês e para o italiano e, assim, se conheceram as obras e o pensamento. Já nos anos 60, vieram e estiveram trabalhando no teatro alguns latino-americanos. Havia uma costa-ricense – cujo nome não me lembro – que era como a ‘reencarnação de Brecht’, outro que havia estado na Alemanha, e os cubanos também tinham conhecido o Brecht não vendo o *Berliner* [Ensemble] – que puderam conhecer mais tarde – mas por suas obras. Todos esses são fenômenos paralelos que ocorreram na América Latina, mais ou menos nos mesmos anos, e em cada lugar fermentam de diferentes maneiras.

³⁴ A partir das alianças estabelecidas entre Cuba e a antiga União Soviética, o intercâmbio entre os dois países era intenso e em grande medida era o que mantinha a ilha desde o início do bloqueio americano, na década de 1960. Com as artes houve algumas aproximações, mas, como ressaltava Pogolotti, mais em relação ao desenvolvimento de uma ortodoxia acadêmica, além da implantação dos cursos superiores. Mas, segundo Mendoza, já na década de 1980 “[...] os professores russos que iniciaram os cursos do Instituto Superior de Arte pouco a pouco foram sendo substituídos por figuras verdadeiramente referenciais de nossa cena, que converteram o ISA em um laboratório do qual emanarão temas e grupos futuros, depois de superada a primeira desconfiança que decretava que somente poderiam dar aulas ali graduados universitários [...]”. (MENDOZA, 2009, p. 192).

³⁵ Em entrevista no dia 10 de dezembro de 2014, Carlos Pérez Peña – que trabalhou com Vicente Revuelta no Teatro Estudio e, posteriormente, no grupo de teatro experimental Los Doce – contou ao falar de sua experiência que “[...] quando entramos [entrou] para trabalhar no Teatro Estudio [este] era o grupo paradigma do teatro de investigação em Cuba, ao contrário dos outros teatros. Por esses anos Vicente [Revuelta], em um dos grandes momentos de sua carreira, monta *La noche de los asesinos*, e ele começa a estudar e a investigar outras maneiras expressivas do ator, chegam a suas mãos os manuscritos do Teatro da crueldade de Antonin Artaud, e então ele vai à Europa com essa montagem ao Teatro Nacional em Paris, coincide com o *Living Theatre*, com outros grupos de vanguarda daqueles anos, mas onde o trabalho do ator estava ocupando um lugar diferente, o ator como era o veículo de sua própria história, era um ator criador, não intérprete, onde o ato era o que importava. E quando ele regressa a Cuba, chegou com essas inquietudes. Foi um homem que nunca deixou de ser inquieto com relação à profissão [...]”. (Entrevista concedida a Camila Scudeler no dia 10 de dezembro de 2014 em Havana, Cuba).

movimento da máquina já enxaguar um pouco... E decido testar a centrífuga da máquina, que é um recipiente ao lado do que lava, mas faz muito barulho e não percebo muita diferença... Termino de torcer no muque, e estendo as peças. Dreno toda a água, coloco as roupas de vestir, água balde a balde, sabão etc.... Depois enxáguo, torço – como posso, bem pouco... tenho muito pouca força no braço... – e eis que chega a irmã de Vivian me procurando porque estou demorando para ir almoçar, e vê que estou “apanhando” com as roupas, e me ensina como fazer para centrifugar as roupas: tem que colocar por cima uma peça de plástico que “aperta” as roupas, e assim funciona muito bem! Ela me ajuda a estender tudo, e vou almoçar... Já é mais de uma da tarde... Volto, abro uma cerveja, escrevo e-mails, sinto um aperto no peito... Como é cômoda minha vida em SP! Como nunca fui preparada para nenhuma das tarefas de casa! Como sempre me resolvi com facilidade, ou pagando alguém que realizasse as atividades por mim! Outro aperto... Me pergunto o porquê de estar aqui, o porquê de querer isso, o porquê de querer viver em lugares diferentes, sem a garantia de minhas comodidades... Pego o livro do Teatro Escambray, e tento continuar lendo a segunda versão de Paraíso Recobrado. Troco algumas palavras com Elío e Concha quando passam por mim enquanto estou sentada na cadeira de balanço... Entro para ler deitada no sofá e um sono incontrolável me arrebatava! Durmo um pouco, mas não relaxo totalmente com medo de que comece a chover e molhe minhas roupas, depois de tanto trabalho... Por volta das 5h30 tiro as roupas do varal – e também o varal – e está tudo bem sequinho... Volto a ler, e às 6h15 vou buscar minha janta, mas trago para o quarto – ainda não tenho fome. Continuo lendo enquanto a luz natural é ainda abundante: à noite é melhor para ler e fazer coisas no computador. Janto umas sete e pouco, e me sento no computador para escrever isto e decidir se vou ler Umberto Eco, ou se vejo um filme... Começa a chover muito, e a probabilidade de que acabe a força por causa da chuva é imensa! Se isso acontecer não terei outra opção que não seja deitar e dormir, mesmo que ainda sejam 8h15 da noite... [mais tarde]... De fato, se fue la corriente... Um temporal cai sobre a Macágua! No meio da tormenta chega Elío à minha

Stanislavski teve uma aceitação maior entre os teatristas que Brecht, cujo repertório de obras foi amplamente montado, mas cuja produção teórica não foi tão assimilada, e continuou predominando Stanislavski. Inclusive nos processos de formação de ator. Depois se conheceu Grotowski, Barba depois, mas a base tradicional era stanislavskiana.

Esse paralelismo – apesar da falta de contato direto – eu considero muito interessante. E creio que evidencia até que ponto esse foi um processo orgânico, e que expressava a necessidade de uma época.

Camila: Nessa possibilidade de ir à Candelária no próximo ano, me interessa pensar sobre esses dois grupos que surgem com dois anos de diferença – o Escambray e a Candelaria –, que se mantêm até hoje, e as mudanças que houve: na Candelaria até hoje estão quatro fundadores na ativa³⁶, e no Escambray essa realidade é diferente, e somente recentemente regressaram Elio [Martin] e Concha [Ares], mas dentro de uma estrutura muito diferente; então também fica a pergunta a respeito de como manter a tradição de um grupo sem que haja um núcleo fixo, estável, que passe o conhecimento, a prática e que, por estar vivo, vai se transformando também – mas me interessa pensar nessa realidade. Me interessa também ver isso. Pelo que estou estudando a respeito do Escambray nos últimos trinta anos, olhando os anos mais recentes... não sei se a senhora sabe, mas há alguns anos o Rafael [González, diretor do GTE] recebe jovens estudantes da Escuela [Profesional de Arte Samuel Feijóo]³⁷ de Santa Clara para fazer suas teses – trabalhos de conclusão de curso – lá montam obras de diversos dramaturgos vários deles venezuelanos, além de obras escritas por Rafael. Muitos deles ficam um tempo, alguns até bastante tempo, outros somente para concluir a tese e se vão, e o fato de estarem vivendo lá naquele espaço, de estar ‘internos’ de alguma maneira, em um outro momento, não dentro da perspectiva de quando aquele lugar foi construído, e sim um lugar

³⁶ Me referia naquela ocasião a Patricia Ariza, Francisco Martinez, Fernando Mendoza e Santiago García – este último, no entanto, pela idade avançada e questões de saúde não está à frente do grupo desde 2011. Francisco Martinez – Pacho – faleceu aos 78 anos no dia 09 de setembro de 2015, durante minha pesquisa de campo.

³⁷ Para maiores informações acerca das escolas de educação artística em Cuba em todos os níveis – de elementar a universitário –, ver https://www.ecured.cu/Escuela_Nacional_de_Arte.

porta com uma vela e uma caixa de fósforos! Me emocionei... Acendo a vela e leio com essa luz por mais de duas horas! Estou quase terminando o livro do grupo com as três obras sobre as Testemunhas de Jeová. Por volta das 22h40 volta a luz, e decido assistir um filme e dormir...

21 – domingo

Acordei umas onze da manhã, almocei e fiquei lendo na varanda... Outra vez chuva, outra vez falta de luz... Falei com minha mãe e com a Cinthia – não consegui falar com o Marcelo... Os sonhos continuam pesados e difíceis... Terminei de ler o livro sobre o grupo – peças sobre Testigos de Jeová!

22 – segunda-feira

Chegaram todos logo cedo ao acampamento! Eu ainda estava dormindo, e me chamou Teresa, que precisava da chave de sua casa que estava comigo. Gostoso sentir o movimento de volta por aqui! Todos limpando seus quartos, agitados. De manhã acabaram-se os créditos do meu celular e ficar “incomunicável” aqui me deprime muito!

já existente e tudo o que significa a esses jovens estar lá; e não que signifique dizer que têm que continuar fazendo a mesma coisa, mas sinto que não se pode perder a perspectiva histórica do que significou, do porquê estar nesse lugar, nesse espaço; e é muito interessante o lugar do diálogo que ainda hoje estabelecem, as apresentações cheias de espectadores na Macágua de qualquer trabalho que o grupo apresente – seja da Frente infantil ou da Frente adulto – (novamente há uma Frente infantil no grupo³⁸, acabaram de se apresentar com a peça *Los pintores* no Festival de Camaguey³⁹ – ao qual os acompanhei), e o diálogo continua acontecendo, mas é como a senhora dizia: o camponês se muda para os povoados, seus filhos vão estudar no ensino fundamental, no médio e até no universitário, ou seja, a geração de camponeses muda, porque esse filho que saiu para estudar não vai voltar a plantar e também tudo o que não funcionou do plano leiteiro, e a região muda muitíssimo, e também impacta o país.

Graziella: A crise econômica do período especial derrubou o plano leiteiro e então esse que estava inscrito no plano de desenvolvimento que tinha outros alcances, a produção de leite não era somente para o consumo de leite, mas também para produção de queijo, fábrica de sorvete, um projeto de indústria alimentícia – tudo isso é claro que haveria demandado outro tipo de profissionais, mas isso foi interrompido.

Ao propor uma breve reflexão a respeito da história do teatro colombiano desde a década de 1970 e fazer um paralelo com a realidade cubana – para pensar o teatro feito nos dois países atualmente – e questioná-la sobre como continuar essa tradição de combatividade e comprometimento, apesar das mudanças do mundo atual, Graziella pondera:

Graziella: Acho que esta é uma pergunta bem difícil de responder, acho que é necessário reinventar soluções. Eu não sei realmente

³⁸ Retomado por Maikel Valdes Leiva e Teresa Denisse em 2010. Apesar de o casal ter deixado o grupo para desenvolver um projeto próprio em 2016, o grupo segue trabalhando em montagens direcionadas ao público infantil.

³⁹ Depois de um hiato de vários anos, a peça dedicada ao público infantil foi uma retomada da participação do grupo no Festival Nacional bianual, um evento de grande visibilidade no país.

23 – terça-feira

Trabalhei com as meninas a partir das dez da manhã: Teresa, Yadiari e Arlettis. Foco: consciência corporal e respiração de peito, costelas e diafragmática. Começamos limpando o piso do teatro. Depois trabalho no chão, deitadas de costas, como se fizéssemos a impressão do corpo no piso; alongamento da coluna; sentadas, perna de índio, massagem e despertar dos pés; levantar desenrolando; enrolar e desenrolar; respiração - explorando cada uma dessas três possibilidades; depois com contagem de tempo; deitadas de costas com os joelhos dobrados para perceber a respiração diafragmática; roda ao final, troca de impressões; falei um pouco sobre a biomecânica e sobre Meyerhold.

Amanhã vou até Manicaragua fazer a recarga com um cara que cobra 25 por 40 de crédito. Maikel dava aula hoje em Santa Clara, na EPA, e trouxe para mim três cervejas que eu havia pedido a ele que comprasse. Que delícia minha cervejinha gelada!

24 – quarta-feira

Depois da merenda da manhã fui até o ponto esperar algum caminhão que fosse até Manicaragua. Demorou uns 25, 30 minutos até passar um: 5 pesos. Cheio de gente, a maioria sentada, alguns de pé. Logo que entro consigo me sentar. Chegando lá vou direto até o local onde trabalha Elvis, para que ele faça a recarga para mim. Me diz que pode demorar até uma hora para entrar, mas que não preciso me preocupar. Fico receosa de pagar e sair, e o crédito não entrar... Fico no lugar uns 45 minutos, e nada... Pergunto se posso ir a uma loja enquanto não chega e depois passar para pagar, ele diz que não tem problema. Vou de loja em loja procurando algumas coisinhas que queria... Encontro algumas, não todas. Chega o crédito! Volto na loja e pago a recarga. Continuo entrando de uma em uma para ver se tem algo que eu possa estar precisando... Compro uma pizza de 5 pesos e entro num Rápido para comer no ar-condicionado - o sol está de rachar!

agora como será o panorama colombiano e a Colômbia - pelo que eu leio - é um país que se sabe que está no Tratado de Livre Comércio, com tudo o que isso significa, e que é a base dessa aliança "pacífica", e com todas as bases militares que tem, e, por outro lado, o que poderá sair do processo de paz que está sendo negociado e, ao que parece, está avançando. Eu me perguntaria o que vai derivar daí, além das classes privilegiadas do país. No caso de Cuba, acredito que também o processo de mudanças no plano econômico pela necessidade de sobrevivência sem dúvida tem repercussão nas relações sociais, e eu penso que esses novos conflitos - que não são mais que a continuidade dos conflitos históricos - têm que levar a que outra vez algumas minorias repensem o problema do que fazer e como fazer. Sob o ponto de vista da motivação dos atores, aqui, realmente, apesar da Revolução - e isso eu vivi de maneira muito direta quando estava no ISA [Instituto Superior de Artes], na Faculdade de Teatro - muitos dos aspirantes a atores pela via acadêmica aspiravam na verdade à televisão. Eram poucos os jovens que eram vistos em grupos de teatro etc. Porque a televisão, mesmo que não dê tantas vantagens econômicas no caso de Cuba, dá notoriedade, e o ator de teatro é muito mais anônimo e acredito que a única maneira de convencer um ator a se entregar a projetos que sejam verdadeiramente valorosos é a partir de uma formação e de uma participação integrais. Enquanto o ator se percebe como um simples intérprete vai ser muito difícil que haja uma mudança profunda que leve ao que deve ser a concepção de grupo, que é uma concepção também integral e que implica um programa, um processo de formação e um compromisso. [...] Apesar de que [uma concepção de grupo] esteve no projeto original do Teatro Estudio em 1958, com outras características, mas o que eles defendiam era o conceito de grupo. E daí saíram muitos dos que foram se desprendendo do Teatro Estudio - muitos do Escambray, inclusive, e o próprio Corrieri que foi fundador do Teatro Estudio - mas em um setor mais amplo desse universo teatral, o Ministério da Cultura, especialmente nos anos 80, tratou de incentivar um trabalho nessa direção, e encontrou resistência e gente de teatro muito entusiasmada de pertencer a uma companhia - na ideia de companhia não se tem implícitas as noções de raiz, de pertencimento através do tempo em processo que

Quando chego no ponto para voltar para o acampamento, vejo dois funcionários do grupo e pouco depois para o jipe do grupo para buscá-los; pergunto se posso ir, e me dizem que sim – somos cinco pessoas. Fazemos o trajeto sem conversar, ninguém conversa com ninguém. Eu venho admirando a paisagem. Chego na esperança de poder ir com Maikel e Teresa a uma apresentação de Os pintores num povoado vizinho, mas eles já tinham saído... Fico chateada, tentando descobrir uma maneira de chegar até lá, e nisso eles chegam de volta: não houve apresentação porque não havia água na escola e a aula foi suspensa... Um pouco depois a tesoureira começa a chamar cada um dos trabalhadores do grupo para receber: dia de pagamento! Vêm de lá com o dinheiro em mãos, mas já desanimados por saber que não vai dar para muita coisa. Aproveito para tomar banho e lavar a cabeça antes que comece a chover e a água fique muito fria... Sentam-se quase todos na varanda. Digo que trouxe sabonetes para eles, mas estava sem jeito para dar-lhes... Piadinhas de início, depois todos animados cheirando as duas fragrâncias, escolhendo qual querem... Janta... Yandy me diz que pode me ajudar a fazer as edições na trilha sonora do lara – começamos a trabalhar e vai me dando muita vontade de fazer a peça, de trabalhá-la, apresentá-la! Paro rapidinho para ligar pra Laura, minha sobrinha – hoje faz sete anos! Só responde minhas perguntas com sim e não, e do nada me pergunta por que só vou voltar em dezembro... Digo para ela que é porque estou estudando, e que vai passar rápido e então ela me questiona se depois de outubro vem dezembro... Com lágrimas nos olhos digo que não, que primeiro vem novembro... Logo cedo chegou um e-mail da Ana Luisa, minha outra sobrinha, falando que já não aguenta de saudade, que essa será minha última viagem assim tão longa, e que pra ela sou sua segunda mãe! Essas meninas me matam – de saudades e de alegria: me sinto muito querida, e isso me faz muito bem! Volto para o quarto e começo a ler um texto de Antonio Candido sobre direitos humanos e direito à literatura. Eis que o Yorli passa e vê a sala acesa, bate na porta e me convida para ir à casa do Oslen ouvir música, jogar dominó e tomar rum – me dá vergonha, não tenho muita intimidade com o dono da casa, mas em

vai se construindo, é um processo em permanente construção. Agora, eu acredito realmente nas minorias. [...] A Colômbia teve a sorte de que aparecessem lá pessoas como Santiago e Enrique, e isso é uma sorte: com um trabalho na cena e uma capacidade intelectual de primeira ordem.

Camila: Em São Paulo calcamos a diferença ao falar de 'grupo de teatro' e 'teatro de grupo', porque grupos são muitos, mas grupos que fazem 'teatro de grupo' são muito poucos. Estes fazem um recorte da sociedade e se dedicam a olhá-la como é, desde diferentes linhas estéticas etc., mas com esse fato em comum. Com atores que são donos de seus processos. Quando vim a Cuba pela primeira vez em 2008 imaginava que encontraria muito teatro de grupo, e qual não foi meu choque ao encontrar, mais que tudo, teatro de diretor. Eu tinha uma ilusão acerca do que poderia ter resultado do processo revolucionário e sempre que perguntava às pessoas sobre os diferentes grupos cubanos, escutava que 'esse é o grupo do diretor x, aquele, do diretor y', e então comecei a buscar dados históricos e tentar entender que o processo parece ter sido ao contrário: que, embora a academia tenha tentado implantar – sem muito sucesso – essa linha de trabalho, o mesmo não teve ressonância junto aos teatristas e não se enraizou nas buscas individuais. Considero que essa realidade esteja relacionada também ao mesmo processo de formação de atores, que se dá através das escolas vocacionais a partir da infância para aqueles que demonstram interesse na área, e que desenvolve tecnicamente, mais que tudo, o ator intérprete, não o ator criador.

Graziella: Acredito que há uma obra da Candelaria – que acho que foi a que levaram a Caracas – *Los diez días que estremecieron al mundo*⁴⁰, e essa peça dá muito o que pensar porque estabelece um ponto de articulação, digamos, entre o teatro e os processos revolucionários através do personagem do trujaman.

⁴⁰ Atendendo a uma solicitação da *Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia* de que o grupo montasse uma peça em homenagem aos 60 anos da Revolução de Outubro de 1917, La Candelaria empreende a tarefa e escolhe o relato de mesmo nome escrito por John Reed como ponto de partida. No entanto, ao longo do processo de montagem desta criação coletiva, e com as dificuldades encontradas nela, uma estrutura metateatral proposta em improvisação deu um giro à obra: o pano de fundo da narração sobre a revolução russa é um grupo de teatro hipotético em que o diretor enfrenta os atores porque estes não comungam

seguida vêm dois deles me chamando. Vou. Fico lá até quase três da manhã! Amanhã antes das nove tenho que estar de pé para trabalhar com os atores!

25 – quinta-feira

Acordo às 8h45 e às 9h12 estou no teatro – tínhamos combinado às 9h15, mas Aldo ainda está ensaiando na sala (começou às 7h30 o trabalho com as atrizes, montagem de El ruiseñor). Rafael me diz que terá que começar ensaio de Oh, Carolina... às dez horas... Fico sem saber se começo mesmo que seja por pouco tempo ou deixo quieto... Começamos, depois de limpar o espaço. Chão, alongamento, pés e concentração como focos principais. Dez e pouco Rafael chega e paramos onde estamos. Ensaio da peça que será apresentada amanhã em Manicaragua. Difícil. Almoço. Durmo um pouco depois, estou cansada. Acordo às 14h40 e vejo um pouco do ensaio de música dos Cuentos adultos. Deito um pouco mais, mas não consigo dormir – me sinto agitada. Às 4h30 vamos trabalhar – as meninas e quem sabe Aldo... Começo com Arlettis jogando uma bolinha de beisebol que comprei ontem – destreza, concentração, mão direita, depois a esquerda. Rosalba e Wendy chegam, começamos a jogar as quatro – Aldo está “muito ocupado”, não pode vir... Teresa e Yadiari já saíram de passe... Jogo com a bolinha, chão, respiração, caixas de ressonância, deitadas respirando – vou passando de uma a uma... Depois sentadas começamos a experimentar a voz na vertical. Por um tempo cada uma explora sua possibilidade. Arlettis tem mais dificuldade de encontrar o tom e o som – tem que desenvolver mais a escuta. Começa a chover muito forte. Toca o sino da janta, não temos como sair do teatro. Continuamos trabalhando. Jogamos com uma cantiga conhecida, com som de O. Depois proponho que comecem a passar a obra as duas, só falando com O e buscando conscientizar a colocação da voz e a respiração – ponto para o qual mais chamo a atenção delas. Difícil tarefa, mas se propõem a trabalhar. Depois conversamos por um tempo, e tratamos de fazer isso com a voz colocada. Wendy

A cachorrinha Electra já está agitada, depois de quase três horas de entrevista. Agradeço a Graziella por seus aportes e generosidade, ficando com vontade de continuar conversando.

Concluo nossa conversa analisando que o Grupo Teatro Escambray se inseriu no contexto teatral cubano, propôs inúmeras mudanças e novas formas de trabalhar o teatro, de lidar com o material, de acessar o material, mas também manteve algumas estruturas cubanas tradicionais.

Graziella: Talvez Flora [Lauten] tenha assimilado mais essas outras tendências latino-americanas, e também Santiago quando dirigiu a peça *Huelga*, de Albio Paz, com o grupo Cubana de Acero – grupo de teatro que tratou de se inserir no contexto operário [em 1981]. Nessa época ele deu uma aula no ISA a respeito de sua leitura de Brecht.

Electra, ao perceber que estamos terminando – quando guardo minhas coisas na mochila –, começa a latir e reagir à minha iminente ida... A senhora que ajuda Graziella comenta que ela gosta de ser protagonista, e é muito perceptiva... Nos dias em que diferentes pessoas vão à casa de Graziella ler para ela, pelo tom da voz da pessoa, a cachorrinha percebe quando se acerca o fim do capítulo e começa a latir, como se dissesse ‘não termine, não vá embora’... Mas aqui termina esta nossa cena, Electra! Fico maravilhada com essa oportunidade que a vida me deu de compartilhar com a Doutora Pogolotti e tentar apreender o máximo possível de tudo que me presenteou.

Saio de seu apartamento e busco algum lugar para tomar uma bebida fria que ajude a aplacar o calor de Havana ao meio-dia. Ao sentar-me em uma lanchonete na rua 23, fico repassando mentalmente momentos da entrevista que continuavam vibrando em mim... Minha intuição acerca da persistente resistência de parte da crítica teatral ao trabalho desenvolvido pelo GTE havia se confirmado. Dados sobre a formação dos atores na ilha e a existência de muitos grupos de teatro com características mais de companhia que de *grupo* deixavam ver que o processo revolucionário não havia conseguido mudar de maneira definitiva esta estrutura que já era anterior a 1959, de modo que os atores-criadores não foram uma tônica preponderante...

com o sentido que ele quer dar à montagem. Este diretor é o *Trujamán* interpretado por Santiago García, que vai sendo construído na relação com os espectadores. A peça *Los diez días que estremecieron el mundo* estreou em 1977 e foi ganhadora do Prêmio Casa de Las Americas no mesmo ano. (RAMIREZ, 1992, p. 75-80).

está bem gripada e Rosalba diz que está com problema na garganta - chegou a ter dois nódulos nas cordas vocais - e tem muito medo de perder a voz até amanhã, dia de apresentação. Saímos do teatro às 19h10! Jantamos. Chego no quarto cansada, meio esgotada, mas feliz com a experiência. Começo a ver o filme Suite Habana - choro muito, me emociono muito. Termina e saio querendo conversar com alguém, mas os meninos estão aprontando alguma. Entro de volta, a água do banho já está quente, tomo banho, dou uns pontos em um vestido e começo a escrever aqui. Vou dormir. Estou cansada. Me dói o corpo. Amanhã tenho que lavar roupa e limpar a casa... (23h44)

OUTUBRO

03 – sexta-feira

15º. Festival Nacional de Teatro de Camaguey

04 – sábado

15 º. Festival Nacional de Teatro de Camaguey: duas apresentações de Los pintores no Teatro La Edad de Oro

Ficaram mais claros para mim os caminhos do processo revolucionário, as experiências no campo, as propostas de desenvolvimento agropecuário e o modo como se refletiram no trabalho do Grupo Teatro Escambray.

Me pego pensando também no teatro latino-americano e perguntas e inquietudes em relação às várias experiências teatrais de caráter semelhante ocorridas nas décadas de 1960 e 1970 nas diferentes latitudes do continente me estimulam a aprofundar a pesquisa e buscar mais elementos que deem indicações dessa convergência. Me animo a tentar concretizar minha ida à Colômbia para acompanhar o trabalho do Teatro La Candelaria e pesquisar sobre o movimento Nuevo Teatro.

Na televisão um jogo de futebol entre Barcelona e Real Madri me faz pensar na Espanha e em seus diferentes processos colonizadores – agora, o esporte arrebatava corações em diferentes partes do planeta. Em Cuba, o beisebol – herança da influência estadunidense no país – segue sendo o esporte nacional...

05 – domingo

15 º. Festival Nacional de Teatro de Camaguey: duas apresentações de Los pintores no Teatro La Edad de Oro

11 – sábado

Camaguey / Havana (ônibus de linha, passagem comprada por uma cubana – viagem clandestina, cheguei ao destino às 00h30, tendo saído às 15h30)

18 – sábado

Cólica terrível... Dor aguda que começou a irradiar para as costas, para os rins... Fui levada à urgência de La Campana pelo motorista do grupo – atendimento imediato, a burocracia de documentações etc. é secundária, o paciente e suas necessidades estão em primeiro lugar. Me dão uma injeção para dissipar a dor e pedem para ir até o hospital de Manicaragua para fazer exame de urina... Resultado: infecção de urina! Sete dias de antibiótico cada doze horas.

19 – domingo

Ida de La Macagua a Havana com o grupo, em um ônibus que eles alugaram – o GTE vai apresentar a peça Palabras y cuerpos na Semana de Teatro Alemão dias 21, 22 e 23. Eu aproveitei a carona, e nesta semana poderei ver a peça, realizar entrevistas em Havana para a tese e participar de uma oficina.

20 – segunda-feira (20 a 31 out.)

TALLER Cuerpo en resistencia no espacio do Teatro Aldaba – Museo de Arte Colonial

CENA 2. Trechos de caminhos percorridos pelo teatro na ilha

21 – terça-feira

TALLER.

Fui assistir à apresentação de Palabras y cuerpos, dirigida por Eric Morales na Sala Raquel Revuelta (em Línea y B), no marco da 9ª. Semana de Teatro Alemán.

22 – quarta-feira

TALLER / apresentação de Palabras y cuerpos – não fui assistir.

23 – quinta-feira

TALLER / apresentação de Palabras y cuerpos cancelada. Não me avisaram... Cheguei ao teatro debaixo de chuva, sem saber de nada, pensando que tivesse ocorrido alguma coisa com alguém... Nenhum aviso no teatro, nenhum cartaz nem nada... Quando consigo falar com alguém do grupo – Yadiary – me inteiro do ocorrido e de que já estão em suas casas, em Villa Clara... Tiveram que voltar para casa porque “perderam” a hospedagem e a alimentação que o Consejo Nacional de Artes Escénicas havia dado ao grupo pelos dias que estariam em Havana. Ao que parece houve um “mal-entendido” em relação às datas, a estadia do grupo foi confundida com a chegada de outro, e tiveram que sair...

25 – sábado

Entrevista com Graziella Pogollotti

29 – quarta-feira

Mesa sobre festivais na Casa de Las Américas – Eberto García, Camila Scudeler, César Amézquita e Vivian Martínez Tabares.

NOVEMBRO**03 – segunda-feira**

Reunião no CNAE para atualizar visto: problema por ter sido mal

Cena 2.1. Breve cartografia - histórica e teatral - de Cuba (do período colonial a 1958)

“A Ilha é um porto pelo qual passaram índios, seus primeiros habitantes, marinheiros das frotas em suas idas e vindas, e os negros, introduzidos pelo tráfico de pessoas. Logo vieram os perseguidos da Espanha e da Europa invadida pelo nazismo.” (POGOLOTTI, 2011, p.145)

O território cubano é habitado há pelo menos dez mil anos. Fechando o foco nos últimos seis séculos, a ilha era habitada por indígenas quando lá desembarcou Cristóvão Colombo em 1492. A população indígena foi em grande medida dizimada pelos colonizadores – a ilha passou a ser colônia espanhola em 1510 – e muitos de seus hábitos e costumes foram perdidos. No entanto, se conhece ao menos uma das expressões artísticas teatrais que faziam parte da vida em comunidade no período pré-colombiano: o *areíto*. Máxima expressão da cultura aborígine, segundo nos conta Rine Leal¹, crítico e pesquisador teatral cubano, a palavra provém do vocábulo antilhano arauaco *aririn*, que significa ensaiar ou recitar. Leal ressalta que os areítos

Eram narrações históricas que relatavam os principais feitos e proezas de caciques e senhores, bem como eventos da vida cotidiana relacionados, provavelmente, com a fertilização. Verdadeira criação coletiva, o areíto não era apenas uma cerimônia sacropolítica, mas também um espetáculo coreográfico e coeso da comunidade. [...] o areíto era a manifestação mais refinada da política, da cultura e da filosofia locais. (LEAL, 1980, p. 10)

Estrategicamente localizada no caminho entre a Espanha e as demais colônias espanholas na América, Havana serviu como porto principal nas idas e vindas dos

¹ Rine Leal (1930-1996) foi um importante jornalista cultural, crítico e pesquisador teatral que colaborou com as publicações *Nuestro Tiempo*, *Ciclón*, *Lunes de Revolución*, *La Gaceta de Cuba*, *Revista Casa de las Americas*, *Unión*, *Islas*, *Santiago*, *Revista Revolución y Cultura*, *Revista Conjunto*, *Tablas*, entre outras. Foi um dos apresentadores do programa de televisão *Cine y Teatro* e um dos fundadores do *Instituto Superior de Arte*, em 1976, do qual foi um dos principais professores. Publicou diversos livros e inúmeros prólogos sobre o teatro cubano, além de ter organizado coletâneas de dramaturgia nacional.

feito o processo. Conversa com Herminita e Oscar – Ministério de Cultura. 75 cuc em selos para prorrogar...

05 – quarta-feira

Entrevista com Carmen Fragoso

Filme: Kenau / Holandês / Cine 23y12

06 – quinta-feira

Ciclo de Cine Colombiano – filmes: Mateo e Cazando luciérnagas

07 – sexta-feira

Entrevista com Luísa “Corrieri”

Compra de Melagenina Plus (tratamento de vitiligo) para Carlos – La Candelária / 72 cuc dois vidros / Clínica de Histoterapia Placentária (Em 18, entre 43 e 47 – Miramar – próximo a 31)

Cadastro para o festival de cine – casa do Festival, em 2, entre 17 e 19. Ciclo de Cine Colombiano – filmes: Don Ca e El faro

08 – sábado

Ciclo de Cine Colombiano – filmes: Roa e El viaje del acordeón

10 – segunda-feira

Entrevistas com Fernando Echevarría e Saúl Rojas

Pesquisa sobre materiais sobre o GTE na biblioteca da Casa de Las Américas; buscar visto com prorrogação no Ministério de Cultura.

(amanheci com dor de garganta, febre e dor no corpo... Fui ao policlínico Camilo Cienfuegos, rápido e excelente atendimento – me deram uma injeção de benedrilina)

navios reais espanhóis que levavam para a Europa os objetos dos saques que realizavam no que tinham sido os impérios maia, inca e asteca. Ouro, prata e outros metais preciosos eram levados à Europa, que enviava produtos manufaturados a seus representantes que aqui se instalaram. O intenso trânsito marítimo de tais produtos fez da ilha um alvo de piratas e corsários ao longo de muitos anos.

Sua economia, inicialmente baseada na plantação de tabaco, a partir do século XVI esteve baseada principalmente na cana-de-açúcar, que tinha como mão de obra africanos escravizados – o que fez com que a indústria açucareira e o tráfico de pessoas se convertessem nos principais motores da economia, aos quais se somou posteriormente a produção de café.

Dentre as expressões artísticas mais destacadas na ilha a partir do século XVIII, a ópera ocupava o principal lugar. A pesquisadora teatral e ensaísta cubana Magaly Muguercia afirma, no livro *Teatro latino-americano del siglo XX – primera modernidade (1900-1950)*, que, embora a ópera convocasse espectadores especialmente das classes altas, havia assentos reservados para diletantes de poucos recursos e para público popular (MUGUERCIA, 2010, p. 20). Ao analisar a importância da ópera naquela época, Muguercia ressalta que

Duas cidades disputam o crédito de pioneiras latino-americanas na apresentação de óperas. Uma [...] é Buenos Aires. Mas também se diz que se trata de Havana, onde *Didone abandonata* subiu ao palco dia 12 de outubro de 1776 para inaugurar o Teatro Principal e comemorar o ‘descobrimento’ da ilha pelos espanhóis. [...] A primeira montagem de Verdi na América Latina também ocorre em Havana, em 1846: *Hernani o el honor castellano*. (MUGUERCIA, 2010, p. 21)

No entanto, a realidade do país expressava um gigante abismo social, devido especialmente ao impressionante volume do tráfico de pessoas da África a Cuba, como mencionado. Foi tal a magnitude deste “comércio” que o censo de 1841 mostrava que, naquele ano, 58% da população do país era negra – 43% negros escravos e 15% negros livres. O racismo esteve por trás de um projeto de branqueamento forçado da população que levou a Cuba milhares de chineses em condições de semiescravidão entre os anos de 1847 e 1873 e resultou em notável diminuição da população negra no país – 42% – já no censo de 1861. (OROVIO; GONZÁLEZ, 1996).

Em 1868 teve início no país a luta pela independência. As guerras de independência ocorreram de 1868 a 1878, a primeira, e de 1895 a 1898, a segunda – muitos historiadores consideram que se trata de duas etapas de uma mesma guerra.

11 – terça-feira

Volta à Macágua - máquina de Havana a Sta Clara 15 cuc (!), jipe do grupo até La Macágua

13 – quinta-feira

Ida à médica do bairro

26 – quarta-feira

Primeiro dia de conversa com Rafael e Elío para fazer um levantamento de todas as peças montadas pelo grupo desde 1968.

27 – quinta-feira

Segundo dia de conversa com Rafael e Elío. Fui ver uma parte do ensaio de Aldo com Arlettis e Yadiary; acompanhamento do ensaio/remontagem de Tatillo y Pinillo com Yosmel e Oslen - que entra para montar o trabalho anteriormente desenvolvido pelo Chino (Mario Wong, que se foi para Venezuela).

Alongamento, aquecimento e treinamento de alguns princípios da biomecânica. Trabalho com bastões. Exercício de exposição de clown. Ensaio de metade de Iara. Com Arlettis, Yadiary e Yosmel fazendo a prática e Aldo somente observando.

Em discurso de celebração do centenário do início da Guerra independentista no dia 10 de outubro de 1968, Fidel Castro amplia essa noção, não restringindo ao século XIX a luta pela independência do país:

O que significa para nosso povo o 10 de outubro de 1868? O que significa para os revolucionários de nossa pátria esta gloriosa data? Significa simplesmente o começo de cem anos de luta, o começo da revolução em Cuba, porque em Cuba só houve uma revolução: a que começou Carlos Manuel de Céspedes dia 10 de outubro de 1868. E que nosso povo leva adiante nesses instantes.²

O racismo estrutural, resultante da formação do país, se via refletido também na estrutura do teatro bufo desenvolvido a partir do século XIX. Três personagens caricatos faziam-se presentes em toda e qualquer obra de teatro bufo da época, a saber: o *negrito*, o *galego* e a *mulata*. O *negrito* – ou *negrinho* – era, além de tudo, representado por um ator branco pintado com rolha queimada. A mesma “técnica” de maquiagem era usada quando uma atriz “muito branca” era selecionada para o papel da *mulata*, sendo necessário disfarçar sua “palidez”. Alguns historiadores teatrais atribuem tais ocorrências ao fato de este gênero ter tido início no país enquanto a escravidão ainda estava vigente³ e à consequente inexistência – questionável – de atores negros, mas não há o que explique – ainda menos justifique – sua manutenção nos anos que se seguiram à abolição. Ao analisar tais fatos, Muguercia formula as seguintes perguntas: “Como é possível que estas máscaras sigam vigentes na etapa republicana, quando a escravidão está abolida? Um ator branco pintado de negro não proclama por acaso um esquema discriminatório?”. E ressalta que

Negros de rolha queimada, galegos submetidos à sua mulata esmagadora e brancas amulatadas serão durante mais de trinta anos os pilares da cena popular cubana até que a dramaturgia de vanguarda se apodere de chaves do teatro popular e do ‘ator nacional’, para lhes dar nova função. (MUGUERCIA, 2010, p. 156).

² PORTAL CUBA.CU. Discursos. Disponível em:

<<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1968/esp/f101068e.html>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

³ A abolição da escravidão em Cuba ocorreu em 1886, somente dois anos antes do Brasil – que foi o último país da região a abolir a escravidão, em 1888.

28 – sexta-feira

Terceiro dia de conversa com Rafael e Elío / Elío já fica menos tempo na conversa porque já vamos nos aproximando da época em que ele e Concha saíram do grupo e regressaram a Havana.

29 – sábado

Visita a La Yaya – incluindo caminhada de quase 4 quilômetros por caminho errado em que pude ver as placas indicando as vaquerías 1, 2, 3 e 4 de La Vitrina – fui até a Fábrica de Pienso... Histórias...

Achei dormindo na comunidade, a convite da família dos jímguas, que me receberam com muito carinho apesar da “visita inesperada”.

30 – domingo

Volta de La Yaya

DEZEMBRO**01 – segunda-feira**

Quarto dia de conversa com Rafael sobre as obras montadas pelo grupo – chegamos até 1994.

02 – terça-feira

Charla sobre Meyerhold con el 1º, 2º e 4º anos de la Escuela Profesional de Artes de Santa Clara, invitada por Maikel Valdés – profesor de actuación del 1º año, actor del GTE.

(fim das anotações)

Uma situação fatídica em Havana em 22 de janeiro de 1869 marcou com sangue a história do teatro no país. O dia ficou conhecido como o *dia dos sucesos del Teatro Villanueva* ou “dos acontecimentos do Teatro Villanueva”. A história teve início na véspera, dia 21, quando o ator Jacinto Valdés gritou “Viva Céspedes!”⁴ no teatro. Defensores do colonialismo presentes na apresentação foram pegos de surpresa com o que consideraram ser atitude audaciosa. Na noite seguinte o teatro se cobriu com a bandeira cubana. Mulheres portavam fitas nas cores da bandeira cubana, tinham o cabelo solto em sinal de desafio e estrelas solitárias em seus vestidos. Durante apresentação da peça *Perro huevero, aunque le quemen el hocico*⁵ de Juan Francisco Valerio, levada ao palco pela trupe Bufos Caricatos, o personagem Matias disse a frase “Viva a terra que produz a cana!”, à qual o público que lotava o teatro respondeu: “Viva Cuba livre!”. Este foi o estopim para os “voluntários armados que se encontravam próximos ao teatro. Com terrível crueldade dispararam sobre o edifício de madeira e atiraram selvagememente sobre os espectadores que fugiam. O resto [foi] um massacre [...]” (LEAL, 1980, p. 67-68). O saldo trágico foi de, pelo menos, três mortos e vários feridos, apesar de que ao certo “nunca se soube quantas vítimas houve, e o estouro de raiva integralista continuou por três dias nas ruas da capital.” (Idem).⁶

Os bufões e também Valdés saíram rapidamente do país em direção ao exílio. Um ano depois, Jacinto Valdés publicou no jornal *El democrata* de Nova York uma carta explicando as razões de seu grito no dia anterior à matança – se tratava de uma manobra orquestrada para expor a política apaziguadora em curso. Tal carta, segundo Leal, se converte no primeiro documento da classe teatral cubana, que expõe

a posição conformista dos donos de engenhos e escravos, frente à postura honesta dos operários, aos quais pertenciam os bufões, entre eles o próprio Valdés. Desta maneira os acontecimentos do Villanueva assumem uma nova perspectiva quando apresentados como a culminação de um longo processo de radicalização popular da consciência revolucionária havaneira e das diferenças de classe. (LEAL, 1980, p. 68)

⁴ Em referência a Carlos Manuel Céspedes, líder independentista que deu início à “Guerra dos dez anos”.

⁵ Em tradução livre, *Cão que come ovo, mesmo que lhe queimem o focinho*.

⁶ Devido a este acontecimento, desde 1980 se comemora em 22 de janeiro o Dia do Teatro Cubano. Ver mais em ECURED. Día del teatro cubano. Disponível em: <https://www.ecured.cu/d%3%ada_del_teatro_cubano>. Acesso em: 27 mar. 2018.

Numa fila de espera em Havana

Havana, 06 de novembro de 2014.

(Transcrição de áudio)

Decidi começar a gravar porque não estou conseguindo escrever todas as coisas, e depois elas vão se perdendo... Hoje é dia 06 de novembro de 2014, eu estou em Havana, mais especificamente fazendo fila para ser atendida na ETECSA ao lado do Teatro Guiñol de Havana, no edifício Focsa. Já faz mais de meia hora que estou aqui e nenhuma pessoa da minha fila foi chamada... Sim porque o Nauta, a internet que eu tenho, faz três dias que não funciona, que eu não recebo nada [mensagens]. Daí eu liguei e disseram que eu teria que vir aqui pessoalmente para descarregar tudo o que eu tenho arquivado. Estou em Havana desde o dia 19 de outubro, fiz o laboratório Cuerpo y Resistencia do dia 20 ao dia 31 de outubro, no dia 03 de novembro às onze da manhã fui a um horário que me marcaram no Consejo Nacional de Artes Escénicas para atualizar o meu visto, aí descobriram que havia problemas com a forma como tinha sido feito o meu visto, tive que pagar mais 75 CUC [pouco mais de 85 dólares estadunidenses] para essa atualização e até agora que já é quinta-feira não me devolveram meu passaporte e nada de resolver este problema, e não posso sair de Havana até que isso esteja resolvido. No dia do Consejo, fui lá, falei com a Herminita, saí e fui na Cubana [de Aviación] pedir para imprimir minha passagem de volta [que tinha que apresentar], depois fui sacar dinheiro para pagar, depois comi, depois fui ao banco comprar 75 CUC em selos e voltei ao Consejo. De lá fui até o hotel Meliá, fiquei horas na ilusão de que havia uma internet wifi livre, que na verdade era cobrada - 14 CUC duas horas - e eu nunca comprei, e fiquei lá sentada, lendo... Depois fui para o Malecón em dia de ressaca do mar, dia em que as águas do mar invadem a terra - ou nos lembram que esse cimento e esse asfalto todo foram colocados em lugar indevido. Fiquei horas ali...

O chamado *género chico* – ou gênero menor – do qual fazem parte a *zarzuela*, o *sainete* e o *teatro de revista*, depois de fazer sucesso na Espanha, tomou conta das salas de espetáculo latino-americanas. Magaly Muguercia nos conta que “O impulso zarzuelo veio crescendo desde 1887 com *La gran vía* e chega ao auge em 1894, com *La verbena de la Paloma* estreada no mesmo ano em Madri e em Havana”. (MUGUERCIA, 2010, p. 36). Gênero teatral em que a música desempenha um papel determinante – assim como na ópera – o *género chico* começou a convocar um público muito amplo e, à diferença da ópera,

predominam neste a comicidade e as referências à [temática] local, atual e cotidiana. Trata-se de um teatro organizado em torno de artistas muito conhecidos, que o público aclama. É um teatro massivo, que tem como público uma coalizão de pobres, ricos e classes médias. (MUGUERCIA, 2010, p. 35)

A luta pela independência foi retomada em 1895 e José Martí⁷ comandou a nova etapa da luta. Durante exílio nos Estados Unidos, organizou e arrecadou fundos

⁷ José Julián Martí Pérez (1853-1895) foi um político republicano democrático, pensador, jornalista, filósofo, poeta e escritor cubano, destacado precursor do Modernismo literário hispano-americano e um dos principais líderes da guerra de independência de seu país. Foi criador do Partido Revolucionário Cubano e organizador – desde o exílio nos Estados Unidos – da Guerra de 1895, ou Guerra Necessária, a segunda etapa do processo independentista cubano. Seu artigo “Nuestra América”, publicado em 1891, se converteu em uma das grandes fontes para a compreensão da identidade latino-americana. Ressaltamos um trecho em que o autor afirma, com uma aguda análise que se faz válida ainda nos nossos dias, que “O problema da independência não era a mudança de formas, mas a mudança de espírito. Com os oprimidos tinha-se que construir uma causa comum, para fortalecer o sistema oposto aos interesses e hábitos de controle dos opressores. O tigre, assustado pela fogueira, volta à noite ao local da presa. Ele morre lançando chamas pelos olhos e com as garras no ar. Não se ouve sua chegada, porque vem com garras de veludo. Quando a presa acorda, tem o tigre em cima dela”.

(CLACSO. Martí. Disponível em:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal27/14marti.pdf>. Acesso em: 23 mar.

2018).

Grande herói nacional, pela sua importância histórica e ampla atuação, anualmente no dia 28 de janeiro, dia de seu nascimento, se celebra em Havana a *Marcha das Tochas*, em que estudantes e a população em geral saem com tochas pelas ruas da cidade desde a escadaria da Universidad de La Habana. O GTE montou em 2003 uma peça em sua homenagem chamada *Voz en Martí*, adaptação de Carlos Perez Peña da biografia de Martí escrita por Jorge Mañach. A peça foi construída para ser lida para os trabalhadores das tabacarias (fábricas de charuto) durante o período laboral, retomando assim uma antiga tradição em Cuba.

Os minutos seguintes de gravação são de uma conversa minha com outras pessoas que estavam na fila esperando atendimento também – todos nós falando muito alto... Compartilhamos nossas experiências, quais problemas estávamos tendo com o tal Nauta... Cada um dizia o que “ouviu falar”...

É, não é fácil... me dá uma sensação angustiante... Na terça-feira, levantei e a Irene me agitou para me acelerar para ir à festa de tambores – para que eu conseguisse ir sozinha, depois resolveu ir também, saímos da casa dela já quase duas da tarde, tomamos quatro conduções, chegamos ao Barrio Obrero e aí acompanhamos a festa de apresentação de duas primas dela aos tambores, e foi muito interessante o momento em que a Alina se apresentou, e conhecer aquelas pessoas também! Conhecer a Cléo, tia dela, uma senhora de 69 anos com uma vitalidade, uma postura, uma elegância incrível! E o marido, dessa mesma idade, que é o Babalao da região onde eles moram: apesar de se tratar de uma religião de origem afrocubana e ser praticada majoritariamente por negros, este senhor é branco e foi introduzido na religião ainda criança por sua mãe que, segundo me contaram lá, tinha “feito santo” como eles dizem, tinha “feito cabeça” – e para mim, essa mistura toda que há em Cuba fica cada vez mais evidente.

Por sorte o marido de uma prima da Irene estava de carro, morava em Marianao e nos deu uma carona [providencial] até a porta de sua casa.

Ontem, quarta-feira, eu fiquei lá, fiz almoço como na terça também – dia de espaguete com molho de tomates frescos, seis ou sete tomates, com hambúrguer picado. Ontem fiz arroz com vagem picadinha e coxa de frango – que não deu muito certo, mas deu para comer.

Depois fui fazer uma entrevista com Carmen Fragoso. Carmen é atriz e diretora e fez parte do primeiro grupo de recém-formados da ENA – Escuela Nacional de Artes – que foi para o Grupo Teatro Escambray. Eram doze naquele grupo, e todos realizaram seu serviço social junto ao GTE. O mais interessante de tudo nessa entrevista – ou nessa situação – foi o fato de que as duas entrevistas

para o levante, voltou a Cuba para coordená-lo, mas morreu em sua primeira batalha em 1895. A guerra continuou até 1898, quando a independência foi conquistada, depois de trinta anos de luta.

No entanto, 1898 – o ano da “independência” – marca na verdade a entrada dos Estados Unidos na disputa pelo território cubano. Em 1903 os Estados Unidos e a Espanha se sentaram para negociar o futuro de Cuba – sem que nenhum representante dos *mambis* (os guerrilheiros independentistas cubanos) tenha participado.

Segundo Rine Leal,

Durante os trinta anos da guerra, o teatro lutou contra seus opressores e criou uma expressão que merece ser denominada teatro *mambí*. No exílio, em meio a perseguição e censura, a cena cubana se lançou contra tudo o que negava sua identidade e assumiu a arte como uma arma da revolução. Finalmente, a intervenção imperialista frustrou suas melhores esperanças. (LEAL, 1980, p. 69)

A ilha passou às mãos estadunidenses, iniciando-se assim o período conhecido como *neocolônia* – o que atrasou, uma vez mais, a concretização do processo independentista. O educador, filósofo e político cubano Fernando Martínez Heredia descreve o caráter desta nova “intervenção” e ressalta a participação da burguesia cubana – *criolla colonialista* – no processo:

A burguesia de Cuba se submeteu a essa dominação imperialista ou colaborou com ela, uma vez que passou a exercer um domínio mais abrangente sobre o povo cubano. Um capitalismo liberal fechou o acesso à terra – ou à sua propriedade – para a maioria dos trabalhadores e famílias rurais e manteve o trabalho submetido ao capital, porém com mais ativos movimentos oposicionistas de trabalhadores. A Constituição de 1901 consagrou um sistema político representativo, mas não contemplou conquistas sociais. Além disso, os Estados Unidos impuseram a ela um apêndice, a Emenda Platt, que legalizava seu direito de intervir em Cuba se considerassem isso necessário. [...] Depois da reconstrução do país deu-se um novo grande pico açucareiro que levou à produção de 5,4 milhões de toneladas métricas de açúcar em 1925, com um enorme investimento de capital norte-americano.

que fiz sobre o grupo para minha pesquisa foram com duas mulheres, a primeira que fiz foi com Graziella Pogolotti, a segunda com Carmen Frago, e, coincidentemente, duas mulheres cegas. Duas mulheres de gerações diferentes – Graziella tem 82 anos, e está cega, como seu pai ficou cego, há mais de vinte [anos], e Carmen, uma mulher de sessenta anos, já faz oito anos que ficou cega. Diabética, foi fazer duas cirurgias para corrigir problemas da vista e perdeu a visão dos dois olhos. Uma senhora negra, mora no terceiro andar de um edifício sem elevador em Centro Havana, numa rua que se chama Calle Hospital, uma travessa da San Lazaro. Mora com a mãe, de 96 anos, e a própria Carmen é quem faz almoço etc., e agora ela decidiu dirigir teatro. Cega, dirigindo teatro. Formada em atuação pela ENA, formada em Teatrologia pelo ISA, agora começou a dirigir. Cega.

Me chama muito a atenção: O que é essa cegueira nessas mulheres tão sábias? Que incrível coincidência de duas mulheres cegas, duas mulheres que tiveram suas histórias [de vida] muito ligadas à história do grupo [GTE] – a de Carmen, a sua ligada à do grupo, a de Graziella, a do grupo também ligada a ela. De alguma maneira Graziella parecia mais dependente dos outros – da mulher que a acompanha, da cachorra Electra Garrigó -, mas a cegueira não foi um tema da conversa, ao passo que Carmen sim, Carmen falou bastante da cegueira, virava e mexia voltava a esse tema, mas me parece também pela idade muito mais independente... Apesar de que Graziella trabalha todos os dias das oito da manhã à 1h30 da tarde na Fundación Alejo Carpentier e no período da tarde no Ministério de Cultura, como assessora do ministro.

E Carmen, em três ocasiões diferentes, foi professora no Instituto Superior de Artes e disse que sente que falta pouco para que volte, que vai ter uma nova passagem por ali.

A gravação é interrompida abruptamente quando ouço me chamarem para o atendimento da ETECSA.

Mas o modelo de crescimento exportador de açúcar não refinado se esgotou pouco antes da maior crise econômica da história mundial, e a combinação desses dois fatores derrubou os preços e o volume da exportação, o emprego e a qualidade de vida. A reversão para um governo autoritário, iniciado em 1925, degenerou para uma ditadura militar e o sistema político se deslegitimou. O país se levantou, então, em uma nova revolução (1930-1935).⁸

A peça *Tembladera*, de José Antonio Ramos, escrita em 1916 e estreada em 1918, apesar de nunca ter alcançado o sucesso esperado por ter sido considerada “muito conservadora para ser revolucionária, e muito revolucionária para ser conservadora”, dava elementos para analisar a relação que uma parte da intelectualidade cubana mantinha com o “americanismo” e introduzir o tema do momento: a descubanização do cubano frente ao capital americano. (LEAL, 1980, p. 104). Muguercia pontua que

Tembladera foi escrita [...] quando está em seu apogeu a primeira guerra mundial e a oligarquia cubana vive uma célebre dança dos milhões. São também os anos da grande frustração nacional: a vitória do independentismo acaba de ser escamoteada pela intervenção armada dos Estados Unidos. O ideal cubano de soberania política naufragou. Muita amargura e descrédito terão que ser processados pela sociedade antes que, nos anos 30, uma nova geração conceba um projeto de emancipação. (MUGUERCIA, 2010, p. 105)

A peça inaugurou, por sua vez, a análise das relações privadas no teatro cubano. “A família, como unidade social, instala-se com *Tembladera* em nossa cena, e fornece aos escritores um mecanismo teatral de alta eficiência sociológica, embora de tom melodramático.” (LEAL, 1980, p. 105)

O processo que exigia que os Estados Unidos devolvessem a Cuba a *Isla de Pinos* – o que ocorreu somente em 1925 – é o tema principal da peça *La isla de las cotorras*, escrita pelo prolífico autor Federico Villoch⁹ em 1923. (MUGUERCIA, 2010, p.65).

Em 1933 a tirania foi temporariamente derrotada, mas o governo estabelecido

⁸ ENCICLOPEDIA LATINOAMERICANA. Cuba. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/c/cuba>. Acesso em: 15 mar. 2018.

Foto 14B

pela resistência sofreu novo golpe em 1934. A quartelada colocou no poder Fulgêncio Batista, que, entre 1934 e 1944, foi o chefe da contrarrevolução, ditador e presidente, tendo sido eleito pelo voto popular para o período de 1940 a 1944.

Durante este primeiro período de Batista no poder, em 1936, surgiu *La Cueva*, grupo teatral promovido por um grupo de intelectuais. Sua primeira montagem foi *Esta noche se improvisa*, de Pirandello – que, ainda vivo, deu seu aval. Apesar de ter montado três obras de dramaturgia cubana (entre outras da dramaturgia clássica mundial), o principal foco do grupo não era o desenvolvimento dramático nacional, e sim o desenvolvimento de atores, diretores e técnicos. Nos pouco mais de oito meses de atividade até que a falta de recursos levasse à dissolução do grupo, esta iniciativa serviu de estímulo inicial e a partir de então “[...] os esforços são direcionados a organizar grupos profissionais, que logo demandam um novo repertório cubano, e que definitivamente rompem com as técnicas obsoletas, herdadas da cena espanhola.” (LEAL, 1980, p. 121)

Na década seguinte, diferentes experimentos teatrais começam a tomar corpo e dão fôlego para que inúmeros criadores decidam se aventurar na formação de grupos como o *Patronato del Teatro* – a mais burguesa e sofisticada de todas estas instituições – seguida em 1943 por uma apresentação de Paco Alfonso no Teatro Popular. *Theatralia* tem vida curta, mas fica marcado por ter sido o palco onde se apresentou Louis Jouvet, “o melhor intérprete que nos visitou”, em sua rápida passagem por Cuba. Já em 1944, ao ser fechada a *Academia de Artes Dramáticas*, é fundada a ADAD sob auspício de Modesto Centeno (1912-1985).

Um dos membros da ADAD, o ator, diretor e editor da revista *Prometeo* Francisco Morín decidiu publicar a peça *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera. Escrita em 1941, a peça não foi montada por Morín assim que publicada por resistência do grupo ADAD, que a considerava estranha por, entre outros motivos, ter entre seus personagens um galo e um pedagogo com rabo de cavalo¹⁰. Ao receber o agradecimento do autor pela publicação, Morín decidiu montar a peça e bancar uma única apresentação com dinheiro do próprio bolso, em outubro de 1948. Esta que é considerada a peça inaugural do modernismo no teatro cubano fala sobre Cuba, as feras, a liberdade e a fruta – neste caso o mamão, a *papaya*, que em Cuba se refere

⁹ Segundo Magaly Muguercia, Villoch escreveu mais de trezentas peças entre 1900 e 1935 no Teatro Alhambra, sendo apelidado por seus contemporâneos de “O Lope [de Vega] *criollo*”. (MUGUERCIA, 2010, p. 64)

¹⁰ Grande parte da obra de Virgilio Piñera é considerada por diversos pesquisadores como teatro do absurdo. Interessante notar que o autor cubano escreveu obras dessa natureza antes e também concomitantemente aos autores de teatro do absurdo europeus. *As criadas*, de Jean Genet, é de 1947, *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, de 1949, mesmo ano de *A cantora careca* de Ionesco; já *Picnic no front*, de Arrabal, é de 1952.

Meu caminho a La Yaya – conhecendo La Vitrina 43 anos depois

Sábado, 29 de novembro de 2014.

(Transcrição de áudio)

Día 29 de novembro de 2014. Decidi pegar o gravador porque minha cabeça está a mil e não sei se depois eu vou conseguir passar para o papel tudo isso que eu estou pensando, sentindo... São exatamente 3h31 e eu estou caminhando pela estrada [secundária] que liga a estrada propriamente dita ao povoado La Yaya. Desde que eu cheguei eu queria vir aqui, da mesma maneira que queria ir a Topes de Collantes, e, como sempre, todo mundo “por que você quer ir lá?”, “o que você quer fazer lá?”, “lá não tem nada para fazer, nem nada para ver, esse lugar já não existe...” – eu quero isso, quero ver esse lugar que já não existe! São 4 quilômetros, da estrada, da carretera - até lá no povoado. Eu, como muito pouco organizada que sou, decidi dormir hoje o quanto quisesse... Acordei às dez com um monte de coisa na cabeça, fui me enrolando, e era mais ou menos 11h20 quando os meninos [Yosbel e Yosmel] me mandaram uma mensagem de que estavam me esperando, se eu não ia vir, e eu disse que preferia almoçar primeiro para depois subir. E eram dez para uma quando eu fui pro ponto - contando com o que “deveria” ter ocorrido: que à 1h30 passaria o ônibus que vai de Cumanayagua a Santa Clara e me deixaria na estrada, na altura da estrada vicinal que dá acesso ao povoado. Acontece que esse ônibus só passou às 2h30 da tarde. E eu decidi vir mesmo assim. Cheguei eram umas 3h10, 3h15 e já não tem nenhum transporte que suba para La Yaya agora. Passaram dois tratores, mas nenhum deles vai pra lá. Decidi subir a pé. Quando comecei a andar, bem próximo à estrada, de uma casa do lado esquerdo uma senhora sai, me chama, pede que eu espere, e começa a me perguntar se eu vou sempre pra lá, se eu ia subir sozinha... Eu não entendi direito, fiquei meio com cara de interrogação, com certo receio, e ela me falava

tanto à fruta quanto ao órgão sexual feminino. Na versão de Piñera para o clássico grego, “a incitadora dos crimes é Electra, que convence seu irmão a liquidar Clitemnestra Plá, dando-lhe um mamão envenenado para comer. [...] Piñera escolhe como arma assassina uma fruta deliciosa, polissêmica e vulgar.” (MUGUERCIA, 2010, p. 278). A música popular, expressão e representação do interior do país, ganha espaço no palco da capital: Piñera e Morín colocam uma autêntica cantora popular de rádio, em especial de *décimas campesinas*¹¹, para entoar o coro grego em forma de *punto guajiro*. Se trata da famosa melodia “Guantanamera”, composta anos antes por Joseíto Fernández.

E em um país onde a discriminação racial estava tão arraigada, o coro encarregado de vaticinar a desgraça de Agamenón e Clitemnestra era composto de atores negros: outra característica transgressora da montagem. Segundo Muguercia,

A estreia de *Electra Garrigó* provoca não um escândalo, mas um "escandalozinho saboroso" (como aponta José Lezama Lima). O crítico Manuel Casal vai proclamar na revista *Prometeo*: "*Electra Garrigó* é a obra mais bela, corajosa e capaz de um autor cubano estreada em Havana". Outros a atacam. O efeito sacrílego fica sintetizado em uma frase célebre de Rine Leal: *Electra Garrigó* é um 'cuspe no Olimpo'. (Idem)

Em menos de duas décadas houve um renascer teatral em Havana – o interior da ilha não fez parte dessa primavera – e os espetáculos aumentaram em quantidade e qualidade. Grupos surgiam e se desvaneciam com grande frequência também, vitimados pelas dificuldades financeiras e pela falta de salas e estrutura técnica. Apresentações em palcos improvisados eram a forma de resistência dos teatristas que lutavam contra a indiferença estatal, montando peças que, em sua maioria, eram apresentadas uma única vez. (LEAL, 1980, p. 122)

Março de 1952 marca o novo golpe perpetrado por Fulgêncio Batista, que agia com a anuência dos Estados Unidos. O vizinho do norte rapidamente reconheceu a

¹¹ “Culta y popular, aprendida e improvisada, escrita ou cantada, a décima transcende até nossos dias na tradição camponesa de Cuba, Porto Rico, México, Santo Domingo, Panamá, Colômbia, Venezuela, Chile, Argentina, Peru e Brasil. Em [Cuba] constitui o texto por excelência do punto cubano, mediante o qual seus intérpretes manifestam seus sentimentos mais diversos.”

UNESCO - PORTAL DE LA CULTURA DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE. Tradición oral de la décima cantada en el punto cubano. Disponível em:

<http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_10_67-75-tradicion-oral-de-la-decima.pdf>.

Acesso em: 01 out. 2017.

que não precisava me preocupar, que era só porque eu parecia muito com uma sobrinha sua, que me viu de longe e eu tinha o mesmo jeito dela, e ela veio ver se de rosto eu também me parecia com ela. A mulher tinha um ar e tom de cigana. Me despedi dela e segui caminhando, e aqui vou eu. Já não me assusta a ideia de ter que caminhar 4 quilômetros. Se tiver que fazer isso ida e volta, eu acredito que não aguento, mas só de ida agora me parece até razoável, me parece que recebo bem isso, me dá vontade, me dá vontade de caminhar. Eu já encontrei dois letreiros, duas placas indicando a entrada a duas vaquerías da empresa La Vitrina, fala de uma cooperação de amizade entre Cuba e Uruguai, e aqui vou caminhando, acompanhada pelo som de tiros, tiros de caça, bem pegadinho à rodovia tem um ou dois homens – não consegui ver direito se um ou dois – que estão com um cachorro e estão atirando, pelo que eu entendi, minha impressão é de que estão caçando aves, pombas principalmente – e esse som vai ficando mais atrás, mas ainda está presente. Vejo ao longe um outro povoado, do lado direito. Esses “povoados Revolução” são nada mais, nada menos do que vários prédios iguais, todos retangulares...

[Pausa de esclarecimento: para chegar a La Yaya – isso eu aprendi depois – é necessário entrar na estrada vicinal por onde eu fui caminhando e pouco depois da casa da senhora que me parou há uma bifurcação à direita, e é por aí que tem que subir por cerca de 4 quilômetros até chegar aos tais prédios. Não há nenhum tipo de placa, aviso, sinal, nada que indique o caminho. A mim, disseram para seguir em frente. Eu segui... Reto na vicinal... O povoado que eu descrevo na

oficialidade de um governo que revogou a maioria dos direitos políticos, proibiu as greves, assassinou milhares de cubanos, “[...] suspendeu o Congresso e entregou o poder legislativo ao Conselho de Ministros; [...] restabeleceu a pena de morte (proibida pela Constituição de 1940); e suspendeu as garantias constitucionais”, segundo afirma Salim Lamrani ¹². (LAMRANI, 2013).

Nos anos que se seguiram, as arbitrariedades se somavam e a população começou a se organizar para liberar o país do jugo ditatorial¹³. O teatro não fica imune ao ambiente de terror instaurado, como podemos observar no texto em que Graziella Pogolotti descreve a empreitada de Adolfo Luís para abrir uma sala na movimentada rua Galiano, em Centro Havana. Pogolotti afirma que o ator e diretor teve que lidar com circunstâncias pouco favoráveis, uma vez que “em plena ditadura de Batista, as bombas explodiam em meio à escuridão noturna. Se o transeunte casual escapava ileso, corria o risco de ser detido, torturado e talvez morto por suspeita de ter sido o autor do ocorrido.” (POGOLOTTI, 2011, p. 188)

Outros teatristas tentaram romper o cerco de violência e efemeridade das montagens teatrais em Havana juntando-se para montar pequenas salas, chamadas de *salitas* ou *teatros de bolsillo* (teatros de bolso), ou seja, teatros de pequeno formato, que tornaram possíveis as apresentações por temporadas mais longas. *La ramera respetuosa – A prostituta respeitosa*, de Jean-Paul Sartre – foi um triunfo, com centenas de apresentações consecutivas desta que foi uma montagem atrevida, em teatro de arena.

Fazendo um apanhado destes acontecimentos teatrais, o teatrólogo e dramaturgo cubano Norge Espinosa Mendoza ressalta que

A partir de 1940, ano em que se funda a Academia de Arte Dramático, brota um estado de ânimo que, protagonizado pelos jovens graduados dessa efêmera mas essencial instituição, queriam derrubar os muros da herança espanholizante, do [teatro] bufo já reduzido a estereótipo comercial, e trazer à Ilha as referências que de alguma maneira se filtravam em prol de um teatro de arte. A estreia, em 1948, de *Electra Garrigó* a cargo de Francisco Morín dispara as bombas não só cuidadosamente

¹² OPERA MUNDI. 50 verdades sobre a ditadura de fulgencio batista em cuba. Disponível em: <[http://operamundi.uol.com.br/conteudo/opiniaio/31849/50 verdades sobre a ditadura de fulgencio batista em cuba.shtml](http://operamundi.uol.com.br/conteudo/opiniaio/31849/50%20verdades%20sobre%20a%20ditadura%20de%20fulgencio%20batista%20em%20cuba.shtml)>. Acesso em: 29 nov. 2017.

¹³ Em 26 de julho de 1953 ocorreu o assalto ao Quartel Moncada, em Santiago de Cuba, localizado no extremo leste da ilha, sob liderança de Fidel Castro. O movimento liderado pelo então jovem advogado recém-formado será o estopim para a organização revolucionária que triunfará em janeiro de 1959 e dará fim à sangrenta ditadura de Batista.

sequência da gravação, que eu via no alto, à direita, era justamente *La Yaya*... E quanto mais eu caminhava, mais me distanciava de meu objetivo...]

Agora vem na minha direção um caminhão provocando bastante pó [vou por uma vicinal de terra batida], e vem rápido, no sentido contrário ao meu, ou seja, não me serve [para carona]. Vou esperar que passe [o ruído do caminhão é tão alto que não é possível entender a frase seguinte].

Me dá um pouco de medo andar assim por um lugar desconhecido, sozinha, longe... Quero confiar que estou em um lugar em que a violência é menos intensa, ou seja, aqui, os riscos que eu corro são menores. De alguma forma também não é ruim lidar com meus medos, que são tantos, e que agora estão tão aparentes... É assustador como travei com lara. Não consegui mostrar [o trabalho] até agora para o pessoal do grupo. Estou considerando fazer isso esta semana... Parece que me bloqueei para decorar o texto, para não ter que encarar... Isso me assusta, me assusta meu medo, me assusta ter medo, principalmente porque eu não sei bem medo de quê... Parece que tem mais a ver com o medo da rejeição. Um jogo entre aceitação e rejeição. E aí, um lado meu sempre me impulsando e outro lado meu sempre me segurando... O que me impulsiona diz que eu tenho que apresentar mesmo que seja para eu não ter trazido todo o peso das coisas da peça à toa. Nem que seja por esse simples motivo, por essa simples razão. Também me diz que é processo, que qualquer apresentação é estar à beira do precipício... Isso de lara vai se fazendo cada vez mais, mais patente... Vejo como o primeiro dia que resolvi me acercar [da peça] outra vez aqui, eu senti a peça muito alheia: alheia a esta realidade, alheia até a mim depois de dois meses e meio de bastante tranquilidade, uma vivência bastante diferente... Vêm ao longe um jipe - outro jipe - um trator e um cavalo. Estão passando todos em sentido contrário - sem que eu possa pegar nenhuma carona... O homem que passou a cavalo disse

"¿Cómo puede una mujer tan linda andar solita por ahí?"... Essas coisas que começam a me dar medo, como mulher andando sozinha, mas ele seguiu, seguiu reto em seu caminho...

dispostas no texto por Virgilio Piñera, mas deixa ver, também, a sobrevivência de suspeitas e discussões tardias acerca de um módulo teatral que queria se autorreconhecer como maquinaria de qualidade polêmica. O inesperado êxito de *La ramera respetuosa* instaurou, em 1954, a programação diária e inaugurou o tempo das salinhas. (MENDOZA, 2009, p. 172-173).

O grupo Teatro Estudio, paradigmático coletivo teatral, deu seus primeiros passos em 1958. Formado inicialmente por oito teatristas, o coletivo divulgou um manifesto de fundação no qual lançava as bases do trabalho que pretendia desenvolver. Em tal documento, os artistas declaravam:

Ao descobrir e confiar as mesmas preocupações por nossa profissão e por nosso povo, concordamos em nos unir e formar um novo grupo teatral, ao que quisemos nomear Teatro Estudio, para analisar as condições de nosso meio, culturais e sociais; para escolher as obras, selecionando-as por sua mensagem de interesse humano e para aperfeiçoar a nossa técnica de atuação, até conseguir uma unidade de conjunto, de qualidade artística, segundo as formas cênicas modernas, que nos capacite a ajudar a fomentar um verdadeiro teatro nacional, onde se encontrem os atores, autores, diretores e técnicos de nosso país.¹⁴ (LEAL, 1980, p. 128)

Dentre os signatários do documento, que sublinhava a opção daqueles artistas de vincular a preocupação social ao desenvolvimento estético e expunha que o teatro que estavam fundando estava em consonância com a efervescência revolucionária em curso, estavam os irmãos Vicente e Raquel Revuelta, Sergio Corrieri – que será o diretor-fundador do Grupo Teatro Escambray dez anos depois –, Ernestina Linares, Héctor García Mesa, Rigoberto Águila, entre outros. Claro está que as buscas de Corrieri por um teatro engajado – que será uma das pautas fundantes do Grupo Teatro Escambray – já se manifestavam.

Dispostos a derrubar a bárbara ditadura de Batista e concretizar a luta independentista iniciada no século XIX e frustrada pelos acordos Espanha/Estados Unidos, em 1956 chegaram a Cuba, vindos do México a bordo do iate Granma, 82

¹⁴ Trecho do Manifesto de Fundação do Teatro Estudio citado por Rine Leal no livro *Breve historia do teatro cubano*.

A gravação é interrompida. Me lembro que na sequência veio uma charrete em direção contrária à que eu ia, e decidi pará-la para pedir informação... Já levava algum tempo caminhando, e nada de placas ou qualquer indicação de La Yaya. O homem parou, lhe perguntei, e ele me apontou os prédios iguaizinhos, retangulares, lá em cima, como sendo o que eu buscava... Fiquei sem reação, não sabia o que fazer... Me senti muito estúpida caminhando pelo caminho que não era... Perguntei se ele ia para lá, me disse que não, mas que me deixaria na encruzilhada. Quando chegamos a esse ponto, o homem ficou com dó da estrangeira perdida, e decidiu subir aqueles outros quase 4 quilômetros com sua charrete para me levar...

guerrilheiros. Organizados desde 1953, quando o assalto ao Quartel Moncada fracassou, eles haviam passado os anos de exílio no México planejando a luta revolucionária. Dos 82 homens que desembarcaram em Cuba, somente vinte sobreviveram ao ataque do exército de Batista. Estes deram início à guerra de guerrilha na Sierra Maestra, de onde partiram rumo a Havana.

Segundo o historiador francês Salim Lamrani, especialista na relação entre Cuba e Estados Unidos, o presidente estadunidense John F. Kennedy teria declarado, quando da vitória revolucionária:

Há dois anos, em setembro de 1958, um grupo de rebeldes barbudos desceu das montanhas de Sierra Maestra, em Cuba, e começou sua marcha até Havana, uma marcha que finalmente derrubou a ditadura brutal, sangrenta e despótica de Fulgencio Batista [...]. Nosso fracasso mais desastroso foi a decisão de dar status e apoio a uma das mais sangrentas e repressivas ditaduras na longa história da repressão latino-americana. Fulgencio Batista assassinou 20 mil cubanos em sete anos – uma proporção maior da população cubana que a proporção de norte-americanos que morreram nas duas guerras mundiais – e transformou a democrática Cuba em um Estado policial total, destruindo todas as liberdades individuais. (1960, apud LAMRANI, 2013)

As mudanças que se mostravam no horizonte político também podiam ser sentidas no teatro. A estreia do Teatro Estudio com *Largo viaje de un día hacia la noche*, de Eugene O'Neill, no dia 10 de outubro de 1958 – menos de dois meses antes do triunfo revolucionário – provocou um impacto tão grande que o grupo passou a ser considerado não o melhor grupo de teatro, e sim “o grupo” de teatro. Mendoza afirma que

Quando o Teatro Estudio anuncia a estreia de *Largo viaje de un día hacia la noche*, dez anos depois do escândalo de *Electra Garrigó*, a curva está alcançando um ponto de crise: essa montagem declara a refinação da técnica stanislavskiana entre nós, surpreende pela qualidade de sua estrutura toda. A Revolução irrompe para encontrar, também no [âmbito] teatral, uma geração madura e pronta para um novo salto. Um salto (teatral) no vazio[...].” (MENDOZA, 2009, p. 173).

Caminhando e descobrindo La Yaya

Quando a charrete chegou a La Yaya, eu não tinha ideia de como encontrar Yosbel e Yosmel... Edifícios iguaizinhos se sucediam... O homem que conduzia perguntou a alguém que passava “onde fica a casa dos gêmeos artistas?”, e imediatamente indicaram o apartamento. Neste lugar que serviu de estímulo à primeira peça resultante de trabalho de campo do Escambray, em 1971, a própria Vitrina, continua a dialogar com a história do grupo. Agora, ao ter dois jovens nascidos no povoado em meados dos anos 1990 como membros do grupo de artistas.

Yosmel começou a me mostrar aquele que havia sido construído como povoado modelo. A deterioração é evidente... O antigo anfiteatro ao ar livre já não tem condições de receber espectadores e atores – o mato ocupou aquele que era o lugar do público...

Cena 2.2. Revolucionando as bases para a arte em Cuba (1959-1967)

Com a Revolução, o teatro cubano conquista sua identidade. O Estado organiza conjuntos, cria o movimento de amadores, estimula a expressão infantil, promove o ensino da arte, descentraliza o teatro, gera dramaturgos e faz da cena uma parte vital de nossa cultura. Nunca antes o teatro foi tão nacional, e ao mesmo tempo tão solidário e internacionalista. Nunca antes o palco foi tão popular, sem a necessidade de alterar a própria imagem. E nunca antes nosso teatro e nosso palco se vincularam tão profundamente ao povo, para refletir sua realidade não só com a intenção de explicá-la, mas também de ajudar a transformá-la.

Os anos de solidão ficam atrás. Abrem-se os tempos das raízes populares. (LEAL, 1980, p. 129)

O texto acima, escrito por Rine Leal em 1980 – portanto já com algum distanciamento temporal – expõe o assombro positivo e o reconhecimento de que o processo revolucionário de 1959 trouxe mudanças substanciais ao campo das artes em geral, e do teatro em particular, em Cuba. Pouco tempo depois do triunfo da Revolução que pôs fim a sete anos da sangrenta ditadura de Batista e inaugurou um período de autonomia e independência real no país, já era possível vislumbrar que o desenvolvimento cultural e artístico da ilha seria um dos grandes objetivos do processo revolucionário. Vários órgãos oficiais foram criados poucos meses depois da entrada dos guerrilheiros triunfantes em Havana em 8 de janeiro de 1959.¹

¹ A nova etapa do movimento teatral em Cuba – e o próprio triunfo da Revolução Cubana – coincide com inúmeras iniciativas teatrais coletivas na América Latina. Algumas delas, no entanto, antecedem este período histórico: em Buenos Aires, fazer um teatro “do povo para o povo” foi a motivação principal de Leónidas Barletta em 1930 ao fundar o Teatro del Pueblo, um dos primeiros teatros independentes da Argentina e da América Latina, que, em 1949, fez parte do surgimento do El Galpón, de Montevideo – ainda em atividade, é considerado o grupo de teatro independente de maior longevidade na América Latina –, fundado a partir da união de duas instituições teatrais: La Isla, dirigida por Atahualpa del Cioppo, e o elenco do próprio Teatro del Pueblo. Héctor Guido, ator do grupo El Galpón, ressalta que tais grupos não surgiram ao redor de um diretor ou com o objetivo de montar uma obra, e sim por necessidade

A escola tem partes de suas paredes destruídas, os moradores, como conseguem, criam seus porquinhos em jaulas e garantem uma renda extra à família... É tudo muito parecido com qualquer conjunto habitacional das periferias das grandes cidades brasileiras...

A vista é linda - aquela que impressionou Fidel e o fez decidir construir ali o novo povoado. A água continua chegando com dificuldade... O transporte é escasso... O barzinho está cheio, e o rum "caseiro" é a bebida mais consumida, enquanto todos se concentram em seus sérios jogos de dominó - será este, acima do beisebol, o esporte nacional?

Um ambiente de tranquilidade e segurança impera - diferença marcante com relação aos conjuntos habitacionais das periferias brasileiras, quanto a isso não há dúvidas...

A principal função das novas instituições era possibilitar a realização e a profissionalização da arte ao propiciar condições materiais de trabalho aos artistas das diversas expressões. Em março de 1959 criou-se o Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e também começaram a se intensificar as relações culturais com a América Latina, marcadamente a partir da fundação da Casa de las Americas em abril do mesmo ano. Como afirma Haydée Santamaría, diretora-fundadora da instituição², o objetivo principal da Casa sempre foi garantir "[...] que Cuba não se isolasse das formas artísticas e culturais do Continente e conseguimos que o Continente também não se isolasse de Cuba." (SANTAMARÍA, 1988, p. 7). Em 1960 teve início a publicação da revista *Casa de las Américas*³ e em 1964 a Casa auspiciou o surgimento da revista *Conjunto*, periódico dedicado desde sua fundação ao teatro latino-americano⁴.

Sobre a primeira, Graziella Pogolotti afirma que

política (informação verbal – entrevista concedida a mim durante o Encuentro de grupos latinoamericanos por el Teatro 2016 - Bogotá), força-motriz destes e outros grupos que viram na organização coletiva uma opção de ação e resistência. Fundado em São Paulo em 1953, o Teatro de Arena montou em 1958 aquela que estava prevista para ser a última peça do grupo, então à beira da falência, Eles não usam black-tie. Colocando no centro da cena o operário e as problemáticas resultantes da luta de classes, a peça de cunho sociopolítico foi escrita por Gianfrancesco Guarnieri e dirigida por José Renato, com músicas de Adoniran Barbosa. O Teatro Experimental de Cali (T.E.C.), Colômbia – inicialmente Teatro Escuela de Cali (TEC) –, iniciou suas atividades em 1955, pelas mãos de Enrique Buenaventura. Em 1965 o Teatro Campesino, liderado na Califórnia, EUA, por Luis Valdez – referência indispensável ao Grupo Teatro Escambray – começou suas atividades. O Teatro La Candelaria – inicialmente Casa de la Cultura – deu seus primeiros passos em Bogotá, Colômbia, sob a liderança de Santiago García em 1966, mesmo ano em que teve início em São Paulo, Brasil, o trabalho do Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) – inicialmente chamado de Teatro dos Onze – com a participação de César Vieira, pseudônimo teatral de Idibal Piveta, que se tornou posteriormente diretor do grupo cuja filosofia de trabalho é a máxima: "Sulcando os mares da fantasia, desfraldando a bandeira da utopia". Magaly Muguercia afirma que "Na América Latina essa tendência do teatro de intervir com um sentido subversivo no cotidiano acentuou-se marcadamente a partir dos anos sessenta deste século [século XX]. Nessa década e até meados dos anos setenta, uma área importante da cena latino-americana viveu o teatro como um verdadeiro laboratório de condutas transformadoras. Isso veio acompanhado por um fortalecimento do papel que desempenhava o grupo, instância da criação teatral que vinha se fortalecendo desde os tempos dos teatros independentes". (MUGUERCIA, 1997, p. 88). Alguns destes grupos resistiram à passagem dos anos e continuam em atividade, criando ininterruptamente nos últimos cinquenta anos e lidando com as transformações das realidades do mundo e de seus contextos locais.

² Haydée Santamaria foi diretora da Casa de Las Americas de 1959 até seu falecimento em 1980. Até os dias atuais a instituição continua a funcionar de acordo com as premissas que

Quero saber do teatro... Da atuação do GTE e do Teatro La Yaya – formado por Flora Lauten ali, com camponeses em cena. Me dizem que apenas uma moradora ainda no local saberia me contar suas vivências. Aní. Todos a conhecem – como todos se conhecem ali. Aní se emociona com a possibilidade de contar sua história e me pergunta se pode fazer uma cena de La Vitrina para me mostrar. Me emociono com essa possibilidade. Me mostra a escola, onde trabalhou por quarenta anos, passamos por uns filhotinhos de cachorro recém-nascidos e chegamos à sua casa para iniciar nossa conversa/entrevista.

A revista *Casa de las Américas*, da mesma forma que a instituição havaneira de mesmo nome fundada em princípios de 1959, articulava seu programa político e sua plataforma conceitual à difusão das expressões renovadoras da literatura latino-americana. Por um desses irrepetíveis acasos da história, o acontecimento político cubano que colocou a Ilha em um primeiro plano do debate internacional surgiu quando uma geração literária se dispunha a saltar por cima das fronteiras que até esse momento balcanizaram nossa produção cultural. (POGOLOTTI, 2011, p.175)

Em 1960 ocorreu a campanha nacional de alfabetização que, com um chamado a que toda a população alfabetizada – em especial os jovens – participasse ativamente dos mutirões, erradicou o analfabetismo no país. No ano seguinte, Cuba foi declarada primeiro território livre de analfabetismo da América Latina.⁵

levaram a sua criação, estimulando as mais diversas expressões artísticas e culturais.

³ Segundo editorial próprio, “a revista *Casa* foi fundada em 1960 como órgão da instituição, e é uma das mais prestigiosas da língua espanhola e de maior longevidade no Continente. Se define como uma publicação de letras e ideias, com a qual colabora o mais destacado da intelectualidade mundial que aborda as questões da América Latina e do Caribe, e também jovens que se iniciam na criação, na pesquisa literária e no pensamento.” CASA DE LAS AMERICAS. Revista casa. Disponível em: <<http://www.casa.co.cu/revistacasa.php>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

⁴ Seu editorial afirma que “A Casa de las Américas, conseqüente com seu propósito de estimular as expressões culturais da América Latina, especialmente aquelas que não encontram canal para sua difusão, criou a revista *Conjunto* dedicada ao teatro latino-americano. [...] nas páginas desta revista se encontram críticas, estudos teóricos e informações a respeito do movimento teatral latino-americano, assim como textos completos de obras. Acreditamos cumprir um duplo objetivo: oferecer um campo para difundir o que fazemos no teatro e romper a incomunicação entre nossos teatristas.” CASA DE LAS AMERICAS. Revista conjunto. Disponível em: <<http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

⁵ Os dados apontam que havia alto índice de analfabetismo na ilha, ressaltando também uma grande disparidade entre a zona urbana e a zona rural: na primeira havia 11% de pessoas completamente analfabetas, enquanto no campo esse número chegava a 47,1%. Tratava-se de mais de um milhão de semianalfabetos e 600 mil crianças sem escolarização – índice mais alto que na década de 1920. As brigadas de alfabetização arregimentaram mais de 3 mil professores e jovens voluntários que se deslocaram às zonas de mais difícil acesso do país para cumprir a missão. Pelo menos dez deles foram assassinados por bandos contrarrevolucionários nas montanhas do Escambray. Ver mais em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/c/cuba> Acesso: 19 de abr. 2018.

Aní, a Ana López de La Yaya

Começamos a conversar. Ela me conta que sua família se mudou para o (naquela época) novo povoado em 1974. Naquele dia ela acaba de se aposentar, depois de ter trabalhado mais de quarenta anos na escola de La Yaya, tendo passado pelas mais diversas funções. Me conta que atualmente há pouco mais de trinta crianças estudando lá, mas que no início, quando começou, havia mais de trezentas... Segundo ela, “As pessoas começaram a ir embora dali... Hoje é já um povoado de pessoas idosas – os mais novos foram buscar outros caminhos em outras paragens...”. Quando ela chegou a La Yaya, o grupo teatral de mesmo nome já existia. Aní começou a se envolver, primeiro com o grupo de teatro infantil, e depois com o de adultos. Diz, inclusive, que Flora [Lauten] conseguiu uma bolsa para ela estudar na Escuela Nacional de Artes em Havana, mas que sua avó disse que atrizes eram todas putas, e não deixou que fosse... Então o jeito foi continuar a fazer teatro no “povoado novo”, com seus vizinhos. Comenta que a rotina que tinham era visitar as

Inúmeras estreias teatrais se sucediam e o público da capital frequentava assiduamente as salas. No artigo intitulado “El teatro en la Revolución”, publicado no capítulo reservado a Cuba no livro *Escenarios de dos mundos* – inventário teatral da ibero-américa editado na Espanha –, Rosa Ileana Boudet. afirma que o Teatro Estudio, grupo teatral icônico da transição, guiado a quatro mãos por Vicente e Raquel Revuelta, estava em plena efervescência:

Em agosto de 1959, Vicente Revuelta estreou *El alma buena de Se-chuan*, o primeiro título de Brecht de nossa história, protagonizado por sua irmã Raquel. [...] Em 1960 [Teatro Estudio] é o primeiro dos coletivos privados a trabalhar para o Estado. [...] Em 1963, apenas sete semanas após a estreia, *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, atinge a inesperada cifra de 28 mil espectadores. O *comandante en jefe* Fidel Castro é um deles. (BOUDET, 1988, p. 27)

Surgiram novos grupos, especialmente em Havana, a partir do estímulo oferecido pelo novo governo. A esse respeito, no mesmo artigo, Boudet apresenta dados contundentes:

Em 1960 é criado o Teatro Nacional de Cuba, célula inicial de formação de dezenas de coletivos nesses anos [...]. Em 1961 aparece o Grupo Rita Montaner [...]. Em 1962 é criado o Conjunto Dramático Nacional que realiza em quatro anos 25 montagens de vários autores diversos [...] e do qual surgiram, entre outros, o Taller Dramático (1966-68) e La Rueda (1966-69). Em 1961 é fundado o *Consejo Nacional de Cultura* e no ano seguinte as Brigadas Francisco Covarrubias que durante sete anos levaram espetáculos aos mais apartados recantos do país. Nasce grupos teatrais em todas as províncias e **os artistas podem viver pela primeira vez de seu trabalho profissional**. Se iniciam os *Festivales Obreros y Campesinos* e a *Escuela para Instructores de Arte* gradua em 1963 mais de quatrocentos especialistas destinados a fazendas do povo, fábricas e centros de estudo. (Ibidem, grifo nosso).

Boudet ressalta também a mudança vivenciada pelos dramaturgos nessa nova fase do teatro na ilha e as possibilidades às quais passaram a ter acesso os autores:

A promoção que se manifesta após 1959 e que Rine Leal apresenta como 'o novo teatro cubano' (Abelardo Estorino, José R. Brene, Manuel Reguera Saumell, José Triana e Anton

vaquerias diariamente e apoiar o grupo da Universidad de la Habana que fazia sua pesquisa de campo na região. E apresentavam esquetes montados para discutir os temas pontuais, problemas pelos quais estavam passando na vaqueria. Menciona que, do grupo de Teatro La Yaya, somente três mulheres estão ainda vivas – ela e outras duas. O anfiteatro, hoje deteriorado, era o palco das apresentações do grupo, e havia debate depois de cada apresentação. Houve peças sobre o machismo, uma montagem de La Vitrina feita por atores não profissionais – com exceção de Flora Lauten, responsável pelo personagem de Ana Lopes –, pelos mesmos homens e mulheres dali, do lugar, aqueles que tinham vivido na própria pele as vicissitudes narradas no texto que, não por acaso, tinha sido escrito a partir de minuciosa pesquisa junto aos moradores sobre sua realidade. Todas as peças montadas estavam relacionadas com problemáticas da região. Depois que Flora foi embora para Havana, segundo ela, o grupo não continuou. Apesar da iniciativa de instrutores de arte que chegaram ali com o propósito de manutenção do projeto, não houve sucesso...

Pergunto se ela já conhecia La Vitrina do GTE quando a montaram no Grupo La Yaya e me diz que sim, que haviam se apresentado mais de uma vez ali no anfiteatro do povoado. E se emociona ao narrar uma situação inesperada: quando o GTE foi para Angola, Flora também acompanhou o grupo, e eis que aparecem convites ao Grupo La Yaya para algumas apresentações de La Vitrina. Todos dizem ser impossível fazê-las sem Flora, mas Aní se lança a dizer que sabe todos os textos e marcas da personagem de memória, e que ela poderia substituir Flora. E assim ocorreu: ela assumiu o papel de Ana Lopes.

Ao fazer este relato, seus olhos ficaram cheios de lágrimas prontas para escorrer. Aní se senta com um – outro, depois de outro e outro – cigarro na mão e sentencia:

“Decirte quiero, que las funciones más maravillosas de este mundo se hicieron en estos nueve días...”

Arrufat) conhecerá a necessária contrapartida de um público e não terá que esperar anos para ver sua peça no palco. (Piñera escreveu *Electra Garrigó* em 1941 e apenas sete anos depois o texto foi montado por Morín). [...] O *Seminário Nacional de Dramaturgia*⁶, ministrado por Osvaldo Dragun e Luisa Josefina Hernandez, também apresenta Hector Quintero Nicolás Dorr, Eugenio Hernández Espinosa, Ignacio Gutiérrez, Maité Vera, Tomás González, José Milian e Gloria Parrado, entre outros. Os pilares da 'transição' continuam ativos: Virgilio Piñera estreia em 1962 *Aire frío* [...]. Carlos Felipe termina de escrever *Requiem para Yarini* em junho de 1960, estreada por Gilda Hernández em 1965 [...]. Enquanto isso Rolando Ferrer realiza um trabalho frutífero como diretor e adaptador e incorpora à sua produção obras curtas como *La taza de café* ou *El corte*. (Ibidem, p. 28)

Todo processo revolucionário tem como objetivo alterar estruturas e desmontar alicerces políticos, econômicos e sociais estabelecidos. Segundo Norberto Bobbio e outros,

Partindo da perspectiva das intenções dos insurretos, haverá uma revolução de massa, ou revolução em sentido estrito, quando eles pretendem subverter fundamentalmente as esferas política, social e econômica: neste caso há uma grande participação popular, a duração da luta é prolongada e a incidência da violência interna torna-se sumamente elevada. (BOBBIO et al, 1998, p. 1121-1122).

E na década de 1960 Cuba vivia um momento repleto de mudanças estruturais que se davam de maneira rápida, especialmente nas zonas rurais, com vistas a alterar a desigual estrutura do país e promover justiça social. Tais câmbios começaram a enfrentar obstáculos a sua implementação à medida que a Revolução ia assumindo seu caráter socialista, em especial no que se referia à relação estabelecida com os Estados Unidos – em especial no contexto da Guerra Fria. Logo após o governo revolucionário perpetrar expropriações de propriedades privadas de cidadãos e empresas estadunidenses, o governo norte-americano impôs como retaliação um embargo econômico, vigente desde junho de 1960. O maior comprador e vendedor de

⁶ Sobre o Seminário, com depoimentos de vários dos participantes, ver: <http://epoca2.lajiribilla.cu/articulo/10636/importante-momento-de-la-historia-del-teatro-cuban-o-contemporaneo>. Acesso em 28 abr. 2018.

Comento que me impressionava o grau de organização e independência desse grupo de teatro amador, formado por pessoas da comunidade que, anteriormente a esta experiência, jamais haviam vivenciado a atuação e se dedicavam, todos eles, a seus outros trabalhos durante o dia, e aos ensaios e aulas de expressão corporal, técnica vocal, pesquisa de campo e criação cênica à noite. E ela me diz que sim, que assumiu a responsabilidade, foi substituída no papel de filha de Ana Lopes por outra atriz, e surpreenderam a todos os demais e a eles mesmos com sua audaciosa atitude. Empoderamento é a palavra que me vem à mente para descrever a situação que escuto e vejo ser narrada diante de mim. Não deixo de me perguntar por que então o grupo não conseguiu se manter em atividade após a saída da diretora-propositora... E me lembro de tantos e tantos grupos de teatro profissionais pela América Latina afora que se despedaçam quando ocorre a saída de uma figura de liderança central, como é o caso de uma diretor ou diretora...

Ana: Dios mío... Dios mío... se me ha muerto mi niño, ¡viejito!

¡Se me ha muerto mi niño!

Pancho: ¡Qué vamos a hacer, Ana! No tenemos ni un quilo para enterrarlo...

Ana: ¿Qué vamos a hacer?

Pancho: ¿Qué vamos a hacer, mi vieja?

Ana: No sé, Pancho, no sé... Ya sé, Pancho, ya el gran poder de Dios me ha iluminado. No decimos ná, y por la noche te montas en la bestia, lo llevas al cementerio y lo entierras...¹⁰

¹⁰ Apesar de ter me comovido, fiquei com a curiosidade de saber se o texto dito era realmente o texto da peça. E sim. Lá está o diálogo inicial entre Pancho e Ana López. Ai, São Tomé... (SEJOURNÉ, 1977, p. 136).

Cuba desde que o país deixara de ser uma colônia espanhola rompia relações comerciais com o novo governo da ilha. Inúmeras ações financiadas pelo vizinho do norte visando desestabilizar o novo governo de Cuba se sucederam.

Em 1961 ocorreu o ataque à Bahía dos Porcos – ou *Invasión a Playa Girón* – ofensiva de anticastistas exilados e apoiados pelo governo estadunidense com a pretensão de tomar a ilha e derrotar a Revolução instaurada dois anos antes: em menos de 65 horas a ação foi neutralizada pelos milicianos cubanos sob liderança de Fidel Castro. Bem próximo dali, na região montanhosa do Escambray, no centro-sul do país, ocorria a chamada *lucha contra los bandidos*, ou seja, contra cubanos contrarrevolucionários que, também com o apoio do governo dos Estados Unidos, tentavam estabelecer-se como resistência ao processo em andamento. Esta confrontação interna durou até 1965, fazendo com que aquela região específica do país demorasse mais que as demais regiões a aceder às mudanças estruturais em curso.

Cuba se tornava um modelo para os povos do chamado Terceiro Mundo, que passavam a acreditar na possibilidade real de tomada de poder pelas classes menos favorecidas. O avanço de ditaduras militares e guerras civis na América Latina⁷ fazia com que os grupos de resistência à implantação do fascismo nesses países buscassem em Cuba apoio e modelo a seguir⁸.

Convencido da necessidade de estender a luta armada impulsando a instalação de focos guerrilheiros na América Latina e na África, Ernesto Che Guevara deixou Cuba em 1965. Um dos líderes da Revolução de 1959 abandonava o país e os altos cargos que lá exercera, entre eles o de ministro da Indústria e presidente do Banco Central de Cuba, para dar sequência ao plano de liberar os povos oprimidos do jugo colonialista e imperialista. No entanto, no dia 9 de outubro de 1967 chegava a notícia de que o médico e guerrilheiro argentino-cubano tinha sido morto no interior da Bolívia com outros guerrilheiros cubanos, em ação conjunta entre o exército boliviano e a Agência de Inteligência Central dos Estados Unidos, CIA. A retidão e o espírito revolucionário passaram a ser características identificadas com Che Guevara, e suas palavras a respeito do “homem novo” que a nova sociedade cubana deveria almejar se difundem: “*seremos como el Che*” passava a ser uma consigna em todas as escolas da ilha.

⁷ Ditaduras na América Latina durante o período mencionado: Nicarágua (1936-1979); Colômbia – em guerra desde 1948 (processo de paz com a guerrilha FARC-EP em 2016); Paraguai (1954-1989); Guatemala (1954-1986); Brasil (1964-1985); Bolívia (1971-1978); Uruguai (1973-1985); Chile (1973-1990) e Argentina (1976-1983).

⁸ É notório que diversos movimentos de guerrilha urbana e rural do Brasil, Colômbia, México, Chile, entre outros países, enviaram membros de seus movimentos armados para treinamento estratégico e militar em Cuba. Exilados políticos dos diversos países

Desde o momento em que eu disse que queria conversar com ela sobre sua experiência no grupo de teatro, me disse que lembrava de memória até hoje, quase quarenta anos depois, trechos das falas de Ana Lopes em La Vitrina. E que queria apresentá-los a mim. Neste ponto da entrevista lhe digo que fique à vontade para mostrar o que queria compartilhar comigo. Fica agitada e pensativa. Me pede um momento e diz, sem jamais deixar o cigarro, que vai tomar um gole de água primeiro. Volta da cozinha. Fica de cócoras no chão, imposta a voz e, olhando diretamente para a câmera, começa um trecho inicial da peça em que o casal protagonista narra a perda de um filho na juventude. Altera expressões carregadas de dramaticidade e com todo o domínio desliza de um personagem a outro fazendo, ela mesma, as réplicas de Pancho, o personagem marido de Ana Lopes. E volta aos textos de Ana. Dura pouco mais de um minuto e meio, e é realmente tocante ver a verdade que carrega: a verdade da personagem, a verdade de sua vida, do atravessar do teatro por seu caminho, da chegada deste novo espaço – já velho – à história de sua família. Vi tudo isso enquanto ela atuava para mim.

Gracias, Aní!

Gracias al teatro!

Gracias a la vida!

Era constante a chegada de pessoas de todos os cantos do planeta que queriam conhecer *in loco* o processo revolucionário em marcha. Como afirma Pogolotti,

Nestes deslumbrantes [anos] sessenta, chegaram os intelectuais de esquerda do velho e do novo mundo. Alguns tinham o projeto de permanecer e nos ensinar a tarefa de fazer revoluções. Outros vieram em peregrinação a uma meca onde germinava um processo radical e antidogmático, bem distante da rígida burocracia imperante na Europa do Leste. Com a euforia da época, todos pensavam que havia chegado a hora da redenção dos humilhados e ofendidos. O impulso redentor não se limitava a um exercício retórico, comum nos frequentes congressos internacionais. Um sistemático trabalho clandestino se orientava em direção ao fortalecimento e à organização dos movimentos de liberação nacional da África e América Latina, tendo como pano de fundo a incansável luta do Vietnã para a consolidação de um país independente. (POGOLOTTI, 2011, p.145-146)

A abertura da Escuela Nacional de Arte em 1962, segundo Norge Espinosa Mendoza, “[...] se mostra um claro triunfo. Jovens de todo o país chegavam a Havana com a esperança de lançar-se como artistas do tempo que os acolhia”. (MENDOZA, 2009, p.177).

No entanto, Rine Leal afirma que, oito anos após o triunfo revolucionário, os teatristas começaram a se questionar sobre o tipo de teatro que vinham fazendo e sobre sua postura como artistas e revolucionários:

No final de 1967, o movimento teatral atingiu uma ampla ressonância, mas acusa sintomas de mal-estar e estagnação. Apesar do repertório nacional, ainda não há respostas para as três questões básicas de uma cena revolucionária: que teatro fazer, como fazê-lo, para quem fazê-lo? Às perguntas anteriores se une outra questão inquietante: qual deve ser o comportamento social de um teatrista? (LEAL, 1980, p. 151).

Tal inquietude leva à realização do *I Seminario de Teatro*, expressando, segundo Leal, que “o fato de que tais inquietudes afetem o desenvolvimento artístico denota não apenas um grau de maturidade e crescimento, mas também uma profunda

também receberam apoio de Cuba.

concepção realista em torno à cena, um reflexo do aprofundamento do marxismo-leninismo na criação e na arte”. (Ibidem). Um dos eventos preparatórios para o *I Congreso Cultural de La Habana* que ocorreria quatro anos mais tarde, em 1971, o Seminário realizado de 14 a 20 de dezembro de 1967 lançou as bases para as novas linhas de trabalho e aprofundamento que ocorreriam na sequência. Inúmeros teatristas se dividiram em quatro comissões cujos temas de discussão eram: a função social do teatro, o teatro e a cultura nacional, o papel do teatro nacional e a situação atual do teatro. Buscava-se, principalmente, converter a ilha em uma imensa praça teatral.

A ideia de alcançar um teatro para o povo se centrou em conseguir um público massivo e que o teatro pudesse cumprir sua missão na formação integral do ‘novo espectador’ em equivalência ao ‘homem novo’. Em sua Declaração Final se expressava, entre outras ideias: o teatro é hoje parte da própria realidade, é centro de gravidade, está dentro da sociedade. O teatro é agora uma forma dialética e viva de comunicação que trata de estabelecer a responsabilidade histórica do indivíduo dentro da sociedade.⁹

⁹ ECURED. Teatro cubano. Disponível em: <https://www.ecured.cu/teatro_cubano>. Acesso em: 04 abr. 2018.

Segunda etapa da pesquisa de campo (oficial) – Meus dias em Cuba em 2016¹¹ -

03 a 22 de mayo de 2016

	SEGUNDA	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA	SÁBADO	DOMINGO
MAIO		03	04	05	06	07	08
	09	10	11	12	13	14	15
	16	17	18	19	20	21	22

La Macagua Havanna Santa Clara

DIÁRIO

MAIO

03 – Terça-feira
Chegada a Cuba
Havana – Santa Clara (dormi na casa da Teresa e do Maíkel)

04 – Quarta-feira
Peguei o ônibus Yutong¹² que saía de Santa Clara às 10 a.m. Custou 13 pesos cubanos a passagem;
Cheguei à sede – ou ao campamento, como eles dizem – por volta das 11h30 da manhã e Arlettis e Roberto estavam ensaiando com o Rafael a obra Los dos ruseñores – interromperam o ensaio para conversar comigo;

¹¹ Todas estas anotações foram feitas originalmente em espanhol, em meu exercício de escrever no idioma. Optei por traduzir para esta tese apenas algumas delas, para manter a originalidade dos escritos e dar o ar e o tom do que têm sido estes anos em um vaivém constante entre espanhol – ou castelhano – e português.
¹² Assim se referem aos ônibus chineses que chegaram há alguns anos ao país para substituir os velhos ônibus soviéticos. *Yutong* é a marca.

Almoço;

Tarde: ensaio com Elío da obra El entierro de la sardina – um trabalho para ser apresentado em qualquer espaço, uma espécie de contação de histórias com músicas populares e temática – supostamente – leve.

Atuam todos os que estão atualmente no grupo: Arlettis, Roberto, Yosbel, Oslén, Wendy, Daniela, Yesel, Kislé e os fundadores Elío Martín e Concha Ares. Obra composta de números musicais – décimas - e histórias curtas sobre a mulher e sua busca por uma plena satisfação sexual. Os entremezes foram escritos por Elío Martín a partir de texto de Cervantes e Samuel Feijó.

Cabe ressaltar dois momentos da peça que me parecem especialmente agressivos e que eu não consigo entender a que vêm:

1) uma “piada”, em forma de rima, que diz que a mulher acaba com o bolso do homem – desnecessária manutenção de piadas machistas;

2) em uma bonita imagem que diz que para se chegar a algum lugar há que se dar o primeiro passo, o personagem ilustra dizendo que “se Cristóvão Colombo não tivesse dado o primeiro passo, estaríamos vestindo só uma tanga até hoje”- em minha opinião, outra visão preconceituosa sobre os indígenas, valorizando a barbárie que foi o processo de colonização na América Latina.

05 – Quinta-feira

Manhã: ensaio de El puente sobre el río Marion, obra do canadense James Ivory traduzida por Carlos Perez Peña e montada por ele em 2004, momento em que foram montadas no Escambray as primeiras teses de estudantes da EPA. Desta vez trata-se novamente de tese para graduar três estudantes da EPA, sob direção de Rafael González; atuam Daniela, Yesel, Kislé – (Rafael estava muito bravo porque o técnico de som não foi ao ensaio e tiveram que ensaiar sem a música da peça)

A mí me cuesta entender el porqué de montar una obra de esas con tres niñas a punto de salir de la escuela, por inúmeras razones: temática distante de la realidad de ellas, y sin ninguna inserción en

CENA 3. Cartografia diacrônica do Grupo Teatro Escambray

O mesmo salto [do tigre em direção ao passado], sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx. (BENJAMIN, 1987, p. 230).

Para iniciar este capítulo, indicar o caminho que pretendemos percorrer e como pretendemos lidar com a “história” – passada e presente – do Grupo Teatro Escambray, nos referimos novamente ao prefácio de Jeanne Marie Gagnebin à terceira edição de *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política* de Walter Benjamin.

Ao apresentar os capítulos do livro - que inclui as teses *Sobre o conceito de história* -, Gagnebin ressalta que estas “[...] não são apenas uma especulação sobre o devir histórico ‘enquanto tal’, mas uma reflexão crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma certa prática.” E segue dizendo que na tese 16, o autor ressalta a importância de que o historiador “[...] em lugar de apontar para uma ‘imagem eterna do passado’, como o historicismo, ou, dentro de uma teoria do progresso, para a de futuros que cantam, [este] [...] deve construir uma ‘experiência’ (‘Erfahrung’) com o passado [...]”. (Gagnebin in BENJAMIN, 1987, p. 7-8).

O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um ‘agora’ no qual se infiltraram estilhaços do messiânico. (BENJAMIN, 1987, p. 232).

Jeanne Marie ressalta o fato de que, nas décadas de 1930 e 1940, “[...] Benjamin retoma a questão da ‘Experiência’, agora dentro de uma nova problemática: de um lado, demonstra o enfraquecimento da ‘Erfahrung’ no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a ‘Erlebnis’, experiência vivida, característica do indivíduo solitário”, e continua dizendo que, para ele “[...] a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna”. As principais condições seriam o fato de que “[...] a) a experiência transmitida pelo relato deve ser *comum* ao narrador

sus contextos; personajes con edad muy superior a la de ellas sin necesidad; obra que en ningún momento expone o trata del contexto social/ político en que la fábula está insertada; único ejercicio es de construcción de personajes – en montaje absolutamente tradicional, bordeando al realismo –, con vistas a acompañar la supuesta evolución de cada una de ellas;

almuerzo

Tarde: ensayo con Elío de la obra El entierro de la sardina

06 – Sexta-feira

mañana: ensayo de Los dos ruiseñores y El puente sobre el río Marion, con música

Los dos ruiseñores está anclada en el cuento de mismo nombre publicado por José Martí en una de las ediciones de la revista para niños La edad de Oro. Este trabajo empezó a ser dibujado y dirigido por Aldo González y actuaban Arlettis y Yadiary, pero con la salida del director y de la actriz del grupo, el montaje se quedó a cargo de Rafael González y Roberto entró a hacer el papel que antes hacía Yadiary. Se trata de una narración, en que los dos actores se revezan para narrar y, por momentos, interpretar los personajes del cuento, que se pasa en un palacio en la China imperial.

ida a Manicaragua – ETECSA

07 – sábado

Todo el día en el cuarto dedicada principalmente a transcribir las entrevistas realizadas en 2014. También entrevisté a Julio Medina, actor que estuvo en el GTE de 1972-1991 y acaba de regresar al grupo, después de trabajar los últimos 25 años con el Conjunto Dramático de Cienfuegos;

En la noche vi mitad de la película Lucía;

08 – domingo DIA DAS MÃES

Fuí al hotel La Hanabanilla para conectarme por wifi – menos mal había comprado la tarjeta en Manicaragua, ya que en el hotel no había... Pasé la tarde ahí en el lobby del hotel trabajando.

Bajé en un bus de turistas franceses que me dejó en la carretera.

e ao ouvinte [...]; b) esse caráter de comunidade entre vida e palavra apoia-se ele próprio na organização pré-capitalista do trabalho, em especial na atividade artesanal. [...]; c) a comunidade da experiência funda a dimensão prática da narratividade tradicional. [...]" (Ibidem, p. 9-10).

Nos permitiremos, tal como propõe Walter Benjamin, dar um salto de tigre na história – saltaremos a ordem cronológica que vínhamos seguindo (em 2.1 e 2.2), em direção ao futuro (que, em relação ao hoje, também já é passado. E esse *hoje*, ao ser lido, também já terá ficado para trás – ou à frente, segundo a cosmovisão *Aimara*¹ que posiciona o passado, que nos é conhecido, à frente, enquanto o futuro, desconhecido, misterioso, estaria localizado atrás de nós, já que não podemos vê-lo²).

¹ Aimará ou Aimara (em aimará: aymará) é um povo estabelecido desde a Era pré-colombiana no sul do Peru, na Bolívia, na Argentina e no Chile. Também conhecidos como Quollas ou Kollas. No Peru os falantes da língua aimará somam mais de 300 mil pessoas, o que leva a supor que o grupo étnico é bem maior. Aí estão mais concentrados no departamento de Puno (perto do Lago Titicaca), nas regiões Moquegua, Arequipa e Tacna. Na Bolívia existem cerca de 1 milhão e 200 mil falantes do idioma aimará, sendo a forma falada na capital La Paz considerada a mais pura e estruturada da língua, havendo concentrações nos departamentos de Oruro e Chuquisaca. No Chile, a população aimará é grande, havendo cerca de 50 mil falantes também nas regiões andinas do norte do país, em Tarapacá e Antofagasta. Existem também cerca de 10 mil falantes do idioma aimará no oeste da Argentina. Na atualidade há quase 2,5 milhões de pessoas de etnia e língua aimará, na zona dos Andes. São o segundo grupo nativo, só superado pelos quíchuas com quase 15 milhões de pessoas espalhadas pelos Andes da Colômbia até a Argentina.

² Segundo estudo publicado em 2006 no periódico científico Cognitive Science e comentado no artigo intitulado "Backs to the Future - Aymara Language and Gesture Point to Mirror-Image View of Time" (em tradução livre: "De costas para o futuro – Linguagem e Gestualidade Aymara aponta para visão espelhada do tempo"), os Aymaras teriam uma compreensão singular em.

Pude escribir una especie de brainstorming para mis presentaciones por venir. Organicé una línea de pensamiento a partir del artículo de Rafael publicado en la revista Conjunto en ocasión de los 40 años del grupo. Mas bien separé pedazos de este artículo y tracé unos pocos comentarios y los separé por títulos.

09 – lunes

Día de conversaciones... Desde la mañana hablé con Rafael... Sobre las cosas que han pasado en el grupo en ese período desde mi última visita... Sobre las salidas de los miembros del grupo: Aldo, Yadiary, Yosmel, Maikel y Teresa... Después hicimos un recorrido acerca de las actividades y estrenos del grupo en el período para que yo pudiera actualizar mi tabla de obras. Se hizo varios remontajes, se presentó un ejercicio al final del Seminario de Shakespeare que fue dado a los alumnos de la EPA de Santa Clara en el grupo; Historias a caballo participó del Festival de Teatro de La Habana; este año estrenaron hace cerca de un mes Naufragios - que mañana van a presentar para que yo pueda verla -, y están a punto de estrenar El entierro de la sardina, Los dos ruiseñores, El puente sobre el río Marion.

En la tarde me metí en la biblioteca a ver si encontraba materiales que me ayudaran en la investigación. Rafael buscó por mi cajita, y la encontramos afortunadamente! Ahí estaban mis sábanas, algunas cositas de cocina y mi cocinita! Me sentí feliz y aliviada, confieso... Esas cositas me las llevaré conmigo a Bogotá!

La tarde, después de eso, me la pasé hablando harto con Arlettis... Lavé la ropa de cama y hablamos haaaaarto... Muy bueno tener con quien hablar...

Cibelle me llamó! ¡Qué alegría hablar con ella! Me contó de mi mamá... La falta de mi papá me duele mucho y sé que también a ella... Me da mucha culpa con mi mamá el no estar allá con ella... Pienso en hacerlo... Tal vez irme para allá... Estar con ella...

Mañana me voy a ir a Santa Clara en la mañana con dos propósitos principales: entrar a internet, comunicarme e intentar enviar el documento a Flavio y a la pós, e ir a la biblioteca a ver qué hay sobre el Escambray allá ;-)

El miércoles por la mañana iré con Arlettis hasta el Teatro de los

Cena 3.1 Aos 40 anos

Nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência.
(BENJAMIN, 1987, p. 222)

El teatro fue evolucionando en la forma que fue evolucionando también la sociedad.
Sérgio Corrieri

É janeiro de 2008 quando chego a Cuba e ao Grupo Teatro Escambray pela primeira vez. Há poucos dias se celebrou no país o 49º. aniversário da Revolução e o Grupo Teatro Escambray comemorará em novembro seus quarenta anos de fundação. Os trabalhos do coletivo este ano começam logo no início de janeiro, depois de curtas férias de final de ano.

Cerca de quinze atores compõem o grupo neste momento, criando e vivendo em comunidade na sede de La Macagua: vários jovens entre 18 e 28 anos, além de alguns veteranos que somam mais de dez ou quinze anos trabalhando com o Escambray. Também estão lá Sérgio González, membro do grupo desde 1971, e Hilda Borges, sua companheira, que soma muitos anos como atriz e figurinista do grupo. O casal vive na Macágua. O diretor-geral Rafael González³ há alguns anos não mora mais na sede, e um transporte o leva e traz de sua casa ao grupo diariamente.

A sede do grupo, o *campamento*, conta com uma área de alojamento composta por quartos, banheiros – um banheiro para cada duas habitações –, algumas suítes para visitantes e duas ou três casas, e está praticamente toda ocupada. No centro da ala com formato de L se encontra uma enorme *ceiba*⁴, além de partes de um velho caminhão convertido em sucata, já tomado por plantas, onde se lê: “*Un camión llamado deseo*”.

relação ao tempo e ao espaço. Ver mais em

<http://ucsdnews.ucsd.edu/archive/newsrel/soc/backsfuture06.asp>. Acesso em 01 mai. 2018.

³ Rafael González Rodríguez (1950), diretor geral do Grupo Teatro Escambray desde 1995, é membro do coletivo desde 1977. Formado em Filologia pela Universidad de La Habana e em Teatrologia y Dramaturgia pelo Instituto Superior de Artes (ISA), chegou à região do Escambray pela primeira vez como membro da equipe de pesquisa da Universidad de La Habana, sob direção de Graziella Pogolotti (1969-1974). No grupo desempenhou também as funções de assessor teatral, chefe do departamento de pesquisas socioculturais e dramaturgo, além da de diretor geral e artístico.

Elementos para conocer el espacio y saludar a Miguel Rubio que empezará a impartir ahí un taller.

10 – Martes

Salí a las 7 de la mañana en el jipe con Carrandí hacia Santa Clara. Pasamos por Rafael en Manicaragua, y seguimos. Llegando allá fue directamente a Etecsa para comprar la tarjeta de internet, y eso significó 1 hora de fila. De ahí al Parque Central a conectarme... Estuve una hora, la conexión bastante buena. Hablé con César, revisé correo, vi algo de Facebook...

De ahí a la biblioteca de Santa Clara donde encontré por lo menos 5 materiales interesantes para mi investigación. No se podía enchufar el computador, de modo que yo no podía hacer ahí los arreglos que tenía que hacer a los documentos que tenía que enviar a Flavio sobre los créditos de la Usp, lo que me llevó a pedir ayuda en casa de Xiomara para hacerlo. Estuve ahí unos 20 minutos, nada más.

De ahí otra vez al parque enviar eso. César no se conectó...

Corrí para llegar a la hora acordada – 1pm – para coger el transporte de vuelta. Menos mal alcancé comprarme una pizza en el camino, porque estaba muerta de hambre. A la 1 estaba allá, pero Rafael llegó a las 2:15, en función de otras cosas que le surgieron en el camino. De allá a Mataguá – donde tendrán función el 17 de Maio –, después a la casa de Rafael en Manicaragua y saliendo de allá, nos topamos con la carretera cerrada – en función de un accidente en la mañana, una grúa trabajaba para sacarlos a los dos vehículos que se habían volcado.

El calor era extenuante! Parecía que me iba a derretir...

Después de alguna espera – que seguro se sentía más larga por el agobiante calor – paramos para tomar guarapo en el Hoyo!

Llegamos al grupo pasadas las 4:30 de la tarde.

Fuí a conversar con Elío y Concha, a enseñarles el libro de Beatriz Rízk, y me invitaron a entrar y estuvimos laaaaargo rato conversando, más bien yo les escuché...

Me viene a llamar Arlettis porque ya iba a empezar la función de Naufragios en que actúan ella y Roberto. Llovía, y la sala del salón de ensayo donde la iban a poner tenía tan solo unos 4 o 5 niños y una

Fotos X, Y, Z, V: Vistas do acampamento La Macagua em 2008 – prédio da administração (X), a famosa ceiba (Y) e alojamentos (Z e V). As cores da bandeira cubana – branco, vermelho e azul – foram as escolhidas para decorar todo o *campamento* até a mais recente reforma, em 2013, quando deram lugar a tons de bege e verde. (Fotos: Camila Scudeler)

O grupo empresta seu nome da região onde está localizado: o maciço montanhoso do Escambray - cujo nome indígena é Guamuhaya. Com água em abundância na região, os nomes – indígenas – da maioria dos povoados próximos refletem tal realidade: Matagua, Las Aguas, Cumanayagua, Manicaragua, Barajagua e a mesma Macagua. A 15 km de Cumanayagua, 13 km de Manicaragua, 74 km de Santa Clara e 310 km de Havana está localizada La Macagua – pequeno vilarejo na beira da rodovia junto ao qual foi construída a sede do Grupo Teatro Escambray em 1973. Na época de sua construção, La Macagua fazia parte da Província Las Villas – uma das seis províncias em que estava dividida a ilha até então. A partir de 1976, as essas províncias foram subdivididas para formar quinze províncias, fazendo com que a localização do grupo seja exatamente na fronteira entre as províncias de Villa Clara e Cienfuegos. Esta foi a região escolhida pelos fundadores do grupo para implementar um novo experimento teatral, nos idos de 1968.

⁴ Árvore de grandes dimensões, considerada sagrada por várias culturas, inclusive pela religião afrocubana yoruba.

mujer, aparte del luminotécnico, el sonidista, Rafael y yo. ¡Durante la función fue llegando más y más gente! Al final había gente parada al fondo y otros que miraban por la ventana. La obra no es para nada adecuada a niños, también la siento bien desubicada de la zona, en relación a las personas que ahí estaban... Sin embargo, sentí que la gente de aquí sí es ávida por actividades, y culturales. ¡Era un martes sencillito, ya pasadas de las 9 de la noche, con lluvia, y vino gente! ¡Ese dato fue lo que más llamó mi atención en esa ocasión!

La obra, la veo más bien como un ejercicio... No entiendo bien el propósito de montarla, pero no lo menosprecio tampoco. Hay mucho de la realidad citadina del país. La última escena fue la que más me llamó la atención, la que tiene mayor interacción entre los dos actores, hablando, al final, de los absurdos de la burocracia en el país y los efectos nefastos que eso tiene en la vida de la gente. Al terminar yo le hice algunos cuestionamientos a Rafael, quien no los tomó bien, y eso llevó a una discusión un poco sin rumbo... Empezó a usar la obra de otro grupo – y criticarla – como seguimiento de lo que yo hablaba cuando, siento yo, no tenía propósito mezclar las dos cosas.

Me acosté ya pasada la media noche.

11 – Miércoles

Cuando me desperté y fui al salón de ensayo para ver algo del trabajo de Los dos ruiseñores, ellos estaban probando vestuarios e iban a probar también los títeres que se les acababa de traer Rafael. Hildita estaba ahí trabajando en los vestuarios, y Laura – periodista del periódico Vanguardia de Santa Clara estaba con un fotógrafo haciendo una materia sobre el grupo para salir el sábado que viene. La saludé, le enseñé el libro de Arlequins y empezamos a ver unos pedazos de la obra que los actores fueron pasando para fotos... Después hizo una entrevista a Rafael, otra a Arlettis y después a Roberto. Yo, cuando fui a acompañar la conversación con Roberto me di cuenta que mi presencia le intimidaba, así que lo dejé solo con ellos.

Llamé a Vivian para avisar que mañana me voy para La Habana

Mapa X: localização da sede do Grupo Teatro Escambray no limite entre as províncias de Cienfuegos e Villa Clara, ao lado do povoado La Macagua. Em amarelo, a rodovia conecta Manicaragua/Villa Clara – sentido leste, e a Cumanayagua/ Cienfuegos – sentido oeste.

O grupo é subsidiado pelo governo de Cuba, que desde o início do processo revolucionário implementou uma política de respaldo estatal aos projetos teatrais. Como ressalta Eberto García Abreu em texto de 2017,

A subvenção estatal outorgada através do Conselho Nacional de Artes Cênicas (CNAE), órgão do Ministério da Cultura que respalda os artistas cênicos, tem protegido e fomentado o desenvolvimento profissional de teatro ao longo dos últimos cinquenta e sete anos. No entanto, este fato por si só não esgota a complexidade do funcionamento das instituições culturais em cada período e os diferentes modos de produção que coexistem nos territórios do país e nas instâncias de desenvolvimento artístico da comunidade teatral cubana. (ABREU, 2017, p. 20).

Atores e funcionários têm um salário assegurado – ainda que baixo, como ocorre com a maioria dos salários na ilha, por causa da frágil economia do país. Trabalhadores administrativos, de manutenção, transporte e cozinha se somam aos trabalhadores das artes na sede de La Macagua.

y ella me dijo que el 15 me van a trasladar a la casa de visitas de la Casa de Las Americas porque tendrá una obra en su casa. Me preocupó que les vaya a molestar el estar en su casa...

Fuí al ensayo del El puente sobre el río Marion para registrar con algunas fotos el proceso y el vestuario que ellas también se ponían por primera vez.

Llamé a Arlettis y Roberto para que trabajáramos un poco sobre las máscaras y la manipulación de objetos en Los dos ruseñores. Me sentía medio sin rumbo, con ganas de hablarles sobre muchas cosas a la vez y a trabajar con ellos muchos aspectos, pero obviamente no me alcanzaba... Estuvo chévere y productivo lo que se alcanzó hacer!

Después de almuerzo copié algunos materiales que Rafael tenía en su computador - y él me regaló dos libros de la biblioteca del grupo que me habían interesado: uno de Fayad Jamís para César y otro sobre la Revolución en el año de 1960. Salí con Arlettis hacia el Teatro de Los Elementos, en Cumanayagua, donde ella va a tomar un taller con Miguel Rubio y Rebecca Ralli del Yuyachkani. Muy agradable el espacio, también una finca, localizada cerca de 1 km de la carretera. Se me hizo acordar del Teatro Itinerante del Sol. Oriol, quien ha sido el director del grupo y es uno de sus fundadores, me hizo montones de cuentos sobre el Escambray, sobre sus andanzas por Colombia y, más que todo, sobre el grupo de él.

Después que llegaron los talleristas, y que los saludé, aproveché un camión que iba hacia el pueblo para llegar a la carretera y esperar algún transporte hacia La Macagua... Un bus de obreros paró, hizo una pausa en Barajagua, y después siguió. Me sorprendí por tener personas conocidas allá... La niña de la cocinera del GTE y un ex custodio también de aquí del grupo que me reconoció de lejos y me vino a saludar.

Ya en el grupo, aproveché para lavar lo que tenía de ropa sucia, comí, después tendí la ropa y me senté con Elío a arreglar unos puntos de duda que yo tenía sobre la transcripción de las entrevistas de él y Concha, cuando él vino a mi cuarto para traerme un salbutamol de regalo, para que lo tenga a mano por largo rato. Una conversación muy agradable. Me contó cosas sobre Raquel y Vicen-

A rotina dos atores varia. Alguns aspectos, no entanto, são fixos: os horários das refeições, preparadas por funcionários. Apesar de que o café da manhã fica por conta de cada um em seu quarto/casa, às 10h15 é servido um lanche – quase sempre um pão, suco, um croquete de carne frito ou uma fatia de mortadela, também frita. Antes das 13 horas é servido o almoço, e às 18 horas, o jantar. Quando está pronta a refeição, todos são avisados pelo soar do sino que ecoa por todo o acampamento. Todos os trabalhadores – artistas e não artistas – se reúnem no refeitório. Se porventura alguém não tem fome naqueles horários, melhor levar o prato ao seu quarto e guardá-lo já que quando a fome apertar, não haverá aonde ir para, quem sabe, comprar comida. A única lojinha do povoado vende coisas bem básicas: quando se tem sorte, aparecem ovos por lá. Pães e iogurte de soja aparecem uma ou duas vezes por semana pelas mãos de vendedores ambulantes que anunciam sua chegada aos gritos, como em todos os lugares.

Fotos x, y, z, a e b: atores e trabalhadores de serviço no refeitório, ao centro, a sombra mais disputada depois do almoço. Abaixo, pratos bem servidos. 2008. (Fotos: Camila Scudeler)

Entre refeições, o teatro e a sala de ensaios são disputados pelos atores e direção. Uma rotina de utilização dos espaços é definida a cada dia, a partir das prioridades apresentadas pela direção de acordo com as datas previstas de estreia, apresentações dentro e fora de La Macagua já agendadas, participação em festivais, turnês etc.

te Revuelta, sobre la “parametración”, etc...
Mañana me voy para la Habana... Ahora es ponerme a arreglar
mís cosas... A las 7 salgo...

12 – Jueves
Ida de La Macagua a Manicaragua y de ahí a La Habana
Llegada de La Candelaria a La Habana
(fim das anotações de diário de campo)

Cena 3.1.1 Um grupo (muito) vivo

Entre os meses de janeiro a março de 2008, quando estive em distintas ocasiões no Grupo Teatro Escambray, assisti a apresentações de cinco peças de repertório: *El retablillo de Don Cristóbal*, *Bandolero y Malasangre*, *5 segundos*, *El feo* e *She loves you ye, ye, ye....*

O texto de Federico García Lorca, *El retablillo de Don Cristóbal*, foi montado no grupo pela primeira vez em 2004, em trabalho conjunto entre o Grupo Teatro Escambray e o grupo espanhol La Barraca durante a temporada deste na sede cubana, e foi dirigido pelo diretor do grupo convidado, Jaime Lozada, tendo no palco atores dos dois grupos. Em 2005, depois que o grupo convidado retornou ao seu país natal, Carlos Pérez Peña e Sérgio González assumiram a direção da remontagem da obra que esteve por vários anos no repertório do coletivo, tendo quase todos os atores do grupo em cena. Me lembro da apresentação realizada como parte da programação artística da Feria del libro de Manicaragua. *Bandolero y Malasangre* e *5 segundos* foram outras montagens que pude acompanhar, em apresentação na Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, em Santa Clara. A primeira tinha estreado em 2006 e o texto do venezuelano Gustavo Ott, sob direção de Rafael González, levava ao palco Saúl Rojas e Maikel Valdés, que davam vida a quatro histórias cujo tema central eram diferentes frustrações humanas. A segunda, *5 segundos*, foi a segunda aproximação de Saúl Rojas à dramaturgia⁵, com assessoria dramática de Rafael González, que assina conjuntamente o texto, e colocava em cena vários dos atores mais jovens que faziam parte do coletivo naquele momento. *El feo* foi outro título que vi, apresentada na cidade de Manicaragua. Era a segunda vez que o grupo participava da montagem de um texto de autor alemão, com apoio e incentivo da embaixada da Alemanha em Cuba. Na ocasião, o autor Marius von Mayenburg chegou a ver a montagem de Carlos Pérez Peña.

⁵ A primeira peça escrita por Saúl Rojas foi Albanta, montada pelo grupo em 2004 como tese de formatura da primeira turma de estudantes da EPA a ir ao grupo para realizar o trabalho final. Nela atuavam os alunos Saúl Rojas, Eyleen De León Bustillo, Maikel Valdés, Eric Morales, além de outros dois atores veteranos do grupo: Carlos Riverón e Hilda Borges.

Segunda Etapa – ou seria sétima?

La Macágua, sede del Grupo Teatro Escambray, 4 de maio de 2016.

Ontem cheguei a Cuba pela sétima vez... Fazia um ano e meio que não vinha, e minha última temporada tinha sido de cerca de cem dias, em 2014. Naquela ocasião viajei de volta ao Brasil no dia 17 de dezembro, o mesmo dia em que dava os primeiros sinais a retomada das relações entre Cuba e Estados Unidos, marcada por um pronunciamento dos presidentes de ambos os países, Raúl Castro y Barack Obama. Também naquela data, e como ato simbólico e marcante, foram colocados em liberdade os chamados 5 héroes¹³, cinco espíões cubanos infiltrados nos Estados Unidos com o objetivo de colher informações e evitar ataques terroristas planejados por grupos anticastristas sediados na Flórida. Depois de entregar ao FBI centenas de dados, foram eles os aprisionados, com sentença até de prisão perpétua – na data de sua liberação, já haviam cumprido mais de quinze anos de prisão.

Viajei em um avião da Copa Airlines direto de Bogotá a Havana – sem a costumeira escala no Panamá. Estava muitíssimo cansada e senti muita raiva da postura de vários cubanos que estavam no avião falando alto, com música no máximo volume no celular, bebendo e jogando baralho como se estivessem no quintal de suas casas... Horrível, desrespeitoso... E pensava o tempo todo que este não é o retrato do cubano, ou, pelo menos, não é o único...

Ao descer do avião, e depois de certa demora nos trâmites do visto que eu esperava que fosse entregue no setor de imigração do aeroporto, de trocar dinheiro e negociar o preço da corrida de táxi até o terminal de ônibus, comecei a me sentir realmente em Cuba, a outra Cuba, com outro tipo de cubanos diferentes daqueles do avião... O motorista, no curto trajeto do aeroporto à rodoviária,

¹³ Para maiores informações acerca deste fato, ver: MORAIS, Fernando. **Os últimos soldados da Guerra Fria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Fotos a, b, c e d: *El retablillo de Don Cristobal*. Atores montando o retablo, debate com as crianças ao final. Feira do livro de Mancarágua, 2008. (Fotos: Camila Scudeler)

Fotos x, y, z: *El feo*. Em cena: Ernesto Días Vallejo, Carlos Riverón, Yerkys Caballero e Jorge García Avilé.

Cena 3.1.2. Diferentes gerações, diferentes buscas

A peça que está sendo montada neste 2008 é *Gelatina*⁶, tese de conclusão de curso⁷ de um aluno da Escuela Profesional de Arte Samuel Feijó, de Santa Clara.

Escrita e dirigida por Rafael González, *Gelatina* diz respeito ao universo jovem, estudantil, e o momento de decidir pela carreira universitária a seguir. A disponibilidade de vagas na área que cada jovem sonha estudar e as vezes em que

falou comigo sobre política, sobre a situação do país, de cultura, de história, do show dos Rolling Stones, da visita do papa e do chefe da Igreja Ortodoxa Russa... Do lado de fora da rodoviária, outra vez a negociação do preço do transporte em carro até Santa Clara – de lá o jipe do Escambray me levaria até a sede do grupo – e entrei no carro com o motorista e um passageiro que compartilharia a viagem comigo – me cobraria 20 cuc (pouco mais de 20 dólares) pelo trajeto de quase 300 quilômetros... Esta viagem costuma custar entre 10 e 15 cuc por passageiro quando há quatro pessoas para compartilhar, o que não foi o caso naquele momento... O senhor começou a puxar assunto sobre algum tema – na verdade não me lembro qual foi o assunto que deu início à conversa – e daí passamos as duas horas seguintes conversando os três sem parar, sobre os temas mais variados possíveis – temas da esfera pública, todos eles... Passamos pela situação política no Brasil, a crise mundial, o tal “cara” eleito presidente da Argentina (em referência a Macri), o canal do Panamá, o Porto de Mariel e o canal que está sendo construído na Nicarágua – para ligar Atlântico e Pacífico e concorrer com o Canal do Panamá –, a Venezuela, as relações bilaterais Cuba-Estados Unidos, a saúde tratada como mercadoria no capitalismo, “o conto do carrapato”, informática, a Revolução de Angola, o Escambray, a Colômbia e o Processo de Paz etc. etc. etc.... Não pude descansar durante todo o trajeto, mas desta vez aguentei o sono contente!

Senti uma angústia tremenda no aeroporto de Bogotá enquanto esperava a saída do avião... Não conseguia conter as lágrimas na sala de espera, uma sensação muito estranha...

--- (ainda mais) Pessoal ---

Me pego olhando a minha não tão longa vida, e há coisas que fiz e agora não as entendo bem... Não sei como as fiz... Não sei, às vezes, por que as fiz... Revisando minha temporada aqui em 2014, me espantei de pensar o porquê de ter ficado tanto tempo... Tenho certeza de que TODO mundo também se surpreendeu muito com isso... E vejo que naquele momento ir para a Colômbia era apenas

as decisões de membros da família norteiam o futuro são outras das temáticas tratadas no texto que leva ao palco o momento da prova de aptidão para ingresso em uma carreira artística. A diferença geracional é outro foco de abordagem, pelo contraste dos pontos de vista do jovem e de seu padrasto quanto à carreira profissional a seguir e os meios para alcançá-la. Pode-se ler a peça como alusão, também, a outras duas realidades: no aspecto micro, aquela vivida no contexto do próprio grupo naquele momento em que pessoas de distintas idades e experiências convivem e trabalham juntas; e numa visão macro, a da política em Cuba e a relação dos dirigentes do país com as novas gerações de cubanos.

A primeira vez que os jovens ocuparam o centro da cena do Escambray foi em 1980 na peça *Los Novios*, escrita por Roberto Orihuela e dirigida por Sérgio González. Mas foi com *Molinos de viento*, em 1984, que o universo jovem e contextos como as vicissitudes do ambiente escolar passaram a ser uma constante no coletivo e, como afirma Omar Valiño, “Pela primeira vez de maneira clara, o Grupo saltava à formulação de problemas que estavam fora de seu espaço natural”. (VALIÑO, 2004, p. 60).

Primeiro texto dramático de Rafael González no GTE, a montagem sob direção de Elio Martín deixou sua marca na história do teatro cubano ao ganhar diversos prêmios, levar milhares de jovens aos teatros do país e chegar a ser incluída entre as peças cubanas paradigmáticas no livro *Escenarios de dos mundos. – Inventario teatral de Iberoamerica*.

⁶ Conclusão de curso de Mario Wong. Atuam também Maikel Valdés e Luis Torres Salabarría, posteriormente substituído por Yosbel Viera Rey. Em 2018, dez anos depois, o grupo remonta *Gelatina* com outros atores, também sob direção de Rafael González.

⁷ Um dos requisitos para a conclusão do ensino médio profissionalizante em teatro é uma montagem final que deve ser realizada em um coletivo teatral estabelecido. Muitos alunos realizam tal trabalho junto aos grupos existentes na cidade de Santa Clara, onde está localizada esta EPA, mas cada vez mais muitos deles têm optado por realizá-lo no Escambray desde que o grupo assumiu essa tarefa, em 2004. Depois de formados, os alunos têm que realizar dois anos do chamado “serviço social”, uma espécie de estágio no qual o recém-graduado adquire experiência na área estudada e realiza sua contrapartida social. Durante esse período, os recém-formados costumam manter-se no grupo. A permanência dos jovens atores no grupo após concluída essa etapa é uma incógnita que interfere na dinâmica interna do coletivo, pela constante alteração do quadro de artistas.

uma possibilidade – e um tanto quanto remota... Agora já faz um ano e quatro meses que estou MORANDO em Bogotá... Longe da minha terra, longe da minha família... Temo me arrepender de alguma forma no futuro... Ao mesmo tempo me surpreendo com a minha coragem, desprendimento, entrega... Às vezes não sei bem entrega a quê... Não tenho clareza do que, em um grau mais profundo, eu estou procurando... Intuo que seja um lugar, ou lugares, ou momentos em que me sinta bem... Comigo mesma... Com os outros...

Fotos: *Gelatina* (2008)- Mario Wong Alemán, Yosbel Viera Rey e Maikel Valdés Leiva

Fotos: *Molinos de viento* (1984). À direita Carlos Pérez Peña no papel do diretor da escola.
(Arquivo pessoal Elio Martin)

Recém-regressado de uma temporada de dois meses junto ao *Berliner Ensemble*, na Alemanha – enviado pelo GTE para realizar oficinas e aprofundamento –, Rafael González recebeu uma tarefa do diretor-fundador do GTE, Sérgio Corrieri: ele não acompanharia o grupo à turnê de um mês que teriam pelos Estados Unidos e Canadá – seria a primeira vez que um grupo artístico se apresentaria em solo estadunidense desde que as relações entre os dois países haviam sido suspensas – e durante esse período deveria dedicar-se a investigar alguma temática da região e a escrever uma peça teatral com o propósito de ser montada pelo grupo. No regresso do grupo, González apresentou o texto de *Molinos de viento*. O diretor a leu e, segundo relato de Rafael, não deixou transparecer suas impressões. Já Gilda Hernández, subdiretora do grupo – e mãe de Sérgio Corrieri –, demonstrou imediatamente sua insatisfação com o texto.

Recorrências poéticas – Los cuentos

Bogotá, 06 de novembro de 2017.

Enquanto escrevo sobre a peça Los cuentos, estreada em 1971 e parte do repertório do GTE ainda hoje, com diferentes elencos ao longo de mais de 46 anos, recebo um e.mail/informe da Casa de las Americas, de Cuba, convidando para uma apresentação que ocorrerá esta semana naquele espaço. Se trata, nada mais, nada menos, que de Nadie me entierre esse muerto, cujo convite diz o seguinte:

Qual não é minha grata surpresa ao ver Carlos Pérez Peña¹⁴ e Carmen Fragoso¹⁵ juntos nessa montagem dos contos de Onélio Jorge Cardoso... Fico pensando que há reverberações poético-artísticas que seguem ocorrendo apesar da passagem do tempo... Há temas que continuam fazendo sentido e pedindo para serem re - explorados...

¹⁴ Ator e diretor teatral, Prêmio Nacional de Teatro de Cuba no ano 2009, fez parte do GTE de 1970 a 2008 e foi diretor do grupo de 1990 a 1996.
¹⁵ Atriz e diretora teatral cubana, foi atriz do GTE de 1976 – quando realizou serviço social como recém-graduada da Escuela Nacional de Artes junto com outros onze estudantes – a 1981.

A partir da imagem quixotesca dos moinhos de vento, González quis expor segundo sua visão os caminhos que a mentira e a desonestidade começavam a trilhar nos mais diversos níveis da sociedade cubana. Para tanto, lançou mão de duas situações que ocorriam concomitantemente em uma escola de ensino médio em regime de internato⁸: uma fraude – o roubo do gabarito de uma prova de física, por três alunos; e a “maquiagem” que o diretor da escola aplicava às dependências físicas da escola às vésperas de uma visita do Ministério da Educação. Brotherton ressalta que:

Molinos de viento enfrenta diretamente o difícil tema da fraude escolar e outras de ficiências no sistema educacional cu bano. Leva a cabo esta delicada tarefa com a honestidade e fervor revolucionário que sempre caracterizaram o trabalho do GTE. Por ser justamente no campo educacional que a Revolução alcançou algumas de suas conquistas mais profundas e fun damentais, desde a campanha de alfabeti zação até a preparação de médicos e cientistas, que cumprem suas tarefas revolucionárias por todo o Terceiro Mundo, esta análise crítica tem tanta transcen dência. (BROTHERTON, 1986, p. 8)

Magaly Muguercia menciona que entre 1959 e 1964 ocorreu um *baby boom* na ilha – acompanhando os primeiros anos do processo revolucionário. Chamado por Muguercia de *festival biológico*, a nova realidade trouxe a necessidade de implementação urgente de medidas que visassem lidar com essa explosão demográfica:

Nesse período nasceram mais crianças do que nunca, antes ou depois, na história de Cuba. E esse fato tornou-se um fator de pressão que levou à construção apressurada de mais escolas, à formação maciça de professores e produziu números desproporcionais de pessoas com formação universitária e ampla demanda da previdência social. [...] Essa explosão demográfica, embora moderada depois de 1964, continuou até 1972 - jovens que têm agora [1992] dezenove anos - e depois caiu drasticamente. Ela introduziu, entre outros efeitos sociológicos, que inevitavelmente repercutiram no econômico, político e ideológico, o fato de que

⁸ As ESBEC – Escuelas Secundarias Básicas en el Campo – estruturaram parte das transformações radicais propostas pela Revolução Cubana. Neste caso, tratou-se da construção nas zonas rurais do país de grandes estruturas de escola e alojamento para centenas de estudantes, em que o princípio martiano do estudo vinculado ao trabalho seria colocado em prática. Os jovens estudavam em um período e se dedicavam ao trabalho no campo no período contrário – turno e contraturno. Sob regime de internato, os alunos tinham pases para ir a suas casas em geral a cada duas semanas. A região do Escambray abrigou algumas escolas desse modelo, dentre as quais a Tony Santiago, onde lecionou Rafael González, que extraiu dessa experiência elementos para escrever *Molinos de viento*.

Ramona e o Día internacional da mulher

Bogotá, 08 de março de 2017.

Hoje é um daqueles dias que pode incomodar algumas de nós, mulheres, quando se tenta converter um dia histórico de luta em uma data comercial, em uma data em que mulheres recebem (mos) flores, chocolate... Em que, de maneira bem rasa, se fala e se valorizam as supostas “características femininas”... Em que se alardeia a beleza feminina etc. – ou seja, aquilo que pode ser colocado em gavetinhas, empacotado, tirando o foco do que realmente interessa e da razão da existência desse dia... MAS, na verdade, é um dia de muita luta e reflexão... Reflexão sobre nosso lugar nessa sociedade capitalista, patriarcal, machista... O último lugar que nos é relegado... E a normalização da violência à mulher pelo simples fato de ser MULHER...

Amanheci assim, pensativa, reflexiva, e meu pensamento não demorou a chegar a Ramona. Obra estreada pelo Grupo Teatro Escambray em 1977, dramaturgia de Roberto Orihuela – que a essas alturas já ia se consolidando como dramaturgo do grupo – e dirigida por Sérgio Corrieri, contava a história de uma mulher, Ramona, que, ao ser indicada como trabalhadora exemplar de seu centro de trabalho, tem sua vida pessoal colocada de cabeça para baixo quando começam a analisar se “realmente” tinha uma postura ílibada em todos os setores de sua vida.

Reflexos da sociedade patriarcal machista que continua imperando...

hoje em Cuba, os jovens que têm entre vinte e sete e trinta e dois anos de idade - setor anormalmente volumoso da nossa pirâmide social - são o grupo de jovens que apresenta demandas por emprego e habitação mais prementes, e entre os quais se encontra a maior proporção de pessoas com escolaridade de nível superior. (MUGUERCIA, 1997, p. 114-115).

Tal realidade do país passa a ser também a realidade da região do Escambray. Esta área que duas décadas antes era uma região carregada pela diferença em relação às demais zonas do país – por razões históricas várias, como veremos no subcapítulo 3.2 –, na década de 1980 já era muito parecida às demais regiões de Cuba. Boudet sublinha que

[...] os [anos] oitenta dissolvem a contradição de [mil novecentos e] sessenta e oito, uma das mais ricas no teatro da Revolução quando se trate de historiar caminhos renovadores. E se desenvolve uma dramaturgia crítica sobre a atualidade – na qual predomina o realismo –, mas que se abre em direção a outras zonas temáticas através da evocação ou a linguagem metafórica. (BOUDET, 1988, p. 40)

E pela primeira vez em dezoito anos, ou seja, desde a fundação, a temática estudantil apareceu no palco do Grupo Teatro Escambray - este que tinha se dedicado até então a temas relacionados à vida dos *camponeses* daquela região. Também foi a primeira vez que se denunciaram práticas corruptas de pessoas em destacados cargos dentro da estrutura social do país. “Até aquele momento, todas as críticas que haviam aparecido nas obras do grupo diziam respeito às condutas dos homens e mulheres da base da sociedade cubana, mas não tinha havido até então nenhuma crítica substancial à superestrutura política e social da ilha”, pondera Rafael González⁹.

No que tange às técnicas e estilos empregados, Vivian Martínez Tabares analisa as propostas da direção da montagem:

Elio Martín [...] propõe uma linguagem cênica ampla e um ritmo vertiginoso a partir de variados recursos: teatro dentro do teatro,

⁹ Dois dias após chegar à sede do GTE para desenvolver a primeira parte da pesquisa de campo do doutorado, a cineasta Luisa Corrieri, enteada de Sérgio Corrieri, foi à La Macagua para realizar entrevistas com os membros do grupo que conviveram com Sérgio para um documentário que estava produzindo sobre o diretor-fundador do Escambray. Pudemos acompanhar e gravar todas as entrevistas realizadas naquela tarde de sábado, dia 13 de setembro de 2014.

Cuba e o cameraman

Bogotá, 04 de dezembro de 2017.

“O ator é uma entidade com a sua consciência política e o palco é sempre sua tribuna. Sem isso, a representação será oca, vazia.”

Anatol Rosenfeld

Acordo nessa segunda-feira ainda sob o impacto do documentário Cuba e o cameraman, de Jon Alpert, que vi ontem à noite¹⁶.

As lágrimas foram mais fortes que eu. A sensação de tristeza, impotência, frustração e realidade tomaram conta de mim. Ele mostra Cuba ao longo de mais de quarenta anos, em viagens sistemáticas à ilha desde a década de 1970, visitando, a cada vez, três famílias do campo e da cidade – as mesmas, durante todo o período. Vai até 2016, mais especificamente 25 de novembro daquele ano, quando morre Fidel Castro. Depois de ter se encontrado com o comandante en jefe em várias ocasiões ao longo dos anos, Alpert acompanha o cortejo fúnebre pelas estradas do país.

Um nó continua habitando a minha garganta. Um nó ao ver uma Cuba com a qual sonhei meus sonhos revolucionários – do início da Revolução – uma Cuba com a qual meus pesadelos se encontraram – durante o período especial –, e outra Cuba, a que conheço não por relatos, livros, filmes, a que vivenciei em carne e osso estes últimos dez anos – e que não deixa de ser um pouco uma mistura das duas anteriores...

¹⁶ Disponível no Netflix, depois de ter sido lançado no Festival de Veneza 2017.

presença decisiva da música como elo estrutural, coexistência deliberada de diferentes estilos interpretativos. Carlos Pérez Peña destaca-se no papel de diretor da escola em um processo de desumanização-robotização, por meio da farsa, que proporciona uma nova perspectiva estilística no trabalho atoral do coletivo. [Molinos] foi premiada no Festival de Teatro de Havana de [19]84. (TABARES, 1988, p. 50).

As questões que dizem respeito aos jovens, ao universo escolar e aos conflitos geracionais não foram uma exclusividade do GTE naquele momento. Se tratou, na verdade, de preocupações que apareceram em diversas montagens teatrais no interior do país, e também em Havana. *Molinos* levou verdadeiras multidões pelas cidades do país onde foi apresentada, sendo que as temporadas realizadas no Teatro Mella de Havana, sala com capacidade para 1475 espectadores, tiveram sempre casa cheia com filas de espectadores que dobravam quarteirões.

Quando o Grupo de Teatro Escambray realizou vários ensaios com público, a qualidade da educação não era um dos temas sobre os quais a sociedade em seu conjunto refletia. Por isso foi mais incomum que Andrés, o aluno de Molinos [...], como um novo Quixote, se levantasse contra as lâminas da normalidade, do aprendizado formalista e da fraude, antecipando-se a uma vontade de retificação que meses depois seria coletiva. A obra inquietava, produzia discrepâncias. No entanto, um público jovem lotou os teatros. (BOUDET, 1988, p. 36-37)

A peça foi adaptada e levada ao cinema em 1985 com o título *Como la vida misma*, direção e roteiro de Victor Casaus a partir do texto de Rafael González. No filme atuam vários membros do grupo, como Sérgio Corrieri, Carlos Pérez Peña – que faz o papel de diretor da escola como o fazia na montagem teatral –, Flora Lauten no papel da professora e Fernando Hechavarría na pele de um jovem ator que vai ao grupo teatral no interior do país realizar seu serviço social¹⁰. Na análise de John Brotherton,

O elemento crítico no filme se concentra principalmente na inspeção "de la nación" que havia sido anunciada com a costumeira antecedência. Isto conduz, como na obra de teatro, ao encobrimento de todos os defeitos e descumprimentos: o Diretor encabeça a campanha para esconder o mal feito, o defeituoso. As imagens mais atrevidas do filme ilustram a catástrofe em função do súbito cancelamento da visita. Todo o trabalho de recuperação do ambiente se abandona; a escola volta a seu estado normal, insatisfatório. A crítica é dura, direta. (BROTHERTON, 1986, p. 11).

¹⁰ O filme completo está disponível em <https://youtu.be/D5ISd6JkGs>. Acesso em: 03 mai. 2018.

Nostalgia coletiva

São Paulo, 18 de dezembro de 2017.

Esta semana um fato me surpreendeu: como uma avalanche, ex-atores e atrizes do GTE que eu conheci em minha primeira visita ao grupo em 2008 começaram a postar inúmeros materiais – vídeos, fotos e expressões de nostalgia do tempo lá vivido – no Facebook. Estimulados por um vídeo inicial, que foi reencaminhado e reproduzido várias vezes, cada um daqueles jovens começou a compartilhar mais e mais materiais. Todos ávidos, pediam aos demais para enviar materiais. Eu também me emocionei e fui tomada pela nostalgia e a saudade. Agreguei fotos que tinha do período. Certamente vários fatos explicam esse acontecimento: o acesso à internet, a equipamentos eletrônicos e a meios de comunicação mais rápidos e modernos, que possibilitam subir à rede mundial dos computadores vídeos pesados – o que era inimaginável em Cuba mesmo em 2008.

Muitos dos materiais agregados eu desconhecia. Apesar de toda a pesquisa e recopilação de materiais que realizei nesses anos todos – em Cuba, no Brasil e na Colômbia – essas joias não tinham chegado ao meu conhecimento. Certamente porque a maioria das pessoas que agora postaram já não fazia mais parte do grupo quando comecei esta investigação formalmente. Quase todos estes, digamos, saudosistas faziam parte de uma turma de oito estudantes da EPA que havia chegado ao grupo em 2003 para a montagem de suas ‘tesis’. Desses oito, sete se encontram atualmente fora de Cuba: Venezuela, Estados Unidos e Espanha foram os destinos. Poucos se dedicam ao teatro nesse momento.

Cena 3.1.3. Denunciando a arbitrariedade do dogmatismo

Numa noite de lua cheia, o público lotou o teatro da sede do Grupo Teatro Escambray para assistir *She loves you ye, ye, ye...* : se tratava de uma apresentação em homenagem aos autores dos contos que deram origem à obra, todos convidados. Adaptação de Rafael González a textos de Francisco López Sacha, Guillermo Vidal, José Ramón Fajardo, Miguel Mejides e Abel Prieto, a peça relata vicissitudes da década de 1960 em Cuba narradas a partir das lembranças compartilhadas entre três soldados recrutas em uma noite de guarda, e as músicas dos Beatles e de outras bandas de rock estrangeiras – proibidas na ilha de então – são a costura de vivências de toda uma geração de jovens nascidos por volta do ano do triunfo revolucionário. As narrativas de juventude regadas a amores e fantasias revelam a realidade dos anos de implementação do governo revolucionário, imerso em uma briga de Davi e Golias entre Cuba e Estados Unidos¹¹ e tomando medidas terríveis, nesse período que foi

cunhado por Ambrosio Fornet como “quinqüênio gris”¹².

As polêmicas resultantes das arbitrariedades cometidas são tema de análise e discussão até hoje, em que o país e as políticas culturais parecem ter se situado em uma bifurcação: a Revolução como pretexto para o dogmatismo e a exclusão, ou a Revolução como espaço de confluências, de inclusões, de abertura. A Revolução como uma ruptura, ou a Revolução como lucidez e discernimento, sem descontar as dezenas de valores intermediários, nuances – como apresenta Graziella Pogolotti no livro *Polemicas culturales de los 60*.

A implementação das medidas coercitivas violentas esteve praticamente circunscrita à cidade de Havana. A proibição de exercer profissões, o trabalho forçado no campo, a cassação de cargos formam algumas das “medidas” a que foram submetidas centenas de pessoas que por uma ou outra razão foram taxadas de “contrarrevolucionárias”: fosse por sua orientação sexual, por atividades desenvolvidas antes de 1959, por expressar opiniões divergentes ou pelo simples interesse na cultura estrangeira, em especial a estadunidense – outro aspecto da Guerra Fria.

¹¹ Segundo aponta Newton Ferreira da Silva em sua tese doutoral intitulada Transição comunista e ditadura do proletariado na revolução cubana de 1959, “em 30 de outubro de 1960, os Estados Unidos proíbem todas as exportações à Cuba, exceto gêneros alimentícios e remédios. No dia 16 de dezembro do mesmo ano, o presidente norte-americano Dwight Eisenhower decreta a interrupção da importação do açúcar cubano (em 7 de fevereiro de 1962 todas as importações provenientes do solo cubano seriam proibidas). Finalmente, depois de romperem relações diplomáticas e consulares com Cuba e fechar a sua embaixada na capital Havana em 3 de janeiro de 1961, os EUA, agora sob o governo de John Kennedy, impõem o bloqueio econômico total da ilha no dia 3 de fevereiro de 1962.” (DA SILVA, 2015, p. 140).

Na *Declaración Final del Primer Congreso de Educación y Cultura*, levado a cabo em 1972 – inicialmente planejado como *Primer Congreso de Educación* –,

Foram defendidas manobras que defendiam o movimento de amadores como a expressão mais alta da arte revolucionária, "contrário às tendências de elite" e se enfatizou o caráter didático que as expressões culturais deveriam desenvolver a partir dessa data. Especial atenção foi dada a temas como Moda, Extravagância, Religião, Delinquência Juvenil e Sexualidade. Foi propugnada a eliminação de "aberrações extravagantes", crenças "procedentes do continente africano" foram consideradas causadoras de indisciplina legal e a homossexualidade foi definida como "patologia social". Os homossexuais eram "um problema" nas organizações culturais e se defendia o afastamento de tais pessoas de responsabilidades nas quais pudessem influenciar na formação de novas gerações, além de negar-lhes o poder de representar a Revolução no exterior. (MENDOZA, 2009, p.183-184)

Em 2006, ano de estreia da peça *She loves you ye, ye, ye...*, o GTE levou ao palco esta problemática e se propôs a analisar e tratar de frente assuntos que não afetaram o grupo diretamente¹³, mas deixaram marcas indelévels em toda uma geração.

Apresentamos a seguir três trechos da peça¹⁴, que nos dão elementos para vislumbrar algumas das problemáticas latentes:

Trecho 1:

Recruta 2. – *Foi em 66... Ainda não tocavam The Beatles na rádio cubana e tínhamos que procurar pela noite em onda curta a BBC de Londres... Minha irmã foi surpreendida pelo gemer das vozes, pelos violinos e o coro melancólico. Abriu a boca e ficou um longo tempo em silêncio. E esses são os Beatles? – me perguntou.*

Recruta 1. – *Sim.*

Recruta 2. – *Sorriu e lhe brilharam os olhos.*

Recruta 1. – *Havia um som beatle, um corte de cabelo beatle, uma moda beatle...*

¹² O quinquênio cinza na verdade durou cerca de uma década.

¹³ Atribui-se à sua localização no interior do país o fato de o grupo não ter sofrido diretamente o peso das políticas mencionadas acima. Detratores do coletivo diziam que o grupo teria sido poupado porque tinha respaldo político. No entanto, ao que indicam as evidências, se a chamada parametración tivesse durado mais um ou dois anos, ela teria chegado a afetar o Escambray também.

¹⁴ A peça não foi publicada até o momento. Os trechos foram retirados do arquivo do grupo, colocado a nossa disposição para esta pesquisa.

Saudades de Cuba...

Bogotá, 25 de outubro de 2017.

Me pego pensando em uma imensidão de coisas, enquanto organizo meus materiais e escrevo páginas deste trabalho... Em escapadas ao Facebook, para relaxar a cabeça sem sair do set de trabalho, vejo fotos de amigos em Havana, maravilhados com a capital cubana que visitam pela primeira vez, participando do Festival Internacional de Teatro de Havana... Aquelas fotos me levam, como num passe de mágica, a cada um dos lugares mostrados... E chego a sentir o calor, o mormaço que sobe do asfalto recém-molhado pela chuva que cai sem piedade em outubro por lá... Me fazem pensar que há quase dez anos cheguei à ilha das minhas fantasias pela primeira vez... E ainda hoje me emociona, como em 2008... Mas o que me emociona ali? Uma ilusão?... Uma esperança?... Uma nostalgia saudosa?... Acho que um pouco de todos esses aspectos, mas tem outro... Há uma aura, um tempo diferente naquele lugar... Diferente de todos os outros lugares por onde passei até hoje... Um pouco uma sensação de ter ficado suspensa em um tempo que já não é este da dinâmica dos países imersos no capitalismo e no neoliberalismo... Mas não é um tempo parado, nem atrasado, nem velho, mas é, certamente, outro tempo... Nestes quase dez anos, fui umas sete ou oito vezes a Cuba – em duas dessas ocasiões fiquei morando mais de três meses por lá... E percebo, sim, mudanças ao longo desses anos – confesso que nem todas elas vejo com bons olhos. Posso afirmar que não tenho ilusões nem me engano quanto aos problemas profundos que assolam o país, mas ainda assim, lá meu coração encontra um lugar de paz e mansidão que não encontrei em nenhum outro lugar... O tempo, acredito, faz parte disso... Outra forma de lidar com o tempo... Isso que foi pra mim, no primeiro momento, o aspecto mais difícil de adaptação, se tornou o maior trunfo desse lugar e de sua gente...

Trecho 2:

Recruta 1.- O dia seguinte será domingo. A velha me trará *congrí*¹⁵ e frango frito. Almoçaremos no bosque. Eu lhes direi que não tenho sentido frio e que usei o aquecedor para me banhar. E que a comida é melhor do que outros anos ... Não, eu vou dizer que aqui a comida é desperdício queimado e só quando há visitas fazem uma decente ... Claro, para jogar em seguida aos porcos porque esse é o dia dos bifes que vêm de casa, os pudins, os bolos ... E os sacos de *gofio*¹⁶ para misturar com açúcar ... E vou fazer ao velho as perguntas que nunca lhe faço:

Porque se somos tão importantes e necessários ... dormimos nesta pocilga e comemos *sancocho*¹⁷, por que o diretor nos atordoa todos os dias com seus discursos, porque até mesmo ouvir rádio e cagar é contrarrevolucionário, por que se ganham todos os galhardetes... Há tantas coisas que eu não entendo e não lhes digo, velho!

Todo mundo já me diz o *Louco* ... Hoje à noite há um vaivém de caixas de talco e pacotes de *gofio*. fazemos saquinho. Nós não os distribuímos. Todos ocupamos nossas posições ... Até nas vigas do teto. E quando o diretor vier e der a ordem de silêncio e apagar o interruptor ... e sua imagem ficar recortada na ombreira da porta, em seguida, vamos nos lançar um após o outro e aos: Já!

Trecho 3:

Se minha prima adorava no amor o corpo de outras mulheres, o fazia provavelmente como um rito, com todo o medo que os demais lhe impunham desde fora.

Por que deveria rejeitá-lo? A quem ofendia? A minha mãe, que só conheceu um único homem? A minha irmã recém-divorciada? Às mulheres que se queimavam com álcool porque o marido as havia agredido? Às beatas, às tristes, às escravas, às silenciosas mulheres que nasciam e morriam solitárias sem ter conhecido o amor?

¹⁵ Um dos pratos típicos cubanos, é uma espécie de baião de dois: mistura de arroz com feijão preto, quase sempre com pedaços de carne de porco.

¹⁶ Alimento composto por um tipo de farinha – trigo ou milho – e cereais tostados, usado em diferentes preparações de pratos. Originário das Ilhas Canárias, é muito comum nos países aos quais os canários imigraram.

¹⁷ Sopa preparada com mistura de diversos legumes, muito comum nos países hispano-americanos. O termo também é usado para se referir a bagunça, mistura, confusão.

Sobre encontros e vivências inesperadas – Brasil/Cuba/Colômbia

Bogotá, 23 de junho de 2016.

“O tempo (e consequentemente a História) não para”, já dizia o poeta. E no momento em que escrevo estas linhas, coisas grandiosas estão ocorrendo nos países onde estão inseridos os grupos de teatro que são objeto desta pesquisa, e também no meu país de origem.

Vale a pena voltar um pouco na régua dos anos e encontrar 2008. Naquele ano fiz minha primeira viagem a Cuba, ocasião em que conheci o Grupo Teatro Escambray. E poucos dias depois de minha primeira visita à sede do grupo, localizada na zona rural da ilha, vizinha a um pequeno povoado chamado La Macagua, fui visitar a turística cidade de Trinidad. A bela cidade de estilo colonial guarda em suas ruas e casas a marca da pujança econômica calcada nos engenhos de cana-de-açúcar mantidos pela mão de obra escrava de mulheres e homens trazidos da África. E no dia 18 de fevereiro (nunca me esquecerei da data), o “Comandante em Jefe”, presidente de Cuba Fidel Castro Ruz, informou oficialmente que não sairia candidato nas eleições em curso e já não continuaria sendo o principal mandatário do país, cargo que já vinha sendo ocupado por Raúl Castro Ruz (outro dos líderes do processo revolucionário de 1959 e irmão de Fidel) desde o afastamento do cargo por problemas de saúde, e que Raúl seguiria ocupando o posto, já não somente como interino. A dona da casa onde estava hospedada – uma das tantas que alugam quartos a turistas – chorava copiosamente enquanto a mensagem era lida na televisão. Eu sabia que estava testemunhando in loco um momento histórico e simbólico de amplitude considerável...¹⁷

¹⁷ Ver: <http://www.granma.cu/granmad/2008/02/19/nacional/artic03.html>, acesso em 03 de julho de 2016.

A homofobia¹⁸ foi escancarada durante aqueles anos e os homossexuais, muitos deles artistas teatrais, foram duramente perseguidos. O Teatro Estúdio, para ficarmos em um exemplo paradigmático dessa “política”, foi despedaçado, a começar pela destituição de Vicente Revuelta do cargo de diretor do grupo. Jovens estudantes teatrais começaram a sofrer perseguição desde o ambiente de formação, como comenta Norge Espinosa Mendoza ao apresentar os seguintes dados:

A implementação da suspeita homofóbica como política de purificação semeou sua angústia naqueles adolescentes [estudantes da Escuela Nacional de Arte], que viram fechadas as mesmas portas antes abertas, e só deixava em suas mãos um registro marcado com um perigoso histórico. (MENDOZA, 2009, p.177)

Em meados da década de 1970, tais proposições foram perdendo espaço e sendo extintas. Há quem afirme – sem poder provar – que Sérgio Corrieri interveio de maneira definitiva nas altas esferas de poder para que tais medidas execráveis fossem descontinuadas. Novos congressos e a criação do Ministério de Cultura colocaram um ponto final naqueles anos cinzentos, como relata Mendoza

Entre aquele 1974 e 30 de novembro de 1976 em que se anuncia a criação do Ministério de Cultura, foram se reintegrando a seus grupos alguns dos artistas que conseguiram vencer o ressentimento e a decepção causada por esta contingência. [...] A aprovação, em 1975, das Teses e Resoluções sobre a Cultura Artística e Literária substituem o ar rarefeito que assolava os artistas por um discurso que, apesar das fricções e da retórica do momento, augurava uma mudança saudável. Emergindo entre os documentos aprovados pelo Primeiro Congresso do Partido Comunista de Cuba, estas páginas reduzem os termos preconceituosos com os quais foram incentivados a trabalhar nas declarações do nefasto Congresso de Educação e Cultura. (MENDOZA, 2009, p. 189 - 190)

¹⁸ Marcante na sociedade cubana, a homofobia parece estar sendo combatida por distintos vieses. Um exemplo disso é o trabalho desenvolvido por Mariela Castro - psicóloga, sexóloga e política cubana, filha de Raúl Castro – que é ativista pelos direitos dos LGBT em Cuba e tem implementado importantes projetos que visam a prevenção de DSTs e a promoção dos homossexuais na sociedade cubana.

Em maio de 2016 tive a oportunidade de presenciar a Parada Gay de Havana, avançando com sua força e brilho pela Calle 23, uma das principais avenidas da cidade. Um bom motivo para ter esperança!

Poucos dias depois (29/02/2008, esta data que só existe a cada quatro anos), morria em Havana o diretor-fundador do Grupo Teatro Escambray, Sérgio Corrieri. Fui com dois amigos, naquela época jovens atores do GTE – que não haviam convívio com ele, nem sequer o conheciam pessoalmente –, prestar nossas homenagens na cerimônia de cremação que quando chegamos já havia terminado... Chegamos tarde... Não tive dimensão naquele momento da falta que me faria, nos anos vindouros, ter conhecido este homem...

Seis anos depois, em abril de 2014, viajei à Colômbia pela primeira vez, pouco tempo depois de conhecer e compartilhar com o Teatro La Candelaria em Cuba, em janeiro daquele ano, durante o IV Festival Magdalenas sin Fronteras, encontro de mulheres criadoras na cidade de Santa Clara: o grupo colombiano participando com a peça Soma Mnemosine – el cuerpo de la memoria e eu e a companheira Ana María Quintal com a obra Os filhos da Dita, do grupo Arlequins – do qual faço parte desde 2005. Esta primeira visita a Bogotá já prometia ser inesquecível, já que naquela oportunidade estrearia meu primeiro trabalho solo, Iara – a dialética do mito, no Festival de Teatro Alternativo. No dia seguinte à estreia – com casa cheia – vivenciei a triste notícia da morte de Gabriel García Márquez¹⁸... Era dia 17 de abril... Quando começava a conhecer a história de luta e resistência do povo colombiano mais a fundo, quando (e assumo apesar da vergonha) ouço falar pela primeira vez do Bogotazo – revolta popular que ocorreu em resposta ao assassinato do líder popular e candidato à presidência da República Jorge Eliécer Gaitán, quando caminhava pelas ladeiras de pedra do bairro colonial da Candelária (onde está localizada a sede do grupo de teatro, que tem esse nome por causa da localização) – Gabo deixou de estar presente fisicamente... E seu realismo mágico parece começar a fincar raízes no meu imaginário, mais e mais a cada vivência...

¹⁸ Ver:

<http://www.elespectador.com/noticias/cultura/gabo-portadas-de-todos-los-periodicos-del-mundo-galeria-487612>, acesso em 03 de julho de 2016.

Peça convidada a representar o GTE no ano de celebração de seus quarenta anos no Mayo Teatral 2008, evento bianual de teatro latino-americano promovido pela Casa de Las Américas, o texto de apresentação de *She loves you ye, ye, ye...* no material de divulgação do evento diz que

A quase meio século da Revolução, a memória a partir da própria geração de atores mais jovem do agrupamento apropria-se dos contos de Francisco López Sacha, Miguel Mejides, José Ramón Fajardo, Guillermo Vidal e Abel Prieto, para nos remeter a uma década fundacional, desde a qual se gestaram grandes ideias e virtudes, mas da qual surgiram nossos primeiros e persistentes dogmas. Dessa forma *She loves you ye, ye, ye...*, trabalho de formatura de três jovens estudantes da Escuela Profesional de Arte de Villa Clara, vinculados ao trabalho do Teatro Escambray, torna-se o último elo de uma cadeia de histórias que a partir da narração e do teatro o grupo tem desenvolvido ao longo de sua extensa e persistente história.¹⁹

Fotos X, Y, Z: *She loves you ye, ye, ye...*
Em cena os atores Yaineri Quintana, Luis Torres Salabarría e Francis Ruiz.

¹⁹ Programa da peça *She loves you ye, ye, ye...* na Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral 2008, disponível em <http://www.casadelasamericas.org/premios/teatro/mayoteatral/2008/escambray.php?pagina=grupos>. Acesso em 02 fev. 2018.

Em setembro de 2014 voltei a Cuba, agora para realizar a primeira etapa da pesquisa de campo deste doutorado. Passei quase quatro meses na ilha, e minha viagem de volta a São Paulo foi no dia 17 de dezembro daquele ano. Dia aparentemente normal no aeroporto José Martí. No dia seguinte, quando cheguei e liguei para avisar meus pais que já me encontrava em solo brasileiro, meu pai me perguntou o que tinha achado da notícia da “liberação dos cinco cubanos” e das grandes mudanças na relação Cuba/Estados Unidos... Eu, meio dormida, cansada, não entendia bem do que ele me falava, afinal não havia mudanças – pensava... Acessei a internet para entender melhor o que estava acontecendo e encontrei a informação completa: no dia anterior, enquanto esperava pacientemente por meu voo no Aeroporto Internacional de Havana, o presidente de Cuba, Raúl Castro Ruz, e dos Estados Unidos, Barack Obama, haviam anunciado a retomada – ainda que parcial – das relações entre a pequena ilha caribenha e aquela que tem sido a maior potência mundial há mais de um século. E o símbolo da reaproximação, depois do rompimento no início da década de 1960, era a liberação de um preso americano em Cuba e dos cinco presos cubanos, nos Estados Unidos – os “cinco heróis”.

E hoje, dia 23 de junho de 2016, pude acompanhar por um telão colocado na avenida Séptima, esquina com a avenida Jiménez, no centro histórico de Bogotá, a assinatura do acordo de cessar-fogo bilateral e definitivo entre o Estado colombiano e as FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo)¹⁹, realizado em Havana, Cuba, local onde desde 2012 estão em negociação. Sem que tenha sido vencida militarmente, e exigindo avanços do governo colombiano no que tange a justiça social e garantias de que seus membros possam regressar à vida civil e política do país, depois de 52 anos de atuação a guerrilha mais antiga em atividade no continente americano também se comprometeu a entregar suas armas. Antes

¹⁹ Ver:

http://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/23/internacional/1466701889_355836.html, acesso em 03 de julho de 2016.

Cena 3.2. Propósitos fundacionais

*Si no existiera Revolución, no hubiera grupo Teatro Escambray,
es un hijo muy natural de las circunstancias.*

Sérgio Corrieri

MANIFIESTO GRUPO TEATRO ESCAMBRAY

Octubre de 1968

Debemos revolucionar todos los campos de la creación teatral, cada hombre es responsable por la vida de los demás, y en consecuencia, de la suya, y por tanto responsable por todo lo que sucede a su tiempo. Es un hombre histórico, porque es autor del drama, es el personaje del drama, es el drama mismo. El teatro debe plantearse una comunicación viva con el espectador, y de ser posible, que este esté tan integrado al espectáculo que se convierta en el espectáculo mismo, siendo los actores provocadores conscientes de una confrontación viva de ideas. Podemos aportar frescura, vitalidad, violencia y audacia.²⁰

Fotos X: Debate pós apresentação no palco do grupo: o campo (arquivo pessoal Elio Martin)

²⁰ Fonte: documentário *Al final de cuentas*, de Michèle Guenoun.

da assinatura do “Acordo de Paz” final – que deve ocorrer dentro de seis meses –, pude presenciar ao lado de centenas de colombianos de todas as idades, vestidos de esperança, no local onde Jorge Eliécer Gaitán foi assassinado em 9 de abril de 1948, o maior avanço dado na direção da construção da paz na Colômbia depois de mais de sessenta anos de guerra ininterrupta no país²⁰, realidade que carrega números assombrosos de mortos, desaparecidos, genocídios, massacres, desplazamientos...

Enquanto isso...

Enquanto isso, no Brasil, uma mulher que participou da luta armada contra a ditadura civil-militar que assolou o país de 1964 a 1985 e esteve presa por mais de três anos, eleita democraticamente presidenta do Brasil pela segunda vez com mais de 54 milhões de votos válidos, está sendo vítima de um golpe travestido de legalidade e impedida, até segunda ordem, de exercer seu cargo sem ter cometido NENHUM crime de responsabilidade – única situação prevista na Constituição Federal de 1988 para a realização de um impeachment. Mas desta vez não estou in loco.... Não estou no Brasil... Diferentemente das outras situações aqui compartilhadas, em que coincidentemente (coincidências existem?) estive presente em lugares e momentos emblemáticos, é de longe que sinto minha “pátria” sangrar com mais um golpe, e um governo interino ilegítimo vai deixando rastros que marcarão indelévelmente esta nação...

Seguimos...

²⁰ Ver:

http://www.elespectador.com/noticias/politica/el-primer-dia-de-vida-sin-guerra-articulo-640655#ancla_opiniones, acesso em 03 de julho de 2016.

Em 1968, pouco antes da fundação do GTE, estreia o filme *Memorias del subdesarrollo* (*Memórias do subdesenvolvimento*), cujo protagonista é Sergio Corrieri, sob direção de Tomás Guitiérrez Alea. O filme, que obteve amplo reconhecimento nacional e internacional, narra a convulsão social às vésperas do desenlace revolucionário cubano a partir das lentes do binóculo de um burguês e lança Corrieri em um patamar ainda mais alto de reconhecimento. E é justamente nesse momento – quando o Brasil está às vésperas do decreto do AI-5, Paris se transformou com as manifestações de maio, grande parte dos países latino-americanos vive sob o jugo ditatorial – que tem início a *aventura* do grupo que veio a denominar-se *Escambray*.

Com a roupa encharcada
e a alma repleta de chão
Todo artista tem de ir
aonde o povo está

Nos bailes da vida, Milton Nascimento

Os artistas envolvidos no projeto eram, em sua maioria, reconhecidos no meio teatral– e também cinematográfico e televisivo – de Havana e gozavam de um amadurecimento profissional e artístico que influenciou na decisão de empreender uma mudança drástica nos rumos de suas carreiras – e de suas vidas pessoais – ao perceber que fazer teatro naquele momento na capital do país já não os completava nem artística nem politicamente. Os doze artistas que empreenderam esta viagem rumo ao desconhecido foram Sérgio Corrieri, Helmo Hernández, Elio Martín, Concha Ares, Miguel Navarro, Herminia Sánchez, Manolo Terraza, Albio Paz, Pedro Rentería, Orieta Medina, Federico Eternod, Adela Herrera. Logo em seguida se incorporaram também Gilda Hernández (Tota), Caridad Chao e Miguel Sánchez. Segundo Laurette Séjourné, se tratava de “[...] um grupo de teatristas de procedência muito variada (cinco do Taller Dramático; quatro do Teatro Estudio; um do Teatro Musical; um do grupo ‘Rita Montañer’; um do Instituto de Radio-difusión; e um de la Escuela Nacional de Artes).” (SÉJOURNÉ, 1977, p. 7). Muguercia ressalta que

O grupo Escambray foi, no final dos anos sessenta, o portador muito sensível de uma nova perspectiva, ao mesmo tempo militante e crítica, que a consolidação das primeiras conquistas da Revolução, assim como o aparecimento de nossas primeiras contradições internas, possibilitou. Isso lhe permitiu encontrar uma maneira cooperativa e fluida de se relacionar com as instâncias oficiais - o Partido e o Estado - sem, no entanto, renunciar à sua autonomia. Entraram assim na prática sistemática do debate em companhia dos habitantes daquela remota comunidade montanhosa, onde se instalaram e conseguiram construir um meio vital - estratégias e interlocutores ativados - dentro do qual apareciam de maneira orgânica linguagens teatrais novas. (MUGUERCIA, 1997, p. 92-93)

NOMEAR – OU, “dizem que o que não tem nome, não existe...”

Me chama a atenção a coincidência de que os dois grupos teatrais estudados aqui carreguem como seu o nome dos lugares onde estão instalados.

Ainda que em suas origens o grupo colombiano tenha se chamado Casa de la Cultura, desde a mudança àquela que é sua sede até hoje (o que ocorreu em 1969) empresta o nome do histórico bairro central de Bogotá à sua identidade.

“A melhor maneira de tornar algo universal é tratá-lo desde o mais particular”, uma máxima do grande mestre Armando Sérgio da Silva que vem à minha mente...

E foi a partir daí, do mais particular, do local, que alçou voos e se tornou referência no teatro colombiano e latino-americano nas mais diversas latitudes.

Quando os doze teatrístas fundadores do Grupo Teatro Escambray escolheram aquela região montanhosa do país caribenho para empreender uma aventura e desenvolver sua pesquisa, experimentação artística, ampliação de público e, por que não dizer?, militância, talvez não tenham pensado de imediato no nome que dariam àqueles sucessos, mas a relação com o entorno – que deu razão ao seu fazer artístico – também se refletiu em como seriam chamados e reconhecidos em Cuba e no mundo.

O sabor local, em ambos os casos, recheia trabalhos marcados pela reflexão acerca do momento histórico e do entorno social ao qual estão circunscritos, do diálogo estabelecido com a sociedade, e desde o particular a possibilidade de universalizar os problemas decorrentes da vida em sociedade se concretiza.

Noção de territorialidade, de localização, de lugar no mundo desde o qual é possível voar, alto...

No entanto, no âmbito pessoal, as motivações traziam também outras tintas. Elio Martin, por exemplo, afirma que sua principal motivação veio da insatisfação com a qual lidava naquele momento com o trabalho que vinha realizando no Teatro Estudio. Ao saber dos projetos que Corrieri tinha em mente, se aproximou para conhecer mais a fundo a proposta e decidiu unir-se a ela. Concha Ares deixou uma carreira recém-iniciada na televisão cubana para acompanhar Elio, seu companheiro, e mudar drasticamente os rumos de sua carreira. E assim, sucessivamente, as motivações pessoais foram muitas e variadas, mas a capacidade aglutinadora de Sérgio Corrieri parece ter sido o principal fator de confiança para todos que assumiam o risco da aventura. E juntos eles decidem fazer teatro em uma zona em que não há teatro e dialogar com um espaço do país que eles desconhecem.

Adelaida Herrera e Miguel Sánchez estiveram somente alguns meses. Ao finalizar o primeiro ano, também se foram Herminia Sánchez, Manolo Terraza, Federico Eternod e Miguel Navarro.

A estadia em Topes de Collantes – no alto das montanhas, onde uma escola de formação de professores concentrava alguns milhares de pessoas em formação²¹ –, que durou até final do ano de 1969, proporcionou ao grupo, além de inúmeras experiências, montagens teatrais memoráveis como a festa de conclusão daquele ano de 1969, quando “[...] o Grupo [...] montou um espetáculo insólito naquelas latitudes, no qual participaram mais de mil alunos com um público de 7 mil espectadores”. (SÉJOURNÉ, 1977, p. 16). Além de contar com espaço e possibilidade de ter uma base desde a qual percorrer a região e público garantido para suas apresentações, Topes de Collantes forneceu também novos atores ao grupo: Sérgio González, Miguel Carrasou, Aurelio Gutierrez e Julio Medina eram instrutores de artes que se juntaram ao coletivo teatral naquela ocasião.

Atores formados pela *Escuela Nacional de Artes* (ENA), Francisco Candelaria, Faustino Hernández e Jorge Reyes chegaram poucos anos depois, de Havana, e se

²¹ Em 1967 a escola chegou a ter mais de oito mil professores em formação. A estrutura contava com alojamento, refeitórios, biblioteca, hospital e um grande anfiteatro. Segundo Marcos Pérez Álvarez, diretor da escola na década de 1960, “Se criou um anfiteatro, hoje em recuperação, que contava com tela, palco, condições de iluminação, projetor próprio e especialistas ligados Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos; [...] tinha capacidade para 10 mil espectadores [...] e no porão dispunha de camarins destinados à preparação dos artistas, muitos dos quais eram de grande renome.” Ver mais em: <http://www.tiempo21.cu/2016/10/25/cuba-la-alfabetizacion-al-tope/> Acesso em: 25 abr. 2018.

del grupo teatro la candelaria de bogotá al teatro nuevo cubano

Durante las dos primeras semanas de diciembre de 1978, actuó en Cuba, invitado por la Casa de las Américas, el prestigioso grupo colombiano Teatro La Candelaria de Bogotá, que alcanzó enorme resonancia en sus presentaciones y como culminación de su gira participó activamente en el Primer Festival del Teatro Nuevo Cubano, dejando testimonio de sus impresiones acerca de este evento en esta declaración que ahora publicamos.

Compañeros
de la Casa de las Américas,
del Ministerio de Cultura,
de los grupos del Teatro Nuevo Cubano

El grupo Teatro La Candelaria quiere expresarles a todos y cada uno de los compañeros organizadores del Festival y a los integrantes de los grupos, nuestro profundo y revolucionario reconocimiento por haber constatado la espléndida formación del Movimiento de Teatro Nuevo de Cuba. Un movimiento que nace con características propias, insertado hasta la médula en los problemas de la Revolución y en la vida y anhelos del pueblo cubano.

En nuestra corta estadía hemos podido vivir numerosas experiencias al lado de ustedes. En primer lugar los extraordinarios logros que en todos los niveles de la vida ha alcanzado la Revolución Cubana y, fundamentalmente los alcances de una política cultural destinada a la apropiación de lo más avanzado de la ciencia y el arte por parte de y para todo el pueblo. Hemos podido ver cómo el Gobierno cubano quiere y apoya a los trabajadores del teatro y como éstos responden creando cada día más y mejores obras para la Revolución. Hemos podido ver los grupos de Teatro Nuevo en cuyas obras se siente en conjunto la propuesta de una estética abierta, de una estética proletaria, de un camino nuevo.

Lo más emocionante y significativo de nuestra presencia en Cuba ha sido el encuentro de las enormes coincidencias entre el Teatro Nuevo Cubano y el Nuevo Teatro Colombiano a pesar de vivir en sistemas sociales y

uniram ao grupo, assim como Carlos Pérez Peña e Flora Lauten, que acabavam de concluir a experiência teatral radical que foi o grupo *Los Doce*, sob direção de Vicente Revuelta.

Analisando diversas possibilidades, escolhem a região do Escambray – essa cadeia de montanhas localizada no centro da ilha, cuja história particular estava carregada de matizes específicos, entre os quais a recente “luta contra os bandidos”. Do triunfo da Revolução em 1959 até 1965 travou-se em tal região montanhosa uma intensa luta contra grupos opositores ao regime que se estabelecia. A população camponesa local sofreu enormemente com os desmandos destes grupos que estavam em desacordo com o processo de reforma agrária em curso, a nacionalização de latifúndios e empresas estrangeiras etc. e eram patrocinados pelo governo dos Estados Unidos da América, no que foi uma das ações de “combate ao comunismo”, realizada no contexto da Guerra Fria. Assim descreve a formação de bandos criminais nas montanhas do Escambray a jornalista Carla Gloria Colomé, em crônica intitulada “Unos hombres y otros”. Recheado de ironia, o texto narra uma visita de Colomé ao povoado La Campana (palco de fuzilamento de *bandidos* durante a chamada “limpeza do Escambray”, onde está localizada a sede da fábrica de armamentos de Cuba – Empresa Militar Ernesto Che Guevara – a poucos quilômetros da sede do Grupo Teatro Escambray):

Em 1959, tinha tomado o poder em Cuba o governo revolucionário e isso constituiu, para alguns cubanos, um fenômeno altamente frustrante. Algo como o 1918 para muitos europeus [...] e os cubanos não puderam ter a cifra de, digamos, dez mil hectares de terra, porque se você tinha essa cifra, você fazia parte da oligarquia burguesa latifundiária, e se havia um lugar onde não se podia fazer parte da oligarquia burguesa latifundiária era este, porque para alguma coisa havia triunfado a Revolução. Parte das pessoas de quem o novo governo retirou as terras, juntamente com outras que haviam pertencido às milícias revolucionárias de Fidel Castro nos anos próximos ao triunfo, e junto a colaboradores da CIA enviados por Eisenhower [...] se converteram em 1959 nos bandidos do Escambray. (COLOMÉ, 2013).

A população camponesa, espalhada pela ampla área montanhosa, teve que alterar seus hábitos de pacata vida no campo – pacata pelo menos desde as guerras de independência ocorridas também ali no final do século anterior – por causa do temor que impunham os *bandidos* com seus métodos bárbaros. Animais roubados, mulheres estupradas, casas invadidas, pessoas assassinadas e penduradas em árvores para “servir de exemplo” faziam parte das práticas empregadas pelos anticastistas. Quando capturados, o fuzilamento era quase sempre a medida

PRIMER FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO NUEVO

económicos opuestos y en condiciones de trabajo diferentes. Estas coincidencias puede sintetizarse en cuatro aspectos:

- 1.—La coincidencia de los grupos de hacer parte de un Movimiento en el cual conviven distintas corrientes estéticas.
- 2.—La inserción de las obras en las realidades más sentidas por nuestros pueblos.
- 3.—La formación de grupos integrados por trabajadores, campesinos y estudiantes.
- 4.—El intercambio de experiencias entre los grupos.

Todo esto nos lleva a pensar en la imperiosa necesidad de mantener y desarrollar una vinculación orgánica más estrecha entre el Movimiento del Teatro Nuevo de Cuba y la Corporación Colombiana de Teatro.

Queremos aprovechar estas palabras de despedida para saludar a los compañeros del Escambray en sus 10 años de vida y de trabajo de grupo y decirles, que haber visto sus obras, su lugar de residencia y su modo de trabajar nos ha hecho vivir significativamente por unas pocas horas lo que va a ser con seguridad nuestro futuro y eso, compañeros, nos llena de compromiso, de estímulo y entusiasmo para continuar trabajando por la Revolución y por el Nuevo Teatro Colombiano.

Por último queremos decirles que el reconocimiento tan grande y la acogida que han tenido nuestros trabajos por parte del público, de la crítica y de los compañeros teatristas nos colocan ante la responsabilidad de acrecentar en nosotros y en nuestro pueblo la solidaridad anticolonialista incondicional con la Revolución Cubana, con su Gobierno, con su pueblo y con los trabajadores del teatro.

¡VIVA CUBA SOCIALISTA!

¡VIVA EL XX ANIVERSARIO DE LA REVOLUCION!

¡VIVA EL MOVIMIENTO DE TEATRO NUEVO!

¡VIVA LA AMISTAD, EL INTERCAMBIO Y LA SOLIDARIDAD ENTRE EL TEATRO NUEVO DE CUBA Y EL NUEVO TEATRO COLOMBIANO!

**Santiago García,
Patricia Ariza,**

**Grupo de Teatro La Candelaria
Corporación Colombiana de Teatro**

tomada pela Revolução.²³

O Grupo Teatro Escambray se atreve a instalar-se em uma zona para eles até então desconhecida, uma vez que tiveram a necessidade de “[...] abandonar as pequenas salas havaneiras e ir em busca de um lugar onde fossem necessários. Todo o teatro estava concentrado em Havana [...]. Assim, dispostos a trabalhar no interior, escolhemos, após uma série de considerações, a região do Escambray”, conta Corrieri (Corrieri in MONLEON, 1978, p. 127). Para poder realizar o trabalho, era imprescindível a aproximação à população da zona escolhida, o convívio com os camponeses – público em busca do qual haviam saído da capital. Este era o cerne da proposta: “[...] a busca de um novo público com o qual alcançassem uma ampla comunicação que lhes permitisse utilizar o teatro como um meio de discussão aberta dos problemas socioculturais em que estavam inseridos” (GONZÁLEZ, 1988, p. 2). Apostam no teatro como ponte de diálogo e comunicação, como afirma Omar Valiño ao dizer que

O processo de acumulação sensível como qualidade se viu concretizado, particularizado na conformação da imagem e por tanto na possível qualidade de recepção [...]. Em certo sentido, a qualidade da imagem teatral no Grupo Escambray está marcada pelo “choque” de dois imagens: uma “real” y outra “transformativa”. (VALIÑO, 2004, p. 39-40)

A partir da premissa fundacional de que a comunicação a se estabelecer com os povoadores do Escambray não poderia ser unilateral e de que para que o teatro pudesse ser de verdade um feito vivo, um meio de comunicação necessário para estas pessoas, tinha que partir delas mesmas, de seus problemas, preocupações, inquietudes, anseios, angústias e necessidades, a abordagem inicial teve como foco:

- investigar junto aos camponeses acerca da realidade que eles desconheciam;
- participar ativamente em todas suas atividades econômicas, sociais, artísticas e manifestações culturais das comunidades;
- descobrir, através de entrevistas, convivência e diálogos informais quais eram as problemáticas que os assolavam;

²³ Ver mais em <https://oncubamagazine.com/cronicas/unos-hombres-y-otros/> Acesso em 25 abr. 2018.

Os chamados “apoiadores” eram julgados e cumpriam pena de prisão. Estas situações e a dificuldade de reinserção na comunidade depois de cumprir os anos de reclusão e ter a biografia marcada por tais ações no passado foram temas de diversas peças do Grupo Teatro Escambray até o final da década de 1970.

Dialogando em outra latitude – La Candelaria em Minnesota

Bogotá, 19 de outubro de 2017.

De 9 a 14 de outubro La Candelaria viajou a Minneapolis-Saint Paul / Minnesota, EUA. Há muitos anos o grupo não se apresentava no país. Houve turnês históricas com Guadalupe años sin cuenta e outras peças por Nova York, Washington D.C.... Nesta oportunidade, o grupo foi convidado pelo Prof. Dr. Luis Ramos García, do Departamento de Espanhol e Português da University of Minnesota, pesquisador peruano radicado há mais de quarenta anos naquele país e grande incentivador do teatro latino-americano, por meio de suas aulas, artigos publicados e apoio à publicação de livros. Originalmente a peça convidada era Camilo, mas a dificuldade para conseguir passagens para as dezesseis pessoas que compõem a equipe desta obra inviabilizou sua apresentação. Soma Mnemosine – el cuerpo de la memoria foi aquela definida para ser apresentada.

(Segue na próxima página)

A partir das pesquisas junto aos campesinos, as principais temáticas que apareceram foram:

- a propriedade da terra e seus desdobramentos;
- as problemáticas decorrentes da “luta contra bandidos”;
- as Testemunhas de Jeová e seu proselitismo na zona;
- o lugar da mulher na sociedade e o machismo;

A produção teatral do grupo na década de 1970 esteve calcada nessas temáticas, sendo que a primeira obra resultante da pesquisa *in loco* foi *La Vitrina*. Esta se converteu em uma das peças insígnies do teatro cubano, apesar de tratar de uma temática circunscrita a uma realidade específica.²⁴ Ao levar para a cena – no meio do pasto, com o público a cavalo ou de pé, às vezes apoiado em algum desnível do terreno, representavam a campesinos e as questões em torno ao arrendamento da terra recém “ganhada” – por meio das reformas agrárias realizadas – para que o Estado levasse a cabo os projetos de mecanização da terra e instauração de empresas pecuárias.

Em entrevista com Elio Martin e Rafael González, ambos reiteram que a obra não tem a capacidade – nem a pretensão – de influenciar a decisão dos camponeses de arrendar ou não sua terra. Mas não há dúvida de que estabeleceu um espaço de diálogo. A peça nunca foi proposta nem pelo autor nem pelo grupo como uma estratégia de proselitismo. Nunca se propôs a convencer ninguém. Rafael González dá seu testemunho sobre como foi acompanhar como estudante da Universidad de La Habana²⁵ desenvolvendo trabalho de campo na região do Escambray as apresentações da obra recém-estreada e o impacto que teve em sua forma de ver o teatro:

Nunca foi o objetivo do grupo que a obra convencesse os camponeses a se mudar para as novas comunidades. Se tratava, realmente, de um espaço democrático – de um exercício de uma autêntica democracia - onde os camponeses podiam discutir abertamente acerca dos problemas que os atingiam, e *que o estava propondo o teatro*: e foi isso o que me fez querer ficar aqui no Escambray. Eu, que tinha visto tanto teatro em Havana, em que eu estava sentado na plateia e poderia ser que a peça me interessasse ou não [...], mas dentro da perspectiva em que o público era simplesmente um consumidor. Aqui isso era diferente. E era diferente também a reação dos espectadores dependendo de onde fosse apresentada. Essa possibilidade de diálogo ocorria no campo onde ela foi criada e junto a seu público-alvo primeiro, junto àqueles que nunca tinham visto teatro e se atreviam a discutir, debater, participar. Quando nós apresentávamos a peça em Havana, o público gostava muito da obra, mas mais do que tudo porque estava vendo ‘camponeses no palco’, mas não havia o mesmo tipo de participação, o debate não se estabelecia.²⁷

²⁴ A antropóloga franco-mexicana Laurette Sejourne escreveu o livro *Teatro Escambray*: uma experiencia. Para aprofundamento acerca do tema, recomendamos a leitura deste material.

²⁵ Na CENA 1. Graziella Pogolotti discorre sobre o projeto desenvolvido com os alunos de Letras da Universidad de La Habana na região do Escambray.

²⁷ Trechos de entrevista realizada com Rafael González e Elio Martin no dia 26 de novembro de 2014 na sede de La Macagua.

Trançando materiais para construir uma nova obra

Bogotá, jueves, 05 de abril de 2018.

Noche – Biblioteca del Teatro La Candelaria

Tenemos grandes cuadros de los análisis de las improvisaciones expuestos a nuestro alrededor. Nos impresiona la cantidad de trabajo realizada. Cada uno de nosotros que entra a la biblioteca abre los ojos exageradamente de un asombro esperanzador; ahora empieza la etapa de análisis y definición de los rumbos hacia el montaje; son grandes hojas blancas, con letras rojas y negras – que ayudé a construir y plasmar – frente a nuestros ojos. Tener esta imagen concretizada – un intento de traducir en símbolos y palabras la efimeridad del escenario – aún más efímera cuando se trata de ‘estudios preliminares’, improvisaciones compartidas solamente en el seno del grupo, entre los 14 (13 esta noche, no está Piyó) aquí reunidos. ¿Qué pregunta nos está haciendo este material a nosotros?, plantea Poli. La obra está ahí, plasmada de alguna manera, escondida, nebulosa, pero presente... Mencionan el ejemplo que usaba García de que Michelangelo sabía que el David ya estaba en el bloque de mármol cuando lo empezó a esculpir. La memoria sirve de seguridad. Varios actores recurren a sus recuerdos de montajes anteriores – como si dijeran ‘sí, a pesar de las dudas y dificultades, pudimos montar x y y obras, de esta vez también lograremos’. Y esa cartografía expresa el vértigo de toda y cualquier creación artística. Seguimos...

Ao escutar os relatos da participação do público e de interrupções das cenas por parte desse mesmo público que pela primeira vez tinha contato com esse tipo de representação, impossível não relacioná-lo ao trabalho desenvolvido por Augusto Boal naquele que foi o início do Teatro do Oprimido. No entanto, Rafael e Elio ressaltam que não se tinha notícia em Cuba, naquela época, de Boal nem do trabalho que desenvolvia. Assim como não se sabia a respeito dos demais propositores de novas relações teatrais na América Latina.

Não se conhecia nada disso aqui. Nem a Candelaria... Estamos falando de 1971, 1972, e o grupo colombiano veio a Cuba pela primeira vez trazido pelo Escambray, mas no final de 1978, para participar do I Festival de Teatro Nuevo realizado precisamente na região do Escambray: apresentaram Guadalupe años sin cuenta e Los diez días que estremecieron el mundo. Nesta ocasião foi apresentada a terceira versão de La Vitrina em La Yaya – já não era um projeto. [A população levava alguns anos vivendo no novo povoado e as questões propostas pela peça já eram vistas desde a distância histórica]. Este evento provocou uma reação furiosa dos teatristas cubanos contra o Escambray. Os teatristas cubanos [que não faziam parte do chamado Teatro Nuevo] se divorciam do Escambray e de todos os grupos que, supostamente, faziam parte do movimento: Conjunto Dramático de Oriente, Pinos Nuevos, Cubana de Acero, La Teatrova. Houve uma incompreensão completa do que o grupo está se propondo a desenvolver. Viram a situação como uma afronta, como se dissessem: “se esse é o Teatro Nuevo, então o que fazemos é Teatro Viejo?”. Isso marcou fortemente a relação do grupo, e os intelectuais e teatristas somente vieram ver de perto o trabalho que fazia o Escambray muitos anos depois, muito tempo depois. (Ibidem).

Na mesma linha de críticas endereçadas ao movimento de Nuevo Teatro na Colômbia, vindas em especial de teatristas que não faziam parte dele e que resultaram em divisões e disputas na área teatral, Mendoza usa o argumento de que, desde a institucionalidade cubana

“[...] Se afirma que el teatro nuevo descentralizó el paisaje escénico cubano desplazándolo hacia las provincias, con lo cual se sugería que todo lo que no perteneciera a esa expresión debería calificarse como teatro viejo. (MENDOZA, 2009, p. 192)

Apesar de terem sido anos marcados por disputas ideológicas, Muguercia reafirma que

Na década de 1960, a libertação foi em Cuba um processo *real* que permitiu que amplos setores da população tivessem acesso, consciente e ativamente, a uma existência mais plena. O conceito evoluído de democracia que a Revolução Cubana colocou em ação foi capaz de autorregular as relações entre poder e consenso sem um autoritarismo excessivo. Foi talvez por isso que a "criação coletiva"

Nuestros “Abuelos” latinoamericanos

Bogotá, 15 de maio de 2017.
Cinemateca Distrital de Bogotá

Acabo de sair da apresentação do documentário Abuelos, uma produção chileno-equatoriana, dirigida por Carla Valencia²¹. Nele, Carla narra as histórias de seus dois avôs - Remo (médico equatoriano idealista que busca a imortalidade) e Juan (militante de esquerda chileno, desaparecido pela ditadura, apenas uma lembrança distante para os que o conheceram). Ao narrar sua história familiar vai contando muito da vida de cada um destes países.

Ver a situação que viveu o Chile pouco antes do golpe militar de 1973, de escassez criminosa, me leva direta e imediatamente à Venezuela de 2017. Essa Venezuela que vivenciei há menos de um mês. Um país que luta por manter-se firme frente às atrocidades que a direita impõe à população. Até este momento estava

²¹ O filme estreou no Festival de Cine Documental Ecuatoriano (Edoc) dia 18 de março de 2010, onde ganhou o prêmio de “Película Favorita del Público”. Posteriormente obteve prêmios internacionais nos seguintes festivais: Festival de Biarritz (2011), Festival de Cine africano, Asia y América Latina de Milão (2011), Festival de La Habana (2011), Festival Iberoamericano de Cine Digital – FIACID (2012), Muestra de Cine Latinoamericano de Cataluña (2012), Documental Caracas (2012), entre outros. <https://www.propiedadintelectual.gob.ec/el-documental-ecuatoriano-abuelos-cumplio-s-eis-anos/> Acesso em 29 janeiro 2018.

cubana - que floresceu desde o final dos anos sessenta sob o significativo nome de "teatro nuevo" - não se mostrou iconoclasta no que tange às relações de hierarquia e especialização. Preservou ao dramaturgo e ao diretor suas funções, embora as concebesse essencialmente *abertas* à participação do coletivo e do público. (MUGUERCIA, 1997, p. 91-92).

O caráter revolucionário – em termos políticos e também estéticos – que dava régua e compasso ao trabalho do grupo pode ser entendido com a seguinte afirmação de Corrieri: “sem eficácia artística não poderia haver eficácia política para defender a legitimidade e a autônoma validade do discurso da arte em sua inter-relação com os processos de transformação que operam na vida da sociedade” (Corrieri *apud* MARTINEZ, 2008, p. 23)”. Tal preceito é identificado na primeira obra resultante das investigações, intitulada *La Vitrina*, escrita e dirigida por Albio Paz em 1971²⁸.

[...] Hay que interrogar al "texto artístico" mismo (escrito o espectacular); en qué forma logró refractar, testimoniar y a la vez potenciar nuevas visiones o expresiones de lo real [...] No todos lograron una dramaturgia o una escena capaz de cumplir funciones de activación y orientación social, además de verdadero disfrute y conocimiento estético. Sin embargo, las obras del Grupo Escambray (texto y escena) fueron capaces de alcanzar con frecuencia una "condición de arte". (VALIÑO, 2004, p. 31)

Ainda em relação ao que significava fazer um teatro dito revolucionário naquele momento, González ressalta que os fundadores do GTE, “herdeiros de buscas anteriores relacionadas com a inserção do teatro na vida nacional, sempre entenderam que mover-se na direção de um processo revolucionário era, antes de tudo – e é uma pena que muitos não o entenderam assim –, assumir como valor a crítica interna, a assunção da honestidade, negar o oportunismo, realizar as mudanças indispensáveis, desenvolver a contradição de perspectivas, encarar a arte com responsabilidade e seriedade” (GONZALEZ, 2008, p. 18)

Inspirados pelas mudanças estruturais propostas por Bertolt Brecht ao lançar as bases de seu teatro épico-dialético, o Grupo Teatro Escambray experimenta uma relação entre palco e público que previa maior interação.

Walter Benjamin nos dá as chaves para entender as principais mudanças que o encenador alemão propôs, mudanças em relação ao palco e ao público, mas também no que tange ao texto, direção e atores – e que em grande medida foram

²⁸ No ano seguinte o Teatro La Candelaria estreava sua primeira obra resultante de criação coletiva, *Nosotros los comunes*.

tentando deixar amadurecer a vivência em Caracas para poder escrever a respeito. Em primeiro plano, me vem o fato de Caracas ter sido, de alguma forma, um lugar de encontro dos teatristas de vários pontos do mundo, especialmente desde o IV Festival de Teatro de Las Naciones, que proporcionou a vinda ao continente de A classe morta, com Kantor, em 1978, por exemplo. Foi também o lugar onde o Grupo Teatro Escambray e o Teatro La Candelaria se encontraram pela primeira vez, na mesma edição do festival.

Mais de trinta anos depois, em 2009 o grupo Arlequins – com o qual trabalho desde 2005 – e o Grupo Teatro Escambray se encontraram em Caracas. Apresentamos nossa peça, pra Não dizer que Não falei das Flores, eles El retablillo de San Cristóbal. Acompanhamos o grupo aos barrios de Caracas onde desenvolviam a primeira de duas missões culturais da qual participaram. Ainda estava vivo Hugo Chávez. Havia uma sensação de insegurança, nos diziam para não andarmos à noite sozinhos pelas ruas do centro. Nas favelas, nos sentimos mais seguros.

Há menos de um mês, com o Teatro La Candelaria voltei a uma Caracas convulsa, sofrendo com a escassez material e a violência. Apresentamos Camilo, e foi minha primeira apresentação como atriz na peça fora da Colômbia. A ovação que recebemos ao final, com aplauso emocionado do público que lotou o Teatro Municipal de Caracas – em um daqueles dias que a televisão mostrava uma Caracas convertida em campo de guerra –, me inundou de emoção. Os aplausos foram seguidos pelas consignas Viva Camilo! Camilo Vive! Viva Chávez! Chávez Vive! Sem que nos déssemos conta, aquele encontro entre palco e público se convertia em um meeting político surgido espontaneamente...

assimilados pelo coletivo cubano. Em oposição ao drama burguês, diz Benjamin, Brecht postula que no teatro épico

o **palco** [...] [é] como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o **público** não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu **texto**, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o **diretor** não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o **ator** não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo. (BENJAMIN, 1987, p. 79, negrito nosso).

Além de Brecht, os membros do grupo contavam com uma gama de técnicas e recursos estéticos propostos também por outros pilares teatrais com que haviam tomado contato em suas experiências anteriores:

[...] el Grupo cumple una función de vanguardia al sintetizar distintos elementos de la tradición cultural campesina con las técnicas y conquistas del teatro contemporáneo, además de recuperar lo que consideraba necesario de la historia teatral cubana y universal. En la zona montañosa del Escambray no encontrarían formas "teatrales", pero sí "teatralizables" como el guateque, la controversia libre, la décima, sirviéndole al colectivo para hacer participar a los habitantes de allí de un teatro -manifestación artística virtualmente desconocida por ellos- que se expresaba a través de espacios, imágenes y lenguajes nacidos de su propia experiencia cultural. Solo así era posible acercarse a ese público, experimentar la acción transformativa del teatro en el medio social y trabajar con una estética "nueva". (VALIÑO, 2004, p. 36)

A busca por estabelecer um novo tipo de relação com o espectador está solidificada na convicção de que

É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse em sua forma originária. Nada é mais característico do pensamento de Brecht que a tentativa do teatro épico de transformar, de modo imediato, esse interesse originário num interesse de especialista. O teatro épico se dirige a indivíduos interessados, que 'não pensam sem motivo'. (BENJAMIN, 1987, p. 81).

E estes novos indivíduos estariam interessados, precisamente, em entender e modificar sua própria realidade. Corrieri sublinha que a máxima utilizada pelo grupo em seus inícios, de que o teatro era uma arma a serviço da revolução, se referia à revolução em uma acepção ampla e complexa da palavra, como podemos notar:

Nós víamos que nosso teatro, o que fazíamos, era capaz de modificar conceitos, de enriquecer a consciência, de fazer com que as personas analisassem os fenômenos de uma maneira mais completa, mais

Tantos 11 de setembro – diferentes latitudes

Bogotá, 11 de setembro de 2017.

Sim, 11 de setembro. Naquele 2001, estava no segundo ano do curso de Artes Cênicas da UEL e ia no ônibus rumo à aula quando recebi no celular a notícia de que um avião havia se chocado contra uma das torres gêmeas de NY.... Depois, são as notícias que permearam e continuam permeando nosso imaginário comum e a iconografia mundial desde aquele dia.

Mas somente anos depois, em um 11 de setembro, foi que eu soube do outro, 28 anos antes, em outras latitudes: o golpe militar chileno, que tirou a vida do presidente socialista democraticamente eleito, Salvador Allende, e instaurou mais uma das sangrentas ditaduras do Cone Sul, perpetrada por ninguém mais ninguém menos que um dos ministros do presidente em exercício.

O que passou a unir, para mim, as duas datas, são dois lados de uma mesma moeda: o capitalismo selvagem que, de uma maneira ou de outra, chocou esses dois ovos de serpentes e as perdas incalculáveis da classe trabalhadora: em vidas, retrocessos, dignidade e integridade.

Foi preciso um evento no vizinho do norte, para eu saber da história do vizinho ao lado. Foi preciso uma busca de desconstrução de discurso hegemônico para eu ter acesso à história que falava de uma realidade mais próxima e compartilhada com a minha, com a do Brasil.

Naquele 1973, depois de nove anos (NOVE ANOS!) de ditadura civil-militar no Brasil, o Chile entrava em seus anos de chumbo e escuridão. Depois de (pelo menos) dois anos tão difíceis para a população chilena na tentativa de construção de uma sociedade mais igualitária, com todas as conspirações patrocinadas pelos Estados Unidos – informações já desclassificadas e que revelam uma semelhança macabra com o momento atual da Venezuela²².

²² Em especial em relação ao desabastecimento criminoso, com ênfase nos elementos

profunda e isso é Revolução. Revolução não é somente sair gritando “Abaixo o Imperialismo” ou “Pátria ou Morte Venceremos!”, Revolução é também enriquecer a mente do homem, de sua cultura e nesse sentido, nós dizíamos que “O teatro era uma arma a serviço da Revolução”.²⁹

Rafael afirma que Corrieri tinha contato com diferentes grupos e projetos parecidos com o Escambray em diferentes lugares do mundo. Conhecia a experiência do *Théâtre du Soleil*, dirigido por Ariane Mnouchkine em Paris (desde 1964), as propostas do *Teatro Campesino*, liderado por Luis Valdéz na Califórnia, Estados Unidos (desde 1965) e ao grupo sueco *La Carpa*³⁰. Mas foi somente em 1978, no IV Festival de Teatro de las Naciones em Caracas, Venezuela, que muitos contatos foram afiançados. Quando o festival de proporções gigantescas saiu da Europa por primeira vez, Caracas se tornou um oásis teatral. Com a presença de Peter Brook, Kantor, Living Theatre, La Mamma e mais inumeráveis grupos e personalidades, o evento organizado pelo International Theatre Institute, com o apoio do Ateneo de Caracas, houve colóquios específicos para o chamado “Teatro del Tercer Mundo”. No terceiro encontro dentro deste recorte, Sérgio Corrieri e Santiago García dividiram a mesa “La creación colectiva como una vía del teatro popular”³¹ e fizeram suas exposições a respeito do trabalho desenvolvido junto a seus grupos. Corrieri compartilha com o público presente, advindo de diversos países, sobre a experiência de La Vitrina e afirma que “se tratava de aproveitar artisticamente este fenômeno de participação coletiva que tinham provocado”. (CORRIERI, 1978, p. 9) O debate que ocorreu ao final das exposições de Corrieri e García esteve repleto de polêmicas. Uma delas foi aventada pela teatrística francesa Silvain Corthay que emitiu a seguinte opinião

²⁹ Os trechos citados são de uma entrevista feita a Sérgio Corrieri e outros membros fundadores do GTE e faz parte dos arquivos do GTE. Apesar de não haver informação acerca de quem foi o entrevistador, a partir da recorrência das perguntas acerca do Movimento Teatro Nuevo, entendemos que este era o foco principal da entrevista. A data de realização também não é informada, mas com base em algumas respostas deduzimos que tenha ocorrido por volta de 2006. Apesar das falhas mencionadas, optamos por utilizar tal material neste trabalho por serem escassas as entrevistas com o diretor-fundador do Grupo sobre o GTE vários anos depois de sua saída, que ocorreu em 1986.

³⁰ Em artigo publicado no jornal El País de 28 de março de 1978, Francisco Uriz apresenta a gênese do grupo La Carpa, cujos propósitos eram influir na política do país nórdico através do estudo e da narração de seu movimento operário. O texto completo está disponível em: https://elpais.com/diario/1978/03/28/cultura/259887607_850215.html Acesso 03 mai. 2018.

³¹ Material não publicado, encontrei uma cópia mimeografada da transcrição de suas exposições no Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

Após perder eleições de parlamentares que deveriam formar maioria no Congresso para inviabilizar a governabilidade e as mudanças que o presidente eleito pela UP – Unidade Popular – estava realizando, a oposição chilena adotou uma nova postura: de qualquer maneira não deixaria Allende governar. Em artigo intitulado “Quantos Allendes devem morrer para o povo latino perder a vergonha de se defender?”, Almir Felitte destaca as ações adotadas pela direita com a derrota:

[se] intensifica o terrorismo comercial, criando um desabastecimento artificial cada vez maior. Em resposta, o governo fortalece as Juntas de Abastecimento e Preço (JAP), responsáveis por fiscalizar a distribuição de produtos básicos e denunciar especuladores. Tais órgãos descobrem imensas quantidades de estoque desses insumos escondidas em estabelecimentos comerciais, servindo à especulação e ao mercado negro, e os redistribuem entre a população, que forma filas imensas para comprá-los.²³

Assim como o Chile, que nacionalizou o cobre em 1971, a Venezuela passou por um processo de nacionalização do petróleo em 2002 – sendo o cobre e o petróleo a base das economias do Chile e da Venezuela respectivamente. Motivo de seguidas guerras e disputas no mundo, em especial no século XXI, quando passou a ter tanta preponderância, o petróleo foi a principal razão da tentativa frustrada de golpe na Venezuela em 2002. Sendo a Venezuela um dos maiores produtores deste combustível fóssil no mundo, o golpe se deveu, principalmente, à estatização do petróleo, uma das principais bandeiras de Hugo Chávez presidente, da qual dependia

de primeira necessidade, como a comida.

²³ JUSTIFICANDO. Justificando.cartacapital.com.br. Disponível em: <<http://justificando.cartacapital.com.br/2017/08/03/quantos-allendes-devem-morrer-par-a-o-povo-latino-perder-vergonha-de-se-defender/>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

Primeiramente, me parece que os grupos coletivos que intervêm no terreno teatral, assumiram a dupla missão de contribuir com a cultura e em consequência o teatro, a lugares que têm sido taxados de “incultos”. Eu gostaria de saber com que direito têm defendido essa missão um grupo de indivíduos? Por que nos sentimos capazes de considerar que certas pessoas são possuidoras da cultura, do conhecimento, ao passo que outras não? [...] (p. 25)

Corrieri responde à colocação, afirmando que

[...] no fundo nosso trabalho é exatamente o contrário. Nosso povo e nossas camadas populares sempre tiveram sua cultura, suas tradições, sua música, sua poesia, e nunca tiveram a oportunidade de que essa fosse a cultura que se conhecia, que se publicava, que se divulgava. Para nós, se trata de nos inserirmos – não transitoriamente – uma vez que levamos anos, que permanecemos, que continuamos nessa zona, onde o grupo se torna em um instrumento de expressão dessa cultura. [...]. (p. 26)

Ao que Santiago García agrega

Totalmente de acordo com o Sérgio, eu gostaria de completar um pouco sobre esse problema do *paraquedismo*. Nós não consideramos que somos como paraquedistas que chegamos a um povoado, a uma região, ou a um público com uma proposta cultural; na verdade, depois de analisar amplamente nosso problema dentro de nossa agremiação, chegamos quase à conclusão de que era ao contrário, de que nosso povo, nossa gente, nossos trabalhadores, os que vieram atrás de nós, os paraquedistas na verdade são os trabalhadores, e essencialmente, a vanguarda dos trabalhadores, o proletariado é quem está vindo atrás de nós e nos fez transformar nossas propostas culturais. [...] (p. 27)³²

Meses depois deste evento em Caracas, no final de 1978 foi realizado em Cuba o I Festival del Teatro Nuevo – único festival de Teatro Nuevo que ocorreu³³. O Teatro la Candelaria participou do festival com as peças *Guadalupe años sin cuenta* e *Los diez días que estremecieron el mundo* e foi a partir dessa experiência que Cuba passou a ser destino constante do Teatro La Candelaria em geral, e de Santiago García em particular. Em 1980 ocorreu a primeira edição do Festival de Teatro de La Habana, disposto a ser inclusivo com as diferentes vertentes teatrais em atividade na ilha.

³² Todo o diálogo está em CORRIERI, Sérgio. (Ponência). El Grupo Teatro Escambray. IV Sesión Mundial de Teatro de Naciones. Caracas Venezuela 1978. 9 al 12 de julio de 1978. Colóquio no. 3 – Confrontación de Teatro del Tercer Mundo.

³³ Nas páginas 98 e 99B pode-se ver uma carta assinada pelo Teatro la Candelaria a respeito do Grupo Teatro Escambray, ao final do mencionado festival.

o país para poder realizar as mudanças estruturais que garantissem uma maior distribuição de renda à população.

Quanto mais particular, mais universal:

Me lembro dos Festivais de Teatro de Havana. Aqui em Havana, vieram duas obras do Escambray que ganharam prêmios, *La emboscada* foi uma e a outra foi *Ramona* e foi muito significativo duas obras que foram concebidas no Escambray para ser ao ar livre, no pasto ou ao pé de uma árvore, e de lá vieram ao festival de teatro em Havana, a outro meio, e foram também efetivas, ao ponto de terem recebido nos dois festivais diferentes prêmios. [...] já não era uma montagem válida somente para esse público no Escambray, mas era uma montagem também válida para o homem em geral, para outro público. Nesse sentido eu acredito que houve sim um ensinamento já que muitas pessoas assimilaram perfeitamente, e poderíamos dizer que só se é muito cubano se se é capaz de ser universal. O que quero dizer é que, somente a partir do aprofundamento no nacional, se chega ao universal [...]. Se você se aprofunda o suficiente no homem de um lugar, você está de fato se dirigindo a todos os homens. (CORRIERI, entrevista s/d)

O Festival mencionado ocorreu na sede do Grupo Teatro Escambray e outros espaços do interior do país dois anos antes do surgimento do FTH – Festival de Teatro de La Habana (1980) – este sim na capital. Festival concebido com caráter meritório, com premiações em diversas categorias, foi bastante eclético:

A ata do jurado do FTH otorga prêmios a espetáculos tão diversos como La vitrina, de Teatro Escambray, Bodas de sangre e El precio, de Teatro Estudio, El carrillón del Kremlin e Andoba, del PBB, Yerma e Cecilia Valdés, de Roberto Blanco. A relação inclui os cardinais desse momento que se discutia nos palcos. Ao redor, outros grupos, como Cubana de Acero, o Dramático de Oriente, a Teatrova, o ressurgido Musical de La Habana, tentavam sobreviver ou se fazer mais visíveis. A gama de fórmulas estava se movendo, a pesar dos limites que impedem de falar de uma recuperação integral.” (MENDOZA, 2009, p. 192)..

Cena 3.2.1 O lugar da mulher nessa *nova* sociedade

Ramona estreou dia 06 de dezembro de 1977, com dramaturgia de Orihuela e direção de Corrieri, em La Lima, Manicaragua. A obra está estruturada como um evento de participação coletiva - uma assembleia. A personagem que dá nome à peça, Ramona, é proposta como trabalhadora exemplar, mas alguns não a aceitam com o argumento de que ela

³⁸ Entrevista realizada el 27 de noviembre de 2014 en la sede del GTE. (audio # M2U00082, duración 46’42’’)

*Outros outubros**Bogotá, 02 de outubro de 2017.*

Há um ano vi ganhar um espaço assombroso as ideias de direita, reacionárias e calcadas no medo generalizado. No Brasil, na Colômbia, e depois nos Estados Unidos, seguidos da Grã-Bretanha, e agora do Parlamento alemão...

Dia 02 de outubro de 2016 eu viajava do Rio de Janeiro a Bogotá, e não pude votar nas eleições de primeiro turno para prefeito que aconteciam naquele dia em todo o Brasil. Meu título de eleitora está inscrito em São Paulo, e me dava muito pesar não poder votar, já que as pesquisas mostravam que o candidato do PSDB João Dória iria ao segundo turno com vantagem, frente a qualquer um dos demais candidatos. A versão tupiniquim do “empresário bem-sucedido que não é rato da política e que fará uma gestão exemplar – obviamente –, já que gerencia suas empresas superavitárias” mostrava a que vinha. Justifiquei meu voto em um colégio da zona oeste do Rio e peguei o avião. Havia grande apreensão, mas a sensação de que na campanha para o segundo turno se poderia trabalhar com a militância para evitar que o “empresário” ganhasse.

(PAUSA. Me sinto mal, angustiada. Há problemas, mal-entendidos, situações desagradáveis rondando meu dia. Começo a escrever essas linhas olhando o cerro oriental de Bogotá no 24º andar de um edifício no bairro de Chapinero Alto. Insisto em escrever – algo – e começo este texto. Me lembro do ano passado, agora começarei a escrever sobre o plebiscito a respeito dos acordos de Paz entre o Estado colombiano e as FARC-EP. PAUSA. Espera! Tem alguma coisa errada! Por que me sinto tão mal? Sim, dentro de dez dias serão já dois anos sem meu pai. Mas é mais, algo mais... Me lembro dos três anos do desaparecimento dos 43 estudantes de ensino médio mexicano sobre os quais, até agora, não se tem notícias... Olho na internet para confirmar a data exata da desapareção forçada deles

no passado tinha traído o marido. Foi a primeira vez que o lugar da mulher na sociedade apareceu de maneira evidente nas obras do grupo. “É um desses exemplos de quando uma montagem salva uma peça”, diz Elio Martin¹. Transcrevo aqui trecho da entrevista com Rafael González e Elio Martin sobre *Ramona*:

Elio: Ramona está presente na assembleia – este evento de participação coletiva – e esta é uma assembleia com o público e Ramona está no meio do público. A peça é contada a partir do final, quando ela vai contar sua vida, sendo interpretada por três atrizes distintas: uma Ramona jovem, uma Ramona de meia idade e uma Ramona bem mais velha. O argumento que é usado para que ela não seja considerada exemplar é que ela enganou o marido com outro homem e, por essa razão, ela não pode ser trabalhadora exemplar. E a partir daí que a discussão é formada entre os atores que estão na plateia, porque Ramona se levanta e diz que vai falar.

Camila: E o que significava ser uma trabalhadora exemplar nesse contexto?

Rafael: Passar processos de crescimento para o partido². Você tem que ser um trabalhador exemplar primeiro e depois passar por processos de crescimento para entrar no Partido e entende-se que, do ponto de vista moral e ético, você tem que ser muito limpo para fazê-lo. E se você, como mulher, traiu seu marido, você não pode ser militante do Partido.

Camila: Ou seja, vinculando a questão moral com a questão política?

Rafael: Ligando a questão moral com a questão política. [...] Então ela começa a contar sua vida desde pequena e, a partir daí, começa a sucessão de infortúnios que Ramona teve em sua vida. "

Camila: Como que para justificar ela ter traído seu marido?

Rafael: De certa forma, para chegar ao ponto em que ela escolhe seu caminho, o trabalho a libera, até um ponto em que ela, que tinha sustentado a vida inteira um homem que praticamente a comprou, então ela se apaixona por outro homem. - o que também é revolucionário - mas que mais tarde não corresponde à sua altura de sua condição de revolucionário, porque era um machista, e ela fica no ar enfrentando ao mundo sozinha

Aparte de Elio: O marido era um velho, o que acontece é que quando ela era muito jovem um tio a estupra e ela fica grávida, então a família a empurra para um homem velho que quer se casar com ela para ter uma mulher jovem para cuidar dele, lavar,

³⁹ Partido Comunista de Cuba, partido que governa a ilha desde a Revolução de 1959 até hoje.

e vejo que foi entre 26 e 27 de setembro de 2014 – fiquei sabendo do fato pela televisão cubana, durante meu período de pesquisa de campo naquele país. Estava especificamente em Havana, fazendo entrevistas com antigos membros do Escambray. 25 anos do massacre do Carandiru... Mas há algo que continua me incomodando, aqui dentro do peito... Sim, estou com taquicardia novamente. Minha vontade de chorar e deixar sair essas águas que inundam meu peito é imensa. Quem dera pudesse deitar-me em uma cama e ficar lá, sem fazer nada, debaixo das cobertas e chorando... Mas por quê? ... Olho o cabeçalho deste escrito. 02 de outubro, 02 de outubro.... Ontem alguns comemoravam os 68 anos do triunfo da Revolução Chinesa (01 de outubro de 1949 – exatos dez anos antes do triunfo da Revolução Cubana). Claro, o centenário da Revolução Russa de outubro de 1917! Mas não, meu mal-estar não se revela pelo macro, pela macropolítica ou pelos temas sociais de grande abrangência. Olhando o cabeçalho me lembro dessa data nefasta. 02 de outubro de 2004. Sim, é por isso mais que tudo meu mal-estar.... Um sábado que poderia ter sido um sábado qualquer, mas, infelizmente, não foi. Naquele sábado minha história pessoal foi reescrita. Ia trabalhar às nove da manhã. Aula de inglês particular em um condomínio. Em um semáforo, um tipo x decidiu invadir meu carro. E mudar o rumo da minha vida. Eu poderia ter morrido. É dia de celebrar meu, digamos assim, renascimento. Mas sim, ainda dói. Dói lembrar do tempo que fiquei sob o jugo daquele homem. Dói muito lembrar e saber como me quebrou como mulher ao me sequestrar, ameaçar com arma, bater em meu corpo e invadir meus espaços mais íntimos... Ao quebrar minha alma... Há treze anos... E meu corpo não se esquece... Minha alma não se esquece... Já teve anos em que esta data passou batida – 2017 não é um desses anos... Sim, o que aconteceu comigo naquele dia está acontecendo agora, neste exato momento, com alguma (s) outra (s) mulher (es), certamente em mais de um lugar do mundo... Que um homem se sinta no direito de te agredir e se deleitar simplesmente porque acredita que pode fazê-lo... Porque foi ensinado que pode fazê-lo... Porque esta sociedade doente, patriarcal e machista diz que ele pode fazê-lo... Eu renasci. Diferente – impossível continuar

limpar e ele não se importa com a gravidez - bebê que não chega a nascer por complicações gravidez.

Rafael: E toda essa história, como você pode perceber, é um melodrama. [...]

Ambos ressaltam a montagem de Sérgio Corrieri: um espaço redondo, à maneira de teatro de arena, é usado como lugar da representação. Quando o momento de sua vida narrada ocorreu antes do triunfo revolucionário, o espaço está repleto de faixas e cartazes das multinacionais estadunidenses que tomavam conta do país até 1959. O espaço vai se transformando e criando uma analogia àquele usado para rinhas de galo, “esporte” apreciado no campo cubano de então.

Outras peças da década de 1970 também propunham outras formas de participação do público sendo que foi com *El juicio* que radicalizaram mais em suas proposições. Trata-se também de um evento de participação coletiva, neste caso um tribunal de justiça onde os jurados e o juiz são membros do público escolhidos ao início da peça pelos mesmos espectadores. A decisão quanto ao futuro dos acusados está nas mãos deste juiz, o que exigia que todos os atores em cena estivessem preparados para relaciona-se com o – controladamente – inesperado. Duas eram as opções que teria este espectador profundamente participativo e o elenco reagia a uma ou outra decisão tomada cada vez. Importante dizer que esta proposta radical de Gilda Hernández não foi repetida, ficando circunscrita somente a esta ocasião.

Omar Valiño nos apresenta elementos complementares para a compreensão do que fora proposto por ambas as peças: *Ramona* e *El juicio*. Sobre esta, explica que

[...] em El juicio (1973), de Gilda Hernández, um "juízo moral" é feito aos participantes do banditismo do Escambray e seus colaboradores. Com um mecanismo mais complexo, a montagem assume a estrutura de assembleia popular, ficando à escolha da comunidade os juízes que decidirão o "destino" dos personagens. Estará a cargo dos teatristas representar a história de Leandro, um camponês que primeiro colaborou [com os contrarrevolucionários] e depois se uniu às bandas de Escambray. De uma perspectiva muito brechtiana, a peça transcorre entre a apresentação das testemunhas declarando - discurso narrativo - e a evolução das "representações". Se o primeiro informa e dá diferentes pontos de vista, o segundo revela a condição de Leandro antes e depois da Revolução, mediante um uso dramatúrgico onde ficam explícitas as relações entre os personagens são através do seu "modelo" social. Não nos esqueçamos de que estes constituem "modelos" sociais oriundos do referente coletivo, possibilitando ao espectador reconhecer os personagens, bem como o domínio de suas histórias.

igual depois de algo assim. Com mais medo, mais desconfiança, menos autoestima, mais assustada, mais insegura. Mais decidida a fazer o que quisesse da minha vida e com meu corpo, já que há momentos sobre os quais não temos nenhum controle e decisão. Tinha 23 anos recém-completados. 23 anos! E me pergunto “o que tem isso a ver com esta tese? Com minha pesquisa acadêmica, com o teatro, com o doutorado???”. E me atrevo a responder-me que muito. Ou tudo. Sou eu. É meu/eu/corpo. Sou eu/minha/alma. Meus caminhos de pesquisa e experimentação cênica aqui relatados estão intimamente ligados a esta nova Camila que passei a ser depois daquele dia. Minha primeira viagem a Cuba está intimamente ligada à minha sede de vida, à minha curiosidade, à busca de fazer aquilo que me movesse profundamente como artista, como mulher... A busca por experiências artísticas que fossem vinculadas a uma análise do mundo, da sociedade, da realidade a que estamos circunscritos... PAUSA)

Plebiscito de 02 de outubro de 2016: a população é chamada a dar sua opinião a respeito dos acordos de paz assinados entre o Estado colombiano e a guerrilha das FARC-EP. Com ampla abstenção, e ao contrário do que mostravam as pesquisas, o NÃO ganhou. Com pequena margem, é verdade, mas ganhou...

Valiño considera a estrutura semelhante de ambas, e a apresentação de pelo menos dois pontos de vista sobre um mesmo tema, *contrapontando*. Em Ramona o modelo social também é evidenciado

Ela também é um modelo social com características específicas e é por isso que faz parte do conhecimento da comunidade sobre si mesma, sobre seus "personagens". Os pais de Ramona a impedem de se casar com Manolo porque ele é mulato e não tem uma boa posição social; [...] Chega a Revolução e ela se torna uma excelente trabalhadora; [...] É óbvia a importância do referente coletivo para compreender essa história e senti-la como sua. (VALIÑO, 2004, p. 41).

Sobre “Coincidências”... Ah, as coincidências...

São Paulo, 26 de janeiro de 2018.

(Saíndo do filme Tão longe é Aqui, de Eliza Campai, exibido na Cinemateca Brasileira, como parte da programação Mulheres, câmeras e telas. No documentário poético, Eliza narra com imagens e palavras uma viagem que fez sozinha pela África durante sete meses. Relatos locais e pessoais vão se misturando, misturando, misturando...)

- Texto transcrito de gravações em áudio -

Pode ser que seja isso mesmo: que o que dificulta e me dói mais que tudo aqui é ter que me expor. Mas eu fiquei pensando “quando foi que isso virou isso?”... Quando foi que este projeto virou isso... Não era pra ser assim, era para ser sobre o outro, eu o idealizei para ser sobre o outro... Mas, no fim das contas, acho que sempre é sobre a gente, mesmo quando é sobre o outro, né?...

Pensava e pensava, e... Penso e repenso... “O que disso tudo é o que mais me atrai? Por que este/ estes grupos?” E o que vibra dentro de mim é a possibilidade de criar junto. De achar que a gente pode mudar alguma coisa. De se atrever a acreditar no coletivo, quando tudo ao nosso redor nos conduz ao individualismo... É... Talvez seja ilusão, seja “ideal, idealizado”, mas é o que move...

Fico pensando e tentando entender em que momento isso tudo se mistura, em que momento eu me misturo com tudo isso... Tenho me sentido só, vazia, meio oca... E deve ser por isso mesmo: deve ser pela procura do outro, dos outros, do grupo, que estou sempre buscando para tapar meu oco... Para me sentir menos “eu” e me re-conhecer no outro...

Este momento tão complexo do Brasil, tudo tão misturado... Há só dois dias ocorreu o julgamento em segunda instância do

CENA FINAL. Sem lançar a âncora

ex-presidente Lula, que foi condenado por unanimidade com aumento da pena sem que provas cabais jamais fossem apresentadas para sustentar a acusação... E o silêncio e a inação me deixam surda e amarrada... A inação coletiva... São Paulo segue sua rotina, nossa militância se circunscreve ao espaço das redes sociais... Parcela da população brasileira em êxtase ao não se dar conta de que casos dessa gravidade maculam, ainda mais, a suposta estrutura republicana e democrática de nosso país...

Voltar a estar no país me causa um processo de estranhamento... Identifico muitas coisas, olho com olhar estrangeiro para muitas outras... Reconheço, me reconheço... Me reconheço, inclusive, em muitas coisas que não gosto, onde não queria me reconhecer...

Tenho vontade de comer... Não sei se para tentar tapar esse buraco... Tenho vontade de comer o mundo!

CENA FINAL. Sem lançar a âncora

Irrepetível: “A água de um rio não passa duas vezes pelo mesmo lugar...”

[Era] 1968 [...], não existia luz elétrica, as pessoas não assistiam novelas de televisão, não assistiam teatro [...]; o que podiam era ouvir rádios de pilha. Portanto reagiam de uma maneira tão espontânea, ingênua, fresca e livre, que já não é possível encontrar. Agora todo mundo tem televisão, portanto já existem novos códigos, padrões de conduta, padrões de comparação e então não é possível que a água de um rio passe duas vezes pelo mesmo lugar, mas simplesmente passa e continua. Esse momento é irrepetível, isso não se pode alcançar nunca mais em nosso país. (CORRIERI, entrevista s/d)

Se pensamos, como muitos querem afirmar, que o GTE é atualmente como “qualquer outro grupo”, se já não tem o “diferencial” que tinha quando iniciou suas atividades, somos levados a questionar o porquê de estar e continuar, hoje em dia, estabelecidos nessa sede rural. Mas, se são outras as questões que nos norteiam, nos perguntamos: e por que não? Por que têm que estar concentradas todas as atividades artísticas em Havana ou nas capitais das províncias? Por que fazer retroceder um dos pilares da Revolução no que tange à arte e à cultura, a descentralização, que ao longo dos anos foi perdendo sua capilaridade, ainda que algumas experiências resistam?

Segue latente a questão: o que estar naquele espaço agrega ao trabalho do grupo em geral e de cada ator, em particular? Ter as condições materiais de trabalho asseguradas – salário, moradia, alimentação, espaço de trabalho, tempo disponível – influi em que medida nessa dinâmica? O fato de terem de certa forma todas essas facilidades à disposição estimularia à ação ou instigaria à não ação, ao acomodamento?

A convivência de maneira tão intensa ajudaria ou atrapalharia? A vivência em comunidade altera de maneira definitiva a percepção que o ator tem de si mesmo e de seu lugar e função na sociedade? Estar em um espaço/tempo afastado de outras atividades que em tese tomam o tempo produtivo do indivíduo ajuda ou dificulta na criação? Como esta geração de jovens nascidos, em sua maioria, no final do século XX se adapta à distância e à dificuldade de acesso às novas tecnologias, redes sociais e afins? Ou, pelo contrário, ter a possibilidade de estar localizados naquele espaço, convivendo com os trabalhadores de serviço e moradores da zona, levando seus resultados artísticos a diferentes paragens e recebendo espectadores de todos os lados da rede montanhosa pela qual La Macagua está abraçada daria, na atualidade, interessantes e instigantes possibilidades e potencialidades criativas?

Luto – conjugação do verbo LUTAR em primeira pessoa do singular no presente do indicativo

Bogotá, 18 de março de 2018.

*Não se pode comprar o vento / Não se pode
comprar o sol / Não se pode comprar a chuva /
Não se pode comprar o calor / Não se pode
comprar as nuvens / Não se pode comprar as
cores / Não se pode comprar minha'legria /
Não se pode comprar minhas dores*

Há alguns dias tenho me perguntado sobre como seguir escrevendo esta tese, como seguir falando de minhas experiências depois de ter sido atravessada pelo assassinato de Marielle Franco. Talvez soe absurda minha frase, talvez inclusive soe desprovida de contexto ou relação com este trabalho. Mas para mim a morte de Marielle e minha tese estão intimamente relacionadas. As coisas mudaram. Para o Brasil as coisas mudaram. E descemos a um patamar de barbárie ainda mais profundo... Na quinta-feira 15 de março – dia seguinte ao assassinato –, quando esta execução tomou conta das redes sociais, dos jornais, dos sites de notícias nacionais e internacionais, depois de ler, e reler, e reler, e reler a respeito do fato, dormi. Horas. Boa parte da tarde. Dormi profundamente como se não quisesse acordar... ou com a esperança de que ao despertar perceberia que não havia sido mais que um terrível pesadelo... mas sabia que não era. Tinha que acordar com a certeza de que se tratava de um pesadelo da vida real...

Até a noite do dia 14 de março, quando vi a notícia pelas redes sociais enquanto me arrumava para dormir, nunca havia ouvido falar da vereadora carioca. Não a conhecia. Mas o assombro com a barbárie não depende de conhecimento, de contato, depende de empatia. Depende de leitura de mundo. Depende de analisar o significado da morte de uma ocupante de cargo eletivo em início de mandato legislativo, mulher, negra, de origem

Não nos atrevemos a dar nenhum tipo de resposta definitiva, seria leviano e parcial de nossa parte, já que o dia a dia é dinâmico e as motivações de cada um dos membros daquele coletivo são múltiplas e certamente, como tudo ao nosso redor, vão sendo modificadas com o passar do tempo, das vivências e circunstâncias nas quais estão inseridas. As perguntas, no entanto, nos fazem ver com olhos de interesse e curiosidade aquela realidade, olhando-a de frente sempre tentando não nos deixar arrastar por comentários e leituras distantes e não vivenciais que abundam no meio teatral. Também temos consciência de que nossa aproximação e empenho em conhecer e vivenciar *in loco* as dinâmicas do grupo não excluem traços marcantes nos quais estamos imersos, como a diferença cultural, geracional e linguística que também fazem parte deste trabalho. É desde a realidade de uma investigadora e atriz *brasileira*, do interior de São Paulo, nascida em 1981, cujo idioma materno é o português, entre tantas outras características que nos definem, que nos aproximamos desta experiência.

A reflexão proposta pela pesquisadora Rosa Ileana Boudet em 1996, que, embora seja de mais de vinte anos atrás, relata sua postura já temporal e espacialmente distante do grupo ao qual acompanhou de maneira muito próxima até meados dos anos 1980, vem a contribuir para a forma de abordar nosso objeto de estudo, inspirando o cuidado que procuramos ter durante esse longo trajeto, uma vez que abundam definições de críticos e acadêmicos que não tiveram o interesse em conhecer de perto aquela realidade. A autora sublinha que

É lógico que um processo tão transparente como o do Teatro Escambray visto de fora ou analisado a partir da academia produza leituras contrapostas e redutoras. A eles chooveram acusações de dirigismo, intervenção, foquismo e na própria sessão de Teatro de Las Naciones [Caracas, 1978], Cheriff Khaznadar o considerou 'paraquedismo cultural'. Alguns jovens, acostumados ao juízo dos [anos] noventa, o percebem como teatro oficial. (BOUDET, 2012, p. 179)

Ainda hoje muitas dessas visões redutoras e de alguma maneira preconceituosas circundam a atividade do grupo, dificultando em muitos sentidos sua atuação especialmente na capital do país. Mas, apesar dos pesares, e resistindo a vento e chuva, os artistas continuam apostando na criação e, como define Maikel Valdés – ator do GTE de 2004 a 2016 –, “A tarefa do Grupo Teatro Escambray na arte, desde sua fundação [...], tem sido buscar e manter diferentes formas para decifrar a análise íntima das diversas relações que o homem sustenta consigo mesmo, com a sociedade, com a realidade que habita, cria ou destrói”. (Valdés, 2017, p. 115).

O grupo está (muito) vivo! Evoé!

periférica, socióloga, bissexual, que lutava pelos direitos dos menos favorecidos. A frase de Che Guevara ao ser questionado por uma mulher que tinha o mesmo sobrenome dele, se eles seriam parentes, não sai de minha cabeça. O revolucionário argentino respondeu: “Não creio que sejamos parentes muito próximos, mas se você é capaz de tremer de indignação cada vez que se comete uma injustiça no mundo, somos companheiros, o que é mais importante”. Me sinto companheira de Marielle e de todas e todos que exigem justiça nos quatro cantos de nosso planeta nesse momento.

A maneira como ela e sua memória estão sendo denegridas por uma outra parcela da sociedade brasileira, incapaz de demonstrar empatia a quem não é da mesma cor, da mesma classe social nem defende os mesmos interesses, é estarrecedora. O fascismo se avizinha a passos largos...

Como explicar tal acontecimento em 2018, em um suposto “Estado de Direito”? Em uma época que vários garantem ser de “democracia”?

Há pelo menos oito anos lido com a temática da ditadura civil-militar (oficialmente 1964-1985) na construção de espetáculos teatrais que falam sobre essa página não virada da história recente brasileira. Em 2010 o Arlequins, grupo do qual faço parte desde 2005, começou a pesquisa do tema para a construção da peça Os filhos da Dita, que estreamos um ano e três meses depois, em maio de 2011. Naquele momento histórico brasileiro tão diferente deste 2018, sabíamos ser imprescindível discutir coletivamente o que ocorreu durante aqueles 21 anos, principalmente para poder identificar o que seguia ainda vigente em nossa sociedade que nunca rompeu de modo cabal com essa etapa. A “transição” - sem verdade e justiça - fez com que muitos resquícios e bases estruturais continuassem vigentes até nossos dias. O golpe contra a presidenta Dilma Rousseff em 2016, travestido da figura democrática do impeachment, não deixa nenhuma dúvida. E o fato de aquela ter sido uma ditadura civil-militar, em que a mão armada foi colocada na cadeira presidencial em nome de uma classe que não hesitou em manchar suas mãos de sangue para defender seus interesses mais espúrios, é o que faz com que a ferida esteja aberta ainda hoje.

Dito está que o que se conclui é este trabalho, não esta pesquisa. Assumir a impossibilidade de abarcar todo o material produzido a respeito do objeto de estudo, com a esperança de não ter deixado nenhum material primordial de fora, foi difícil, mas absolutamente necessário..

Os filhos da Dita *foi apresentada em São Paulo, Guarulhos, Lisboa (Portugal), Buenos Aires, Bahía Blanca (Argentina), Santa Clara (Cuba), Bogotá (Colômbia), para centenas de espectadores. Em Portugal e na Argentina a identificação com nossos anos de chumbo e os deles era imediata. Ana Maria Quintal e eu em cena*²⁴ *narramos os mais diversos acontecimentos do período, dando voz a distintos personagens. O processo de montagem e o diálogo com o público me fizeram crescer como atriz e me permitiram conhecer a história do Brasil de maneira muito mais aprofundada e crítica. As apresentações em dezenas de escolas públicas da cidade de São Paulo me permitiram dialogar com a população dos rincões da cidade. Intensa troca teatral, militante, cidadã.*

*No último quadro da peça, cantamos uma canção – recuperada do primeiro espetáculo montado pelo Arlequins*²⁵ *em 1974, Marotinho – cuja letra assinala:*

Amanhece

É o dia que vem

Das entranhas da noite nos avisar

Quase nada mudou,

Neste lugar...

Enquanto for como é

O que foi ainda é

Em 2014 comecei o processo de montagem da peça Iara – a dialética do mito. Com o início do doutorado e com as pesquisas de campo no horizonte próximo, queria ter um trabalho solo que pudesse levar comigo aonde quer que eu fosse. E Iara Iavelberg, cuja história havia conhecido na montagem da peça anterior, e sobre a qual havia me aprofundado o máximo que pude, foi minha escolha. Falar sobre uma guerrilheira morta em agosto de 1971, dez anos antes de meu nascimento, por defender o fim da ditadura militar foi a minha decisão. Morta por ter ousado sonhar construir

²⁴ Direção: Sérgio Santiago; Dramaturgia: Éjo de Rocha Miranda e Ana Maria Quintal.

²⁵ Naquela época chamado *Grupo Perspectiva*.

FICHA TÉCNICA Parcial (Referências bibliográficas)

ABREU, Eberto García. Cuba: ¿escenarios en cambio?. In: GÓMEZ, Lola Proaño; VERZERO, Lorena. **Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente**. Buenos Aires - Los Ángeles: Argus – a, 2017. p. 18-45.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Nicola. **Dicionário de política I**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 11a ed., 1998.

BORDA, Orlando Fals. **Historia doble de la costa 1 – Mompox y Loba**. 2ª. ed. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Banco de la Republica, El Áncora Editores, 2002.

BOUDET, Rosa Ileana. 1959-1987: El teatro en la Revolución. In: DOMINGUEZ, Carlos Espinosa. (Secretario de redacción). **Escenarios de dos mundos –** Inventario teatral de Iberoamerica (Chile, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, Estados Unidos de America). Tomo 2. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. p. 27-47.

_____. **Cuba**: viaje al teatro en la Revolución (1960-1989). Santa Mónica, California: Ediciones de la flecha, 2012.

DA SILVA, Newton Ferreira. **Transição comunista e ditadura do proletariado na Revolução Cubana de 1959**. 2015. 204 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista. Marília, 2015.

FERNANDES, Florestan. **Da guerrilha ao socialismo**: a Revolução Cubana. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

GONZALEZ, Rafael. (Org.) **Teatro Escambray**. (1968-1988). Manicaragua, ?, [1988?].

LEAL, Rine. **Breve historia del teatro cubano**. Ciudad de La Habana: Editorial Letras cubanas, 1980.

MAGIOLO, Luciana Cristina. **La Candelaria**: A criação coletiva como caminho para desenvolvimento de uma dramaturgia nacional. 2005. 156 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MONLEON, José. **América Latina**: teatro y revolución. Caracas, Venezuela: Editorial Ateneo de Caracas, 1978.

outra sociedade brasileira. Como tantas e tantas outras mortas, desaparecidas, presas, torturadas, encurraladas naquele período. Agora, mais que nunca me pergunto naquele período?...

A peça, com direção de Sérgio Santiago, estreou no Festival de Teatro Alternativo de Bogotá, dia 16 de abril de 2014. Cinco dias antes, no avião a caminho da Colômbia pela primeira vez, escrevi em meu diário²⁶:

Iara viaja sola por primera vez y yo viajo sola para presentarme también por primera vez. Es aquí el inicio de muchas cosas que estamos a punto de compartir. Estoy segura de que este viaje me va a marcar la vida de una manera muy fuerte... Todavía no sé en qué términos, pero me siento al borde de darle una vuelta de 180° en ella... Compañera que de alguna manera ya me acompaña por cerca de 4 años, es ahora que decide nacer y crear alas propias.

As mudanças então pressentidas se confirmaram. A primeira delas: estar em cena só, acompanhada de objetos e espectadores bem próximos. A experiência assustadora do monólogo foi palatável exatamente pela troca com o público ali ao lado. O que viria seriam mudanças de país, exoneração de um cargo público para dedicação exclusiva ao teatro – a pesquisa acadêmica e a atuação –, fim de um casamento...

A peça – viva e mutante, repensada a cada nova oportunidade de apresentação – tem textos em português, espanhol e inglês. Compartilhada com o público do Grupo Teatro Escambray quando a apresentei em sua sede na Macáqua, também foi apresentada em Havana, Bogotá e diversas outras cidades do

²⁶ Não sei bem por que escrevi em espanhol naquele momento, mas a língua deve ter respondido melhor às emoções e sensações que transbordavam em meu peito. Em português: “Iara viaja pela primeira vez sozinha, e eu viajo sozinha para me apresentar também pela primeira vez. É aqui o início de muitas coisas que estamos a ponto de compartilhar. Tenho certeza de que esta viagem vai marcar a minha vida de uma maneira muito forte. Ainda não sei em que termos, mas me sinto no limite de dar um giro de 180° nela... Companhia que de alguma maneira já me acompanha há cerca de quatro anos, é agora que decide nascer e criar asas próprias”.

MORAIS, Fernando. **Os últimos soldados da Guerra Fria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MUGUERCIA, Magaly. **Teatro y utopía**. La Habana, Cuba: Editora UNION, 1997.

_____. **Teatro latinoamericano del siglo XX: primera modernidad 1900-1950**. Santiago: RIL Editores, 2010.

NAVAS, Carmen Alicia Florián; QUIMBAY, Patricia Pecha. **El Teatro La Candelaria y el movimiento teatral en Bogotá 1950-1991**. Bogotá: Subdirección imprenta distrital, 2013.

OROVIO, Consuelo Naranjo; GONZÁLEZ, Armando García. **Racismo e Inmigración en Cuba en el siglo XIX**. Editorial Doce Calles, 1996.

POGOLOTTI, Graziella. **Dinosauria soy – memorias**. Ciudad de La Habana: Ediciones UNION, 2011.

RAMIREZ, Gonzalo Arcila. **La imagen teatral en La Candelaria: lógica y génesis de su proceso de trabajo**. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1992.

RINALDI, Camila Ladeira Scudeler. **Um olhar sobre a criação atoral e a relação com o espectador – Os filhos da Dita**. 2011. 117 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

SEJOURNÉ, Laurette. **Teatro Escambray: una experiencia**. Ciudad de La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977.

SILVA, Fátima Antunes da. **A imagem poética do Nuevo Teatro Latino-americano: o caso do TEC e La Candelaria**. 2007. 281 páginas. Doutorado em Sociologia – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do teatro: e o teatro de rua**. Porto Alegre: Mediação, 2008.

VALIÑO, Omar. **La aventura del Escambray**. Pinar del Río: Ediciones Almargen, 2004.

Periodicos

BROTHERTON, John. Del escenario a la pantalla. **Revista Tablas**, La Habana, n. 4, p. 8-11, 1986.

GONZÁLEZ, Rafael. Teatro Escambray: cuarenta años de teatro y labor socio-cultural. **Revista Conjunto**, La Habana, n. 147, p. 16-25, abr.-jun., 2008.

MENDOZA, Norge Espinosa. Las máscaras de la grisura: teatro, silencio y política

interior da Colômbia... Cada dia mais latino-americana. Pego minhas duas malinhas, as coloco debaixo do braço e parto rumo a outra possibilidade de diálogo através do teatro. Cada vez mais lara são todas as mulheres que ousam sonhar outros sonhos e lutam por concretizá-los. Cada vez mais lara é Marielle.

O início da intervenção militar no Rio de Janeiro em fevereiro deste 2018 reafirma ainda mais os passos galopantes do fascismo que vem grudado no processo do golpe de 2016. O assassinato - execução - de uma vereadora eleita com mais de 46 mil votos - e que representa a maioria da população brasileira, mulheres negras e pobres - tira meu coração do peito. Sinto como se o tivesse em uma mão, sangrando, tentando continuar batendo, mas sangrando, sangrando... Impossível não relacionar com o assassinato de Edson Luís (de Lima Souto, 1950-1968), estudante morto em 1968 e que levou milhares de pessoas às ruas em plena ditadura... O recrudescimento da repressão que se seguiu, com a chegada do AI-5 em 13 de dezembro do mesmo ano, não é um bom sinal. Falando das manifestações em decorrência do assassinato de Marielle, artigo de Miguel Martins publicado na página da Carta Capital sublinha que

Parte da população brasileira, em especial sua juventude, colheu grãos semelhantes quando o estudante Edson Luís [...] foi morto pela repressão e transformou-se em mártir das manifestações estudantis no Rio de Janeiro em 1968. Em ambos os casos, milhares de brasileiros levaram o luto às ruas. Embora seja parte do cotidiano de nossa história e se exponha em estatísticas aterradoras, a violência do Estado ou da criminalidade por vezes carrega tamanho simbolismo que escapa à rotina das máquinas, ou à tendência de encarar a insegurança e o medo como sentimentos corriqueiros. Em tempos de instabilidade, uma morte cruel nem sempre passa despercebida.²⁷

²⁷ CARTA CAPITAL. Marielle, herzog, edson luís: quando o luto vai às ruas. Disp. em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/marielle-herzog-edson-luis-quando-o-luto-vai-as-ruas>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

cultural en la Cuba de los 70. **Revista Tablas**, La Habana, anuario, p. 172-195, 2009.

SANTAMARÍA, Haydeé, Entrevista concedida a Jaime Sarusky. **Revista Casa**. La Habana, n. 171, p. 4-15, noviembre-diciembre 1988.

TANAKA, Michiko. Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America. **Latin American Theatre Review**, n.2, vol. 27, p. 53-69, spring 1994.

Paginas de internet

50 VERDADES SOBRE A DITADURA DE FULGENCIO BATISTA EM CUBA. Opera mundi. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/opiniao/31849/50+verdades+sobre+a+ditadura+de+fulgencio+batista+em+cuba.shtml>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

A INVISIBILIDADE DAS MULHERES INDIGENISTAS: ENTREVISTA COM ANANDA CONDE. Povos indígenas isolados no brasil. Disponível em: <<https://povosisolados.com/2017/07/08/a-invisibilidade-das-mulheres-indigenistas-entrevista-com-ananda-conde/>>. Acesso em: 05 set. 2017.

ASOCIACION HERMANOS SAIZ. Portal del arte joven cubano. Disponível em: <<http://www.ahs.cu>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

BRASIL É PAÍS DAS AMÉRICAS QUE MAIS MATA DEFENSORES DE DIREITOS HUMANOS. Portalg1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2017/12/brasil-e-pais-das-americas-onde-mais-se-mata-defensores-de-direitos-humanos.html>>. Acesso em: 09 jan. 2018.

CALLE 13 - LATINOAMÉRICA. Youtube.com. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dkfje8zdeg8&>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

COLÔMBIA INAUGURA UMA NOVA ERA COM ASSINATURA DO CESSAR-FOGO BILATERAL COM AS FARC. El país internacional. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/23/internacional/1466701889_355836.html>. Acesso em: 03 jul. 2016.

CONSTITUIÇÃO. Senado federal brasil. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/cf88_livro_ec91_2016.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2017.

CUBA.CU. Discurso pronunciado por el comandante fidel castro ruz, primer secretario del comite central del partido comunista de cuba y primer ministro del gobierno revolucionario, en el resumen de la velada conmemorativa de los cien años de lucha, efectuada en la demajagua, monumento nacional, manzanillo, oriente, el 10 de octubre de 1968.. Disponível em:

A semelhança com os métodos de extermínio de políticos ou candidatos a cargos políticos com grandes chances de vitória por grupos ligados ao paramilitarismo e ao narcotráfico que marcam a história da Colômbia no século XX deixa um sabor ainda mais amargo. Para ficarmos nos mais destacados: Jorge Eliécer Gaitán, candidato à presidência pelo Partido Liberal, assassinado em 1948; Rodrigo Lílustreara Bonilla em 1984, quando era ministro da Justiça; o genocídio de cerca de 6 mil dirigentes e membros do Partido União Patriótica²⁸, cujos candidatos presidenciais também foram assassinados: Jaime Pardo Leal, em 1987, e Bernardo Jaramillo Ossa, em 1990; Luis Carlos Galán Sarmiento, candidato do Partido Liberal, em 1989; Carlos Pizarro, pelo partido recém-formado após acordo de paz entre o Estado Colombiano e a guerrilha M-19, Aliança Democrática M-19, em 1990, e o humorista e político Jaime Garzón, em 1999. Desde a assinatura dos Acordos de Paz entre as FARC-EP e o Estado colombiano, se contabilizam mais de 180 líderes sociais assassinados. Quando se adiciona a este o número de guerrilheiros desmobilizados mortos, a cifra ultrapassa trezentos assassinados.

Esta semana, no calor das manifestações, foi retomada uma matéria do site G1 de dezembro de 2017 que apresenta dados da Anistia Internacional. O órgão afirma, segundo a reportagem, que o Brasil é o país do continente americano com o maior número de líderes sociais assassinados:

Nas Américas, 75% das mortes no ano passado [2016] ocorreram no Brasil, apontado pelo estudo como o país mais perigoso para defensores de direitos humanos na região. Em 2016, sessenta e seis ativistas foram assassinados. De janeiro a agosto deste ano [2017], o número chegou a 58. No Brasil, lideranças indígenas e trabalhadores rurais são as principais vítimas.²⁹

²⁸ Ver mais sobre as declarações do presidente colombiano Juan Manuel Santos em: <http://www.semana.com/nacion/articulo/juan-manuel-santos-exterminio-de-union-patriotica-no-se-repetira/493855>

²⁹ Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2017/12/brasil-e-pais-das-americas-onde-mais-s-e-mata-defensores-de-direitos-humanos.html>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

<<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1968/esp/f101068e.html>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

E NOSSA BANDEIRA FICOU SIM VERMELHA, POR FERNANDO HORTA. Jornalggg.com. Disponível em: <<https://jornalggg.com.br/blog/fernando-horta/e-nossa-bandeira-ficou-sim-vermelha-por-fernando-horta>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

ECURED. Dia del teatro cubano. Disponível em: <https://www.ecured.cu/d%C3%ada_del_teatro_cubano>. Acesso em: 27 mar. 2018. ECURED. El mejunje. Disponível em: <http://www.ecured.cu/index.php/el_mejunje>. Acesso em: 10 abr. 2018.

ECURED. Electra garrido. Disponível em: <https://www.ecured.cu/electra_garrigó>. Acesso em: 12 dez. 2017.

ECURED. Escuela nacional de arte. Disponível em: <https://www.ecured.cu/escuela_nacional_de_arte>. Acesso em: 03 jan. 2018.

ECURED. Fundacion alejo carpentier. Disponível em: <https://www.ecured.cu/fundación_alejo_carpentier>. Acesso em: 12 jan. 2012.

ECURED. Milicias nacionales revolucionarias. Disponível em: <https://www.ecured.cu/milicias_nacionales_revolucionarias>. Acesso em: 22 dez. 2017.

ECURED. Teatro cubano. Disponível em: <https://www.ecured.cu/teatro_cubano>. Acesso em: 05 abr. 2018.

EL DOCUMENTAL ECUATORIANO “ABUELOS” CUMPLIÓ SEIS AÑOS. Propiedadintelectual.gob.ec. Disponível em: <<https://www.propiedadintelectual.gob.ec/el-documental-ecuatoriano-abuelos-cumpli-o-seis-anos/>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

EL ESTADO NO HIZO LO SUFICIENTE PARA IMPEDIR LA TRAGEDIA DE LA UP. Semana.com. Disponível em: <<https://www.semana.com/nacion/articulo/juan-manuel-santos-exterminio-de-union-patriotica-no-se-repetira/493855>>. Acesso em: 22 set. 2017.

EL PRIMER DÍA DE LA VIDA SIN GUERRA. El espectador. Disponível em: <https://www.elspectador.com/noticias/politica/el-primer-dia-de-vida-sin-guerra-articulo-640655#ancla_opiniones>. Acesso em: 03 jul. 2016.

ENCICLOPEDIA LATINOAMERICANA. Cuba. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/c/cuba>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

O historiador Fernando Horta publicou um levantamento³⁰ que fez sobre o crescimento dos assassinatos políticos no Brasil nos últimos anos e listou o nome de muitos dos assassinados. Incluo aqui a lista de Horta, dizendo PRESENTE – como pede o autor em seu artigo – depois de cada nome que leio....

Paulo Sérgio Santos	08/07/2014	Líder quilombola Bahia	Assassinado
Simeão Vilhalva Cristiano Navarro	01/09/2015	Líder indígena Mato Grosso	Assassinado
Edmilson Alves da Silva	16/02/2016	Líder comunitário Alagoas	Assassinado
José Conceição Pereira	14/04/2016	Líder comunitário Maranhão	Assassinado
José Bernardo da Silva	27/04/2016	Líder do MST Pernambuco	Assassinado
Almir Silva dos Santos	08/07/2016	Líder comunitário Maranhão	Assassinado
João Natalício Xukuru-Kariri	19/10/2016	Líder indígena Alagoas	Assassinado
Waldomiro Costa Pereira	20/03/2017	Líder MST Pará	Assassinado
Luís César Santiago da Silva ("cabeça do povo")	15/04/2017	Líder sindical Ceará	Assassinado
Valdenir Juventino Izidoro, (Lobo)	04/06/2017	Líder camponês Rondônia	Assassinado
Eraldo Lima Costa e Silva	20/06/2017	Líder MST Recife	Assassinado
Rosenildo Pereira de Almeida (Negão)	08/07/2017	Líder comunitário/MST	Assassinado
José Raimundo da Mota de Souza Júnior	13/07/2017	Líder quilombola/MST Bahia	Assassinado
Fábio Gabriel Pacífico dos Santos (Binho dos Palmares)	19/09/2017	Líder quilombola Bahia	Assassinado
Jair Cleber dos Santos	24/09/2017	Líder movimento agrário Pará	Assassinado
Clodoaldo dos Santos	15/12/2017	Líder sindicalista Sindipetro Rio de Janeiro	Assassinado
Jefferson Marcelo	04/01/2018	Líder comunitário Rio de Janeiro	Assassinado
Valdemir Resplandes	09/01/2018	Líder MST Pará	Assassinado
Leandro Altenir Ribeiro Ribas	19/01/2018	Líder Comunitário Rio Grande do Sul	Assassinado
Márcio Oliveira Matos	26/01/2018	Líder do MST na Bahia	Assassinado
Carlos Antonio dos Santos	08/02/2018	Líder movimento agrário Mato Grosso	Assassinado
George de Andrade Lima Rodrigues	23/02/2018	Líder comunitário Recife	Assassinado
Paulo Sérgio Almeida Nascimento	13/03/2018	Líder comunitário Pará	Assassinado
Marielle Franco	14/03/2018	Vereadora PSOL Rio de Janeiro	Assassinada

³⁰ JORNAL GGN. E nossa bandeira ficou sim vermelha, por fernando horta. Disponível em:
<<https://jornalggn.com.br/blog/fernando-horta/e-nossa-bandeira-ficou-sim-vermelha>>.
Acesso em: 21 mar. 2018.

GABO EN LAS PORTADAS DE TODOS LOS PERIÓDICOS DEL MUNDO. El espectador. Disponível em:
<<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/gabo-portadas-de-todos-los-periodicos-del-mundo-galeria-487612>>. Acesso em: 03 jun. 2016.

[HTTPS://WWW.CARTACAPITAL.COM.BR/SOCIEDADE/MARIELLE-HERZOG-EDSON-LUIS-QUANDO-O-LUTO-VAI-AS-RUAS](https://www.cartacapital.com.br/sociedade/marielle-herzog-edson-luis-quando-o-luto-vai-as-ruas). Cartacapital.com.br. Disponível em:
<<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/marielle-herzog-edson-luis-quando-o-luto-vai-as-ruas>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

IMPORTANTE MOMENTO DE LA HISTORIA DEL TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO. La jiribilla. Disponível em:
<<http://epoca2.lajiribilla.cu/articulo/10636/importante-momento-de-la-historia-del-teatro-cubano-contemporaneo>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

MENSAJE DEL COMANDANTE EN JEFE. Granma.cu. Disponível em:
<<http://www.granma.cu/granmad/2008/02/19/nacional/artic03.html>>. Acesso em: 03 jun. 2016.

OBAMA E RAÚL CASTRO ANUNCIAM RETOMADA DAS RELAÇÕES DE CUBA E EUA. Portal g1. Disponível em:
<<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/12/obama-e-raul-castro-anunciam-restabelecimento-de-relacoes-de-cuba-e-eua.html>>. Acesso em: 03 jul. 2016.

QUANTOS ALLENDES DEVEM MORRER PARA O POVO LATINO PERDER A VERGONHA DE SE DEFENDER?. Justificando.cartacapital.com. Disponível em:
<<http://justificando.cartacapital.com.br/2017/08/03/quantos-allendes-devem-morrer-para-o-povo-latino-perder-vergonha-de-se-defender/>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

REVISTA CASA. Casa de las americas. Disponível em:
<<http://www.casa.co.cu/revistacasa.php>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

REVISTA CONJUNTO. Casa de las americas. Disponível em:
<<http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

LUTO!

Latinoamérica³¹

Soy	Tú no puedes comprar las nubes
Soy lo que dejaron	Tú no puedes comprar los colores
Soy toda la sobra de lo que te robaron	Tú no puedes comprar mi alegría
Un pueblo escondido en la cima	Tú no puedes comprar mis dolores
Mi piel es de cuero por eso aguanta	Tengo los lagos, tengo los ríos
cualquier clima	Tengo mis dientes pa` cuando me sonrío
Soy una fábrica de humo	La nieve que maquilla mis montañas
Mano de obra campesina para tu consu-	Tengo el sol que me seca y la lluvia que
mo	me baña
Frente de frio en el medio del verano	Un desierto embriagado con bellos de un
El amor en los tiempos del cólera, mi	trago de pulque
hermano	Para cantar con los coyotes, todo lo que
El sol que nace y el día que muere	necesito
Con los mejores atardeceres	Tengo mis pulmones respirando azul
Soy el desarrollo en carne viva	clarito
Un discurso político sin saliva	La altura que sofoca
Las caras más bonitas que he conocido	Soy las muelas de mi boca mascando
Soy la fotografía de un desaparecido	coca
La sangre dentro de tus venas	El otoño con sus hojas desmalladas
Soy un pedazo de tierra que vale la pena	Los versos escritos bajo la noche estrella-
Soy una canasta con frijoles	da
Soy Maradona contra Inglaterra anotán-	Una viña repleta de uvas
dote dos goles	Un cañaveral bajo el sol en Cuba
Soy lo que sostiene mi bandera	Soy el mar Caribe que vigila las casitas
La espina dorsal del planeta es mi cordi-	Haciendo rituales de agua bendita
llera	El viento que peina mi cabello
Soy lo que me enseñó mi padre	Soy todos los santos que cuelgan de mi
El que no quiere a su patria no quiere a	cuello
su madre	El jugo de mi lucha no es artificial
Soy América Latina	Porque el abono de mi tierra es natural
Un pueblo sin piernas pero que camina,	Tú no puedes comprar al viento
oye	Tú no puedes comprar al sol
Tú no puedes comprar al viento	Tú no puedes comprar la lluvia
Tú no puedes comprar al sol	Tú no puedes comprar el calor
Tú no puedes comprar la lluvia	Tú no puedes comprar las nubes
Tú no puedes comprar el calor	Tú no puedes comprar los colores

³¹ Escrita por Rafael Ignacio Arcaute, Eduardo Cabra e Rene Perez, foi gravada pelo grupo porto-riquenho Calle 13. Reflete muito do que sinto neste momento... O videoclipe oficial pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8&>

FICHA TÉCNICA completa (Bibliografia consultada)

BELL, Jose; LOPEZ, Delia Luisa; CARAM, Tania. **Documentos de la Revolución Cubana 1960**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2007.

BOAL, Augusto. Técnicas latino-americanas de teatro popular. São Paulo: Hucitec, 1977.

BRODERICK, Walter J. **Camilo: el cura guerrillero**. 1ª. ed 1975. Bogotá: Icono Editorial Ltda, 2013.

BRUSTEIN, Robert. **The theatre of Revolt**. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1964.

CARBONARI, Marília. **Teatro Épico na América Latina**: Estudo comparativo da dramaturgia das peças *Preguntas Inútiles*, de Enrique Buenaventura (TEC – Colômbia), e *O Nome do Sujeito*, de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia do Latão - Brasil). 2006. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas caníbales**. Líneas de Antropología Estructural. Buenos Aires: Katz editores, 2010.

CEDEÑO, Janneth Aldana. **El teatro de Santiago García**. 2015. 234 f. Tese doutorado. Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2015.

CESPEDES, Francisco Garzón. **El teatro de participación popular y el teatro de la comunidad**: un teatro de sus protagonistas. 1ª. edición. Ciudad La Habana, Cuba: UNEAC, 1977.

_____. (Compilación y prólogo). **El teatro latinoamericano de creación colectiva**. Ciudad de La Habana: Ediciones Casa de Las Americas, 1978.

DAVALOS, Armando Hart. **Cambiar las reglas del juego**. Entrevista de Luis Báez. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983.

DESGRANGES, Flavio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.

_____. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Editora Hucitec, 2011.

_____. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Editora Hucitec, 2012.

DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUBATTI, Jorge. **Cartografía Teatral**: Introducción al teatro comparado. 1ª. ed. Buenos Aires: Atuel, 2008.

Tú no puedes comprar mi alegría	Trabajo bruto, pero con orgullo
Tú no puedes comprar mis dolores	Aquí se comparte, lo mío es tuyo
Não se pode comprar o vento	Este pueblo no se ahoga con marullos
Não se pode comprar o sol	Y si se derrumba yo lo reconstruyo
Não se pode comprar a chuva	Tampoco pestañeo cuando te miro
Não se pode comprar o calor	Para que recuerdes mi apellido
Não se pode comprar as nuvens	La operación Cóndor invadiendo mi nido
Não se pode comprar as cores	Perdono, pero nunca olvido, oye
Não se pode comprar minha'legria	Aquí se respira lucha
Não se pode comprar minhas dores	(Vamos caminando)
No puedes comprar el sol	Yo canto porque se escucha (vamos
No puedes comprar la lluvia	caminando)
Vamos caminando	Aquí estamos de pie
Vamos dibujando el camino	Que viva la América
No puedes comprar mi vida	No puedes comprar mi vida
Mi tierra no se vende	

_____. (Org) **Mundos teatrales y pluralismo: Micropoéticas V.** Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2011.

_____. **Introducción a los estudios teatrales:** Propedéutica. 1ª. ed. Buenos Aires: Atuel, 2012.

DUQUE, Fernando; LAMUS, Marina. Santiago García: de profesión explorador. In: **Premio Nacional Vida y Obra 2006.** Bogotá: Ministerio de Cultura, 2006.

ESQUIVEL, Catalina. **Teatro La Candelaria:** memoria y presente del teatro colombiano (perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo XXI). 2014. 298 f. Tesis de doctorado – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2014.

FIGUEIREDO, Eduardo Tadeu. **Teatro brasileiro e teatro cubano na década 1980-1990:** cultura e resistência na América Latina. 2000. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina.** Trad. Sérgio Faraco. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

GARCIA, Santiago. **Teoría y práctica del teatro.** Bogotá: Teatro La Candelaria, 1994.

_____. **Teoría y práctica del teatro II.** Bogotá: Teatro La Candelaria, 2002.

_____. **Teoría y práctica del teatro III.** Bogotá: Teatro La Candelaria, 2006.

_____. **El cuerpo en el teatro contemporáneo.** Bogotá: Corporación Colombiana de Teatro, 2007.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância.** São Paulo, Editora Perspectiva, 2004.

GONZALEZ, Rafael. **La paloma negra y El metodólogo.** Santa Clara, Cuba: Editorial Capiro, 2003.

HAAS, Marta. **Práticas de resistência nas ações artístico-pedagógicas dos grupos Yuyachkani (Peru) e Ói Nóis Aqui Traveiz (Brasil).** Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

HERNANDEZ, Ileana Azor. **Variaciones sobre teatro latinoamericano.** [SI]: Editorial Pueblo y Educación, 1987.

LAUTEN, Flora. **Teatro La Yaya.** Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.

LEAL, Rine. (Comp.). **Teatro Escambray.** La Habana: Cuba, 1990.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARTÍNEZ, Gilberto. **Apostillas.** Memoria teatral. Medellín: Casa del Teatro de Medellín y Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012.

MESA, Fernando Duque; ORTIZ, Fernando Peñuela; PRADA, Jorge. **Investigación y praxis teatral en Colombia.** Santafé de Bogotá: Colcultura, 1994.

Estrelas...

Bogotá, 07 de abril de 2018.

*Lula lá, brilha uma estrela,
Lula lá, cresce a esperança,
Lula lá, o Brasil criança,
na alegria de se abraçar*³²

Ponto 2: O ano era 1989, tinha 8 anos, e tios que moravam em São Bernardo do Campo. Estar no berço do movimento operário durante o segundo turno da eleição presidencial (realizado em 17 de dezembro), a primeira direta desde 1960, foi certamente marcante. Fomos diversas vezes ao comitê do Partido dos Trabalhadores buscar adesivos da campanha de Lula, sempre com o slogan Lula lá, nasce uma estrela... Fazíamos bandeirinhas, que colocávamos pra fora da janela do carro, orgulhosos ao passear pela cidade. Fui votar com meus tios, coloquei o X para Lula e saí dali radiante. Qual não foi minha imensa decepção quando, à noite liguei para meus pais e minha mãe me disse ter votado em Fernando Collor de Mello. Mais uma vez, sem entender o que aquilo significava ao certo, as lágrimas foram meu único consolo...

(RINALDI, 2011, p. 34)

Acima está uma nota de rodapé de minha dissertação de mestrado. Hoje, quase sete anos depois de tê-la escrito, volta à minha mente a lembrança de 1989 com muita força. Minha primeira aproximação à política, na infância. O Brasil tinha eleições diretas para presidente da República pela primeira vez desde 1960 – havia toda uma geração que nunca tinha votado para presidente.

A maioria dos eleitores votou em um candidato de direita que prometia “caçar os marajás”. A campanha de medo disseminada no

³² Refrão do jingle “Brilha uma estrela” da campanha de Lula para a presidência da República em 1989.

MOLINARI, Cesare. Theatre and political strife. In:_____. **Theatre through the ages**. London, England: Cassell & Company Ltd., 1975. Cap. 25, p. 303-308.

MUGUERCIA, Magaly. **Teatro**: en busca de una expresión socialista. Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1981.

OBREGON, Marina Lamus. **Teatro colombiano**: reflexiones teóricas para su historia. Medellín, Colombia: Fondo Editorial A Teatro Revista, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Albio. **Teatro**. Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1982.

PEIXOTO, Fernando (org). □ Encontro de intelectuais pela soberania dos povos de nossa América. São Paulo: HUCITEC, 1982.

PIANCA, Marina. Brecht in Latin America: Theater Bearing Witness. In: MEWS, Siegfried (Ed.). **A Bertolt Brecht Reference Companion**. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997.

_____. **El teatro de nuestra América**: Un Proyecto continental 1959-1989. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990.

PINO, Amado del. **Acotaciones – crítica teatral (1985-2000)**. Ciudad La Habana, Cuba: Ediciones UNION, 2005.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Trad. Salvador Vila. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1973.

POLITICA cultural de la Revolución Cubana – Documentos. Ciudad de La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977.

PROAÑO, Lola. **Teatro y estética comunitaria**. Miradas desde la filosofía y la política. Buenos Aires: Biblos. 2013.

QUINTAL, Ana Maria. **Arlequins**: um sopro de tempo. Guarulhos, SP: Ed. do Autor, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REYES, Carlos José. **Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia**. Tomo I. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2013.

RIZK, Beatriz J. **Posmodernismo y Teatro en America Latina**: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI. Lima, Minnesota: The State Of Iberoamerican Studies Series / Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

_____. **Imaginando un continente**: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latino-americano. Tomo I: Visión general, Puerto Rico, Nicaragua y México. Laurence, Kansas: Allen Press Inc., 2010. (Colección José Juan Arrom, No. 2)

_____. **Imaginando un continente**: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latino-americano. Tomo II: Colombia, Venezuela, Perú, Chile, Argentina, Bolivia. Laurence, Kansas: Allen Press Inc., 2010. (Colección José Juan Arrom, No. 3).

_____. (Edit.) **Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas**. Miami: Ediciones Universal, 2010.

país desde a década de 1960, eco das diretrizes estadunidenses no auge da Guerra Fria e que serviu de desculpa para o golpe civil-militar de 1964, embalado pela ideia de que o Brasil poderia se tornar “uma nova Cuba”, agora ganhava novos contornos quando o Brasil tinha como candidato com chances de ganhar a eleição um sindicalista... Dois anos mais tarde, Collor sofreu um processo de impeachment por corrupção – comprovada. O presidente também já não interessava à elite e aos meios de comunicação que o haviam ajudado a chegar ao principal cargo executivo do país. Collor não saiu sem antes ter congelado a caderneta de poupança de milhões e milhões de trabalhadores que lá tinham – acreditavam – seu dinheiro assegurado. Atitude que, diziam, seria dos esquerdistas, ‘comunistas’, que viriam para expropriar terras, colocar em risco a sagrada propriedade privada.

Naquele mesmo ano vinha abaixo o Muro de Berlim – fato que marcaria o início do fim da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, que, por sua vez, era a maior apoiadora de Cuba. Seu final derradeiro, em 1991, aprofundou a difícil situação vivida na ilha desde 1990, período que marcou quase toda a década, quando o país se viu imerso em uma profunda escassez material que ficou conhecida como ‘Período Especial’.

No Grupo Teatro Escambray, 1989 foi marcado por situações dolorosas, já que, além da grave situação vivida na ilha, veio a falecer Gilda Hernández, diretora do grupo. O grupo estava em turnê pela província de Pinar del Río quando chegou a notícia da morte de Gilda, então doente e internada em Havana. Segundo contam os atores, a comoção foi generalizada, mas a recomendação – que a própria Tota havia deixado em vida – era de que o grupo deveria continuar com a turnê, e somente dois membros do coletivo se deslocaram a Havana para prestar-lhe as últimas homenagens em velório realizado antes da cremação. A apresentação daquela noite foi em homenagem à atriz, diretora e dramaturga que havia sido uma das fundadoras do grupo ao qual se dedicou por 31 anos... O grupo estreia no mesmo ano a peça Siete días en la vida de un hombre, texto de Roberto Oríhuela, sob direção de José González.

A Colômbia estava submersa na violência perpetrada pelo

RODRIGUEZ, Orlando. El teatro cubano: un teatro para una revolución. **Escena 3 – Revista nacional del teatro y del espectáculo**. Caracas, feb-marzo-abril 1975 Bs. 2. p. 30-33.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **O teatro épico**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2006.

SANTIAGO, Carla Gloria Colomé. **Como la vida misma** - Libro de crónicas y entrevistas sobre el Grupo Teatro Escambray y su relación con la comunidad desde 1968. Tesis en opción al título de Licenciada en Periodismo. Universidad de La Habana: La Habana, 2013.

SOLORZANO, Carlos; WEISZ, Gabriel. **Métodos y técnicas de investigación teatral**. México, D. F.: Escenología, 1999.

_____. Teatro latinoamericano en el siglo XX. In: _____. **Tríptico**. México: Fondo de Cultura Económico, 2011.

TABARES, Vivian Martinez; GARCÍA, Luis A. Ramos (Compilación, prólogo y notas). **Textos de Santiago García y de/sobre el Teatro La Candelaria en la revista Conjunto**. La Habana: Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2016.

TEATRO LA CANDELARIA. **Seis obras del Teatro La Candelaria** (Nayra, A Título Personal, Cuerpos Gloriosos, Soma Mnemosine, Si el río hablara, Camilo). Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2016.

VALIÑO, Omar. (Selec.) **Dramaturgia de la revolución: (1959-2008)** treinta obras en

VIEIRA, Cesar. **Em busca de um teatro popular**. 3ª. edição atualizada. Santos: Confenata, 1981.

VILLEGAS, Juan. **Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina**. Buenos Aires: Galerna, 2005.

Periódicos

ALOMÁ, Mariblanca Sabas. Del Grupo Teatro Escambray: Labor conjunta de trabajadores y actores. **Romances**, La Habana, p. 37, ene., 1972.

BAGBY, Beth. El Teatro Campesino: entrevista con Luis Valdez. **Revista Conjunto**, La Habana, n. 8, p. 18-20, 1969.

BOUDET, Rosa Ileana. Escambray, frente infantil. **Revolución y Cultura**, La Habana, n. 32, p. 2-6, abr. 1975.

_____. La Yaya: Teatro de la comunidad. **Revolución y Cultura**, La Habana, n. 24, p. 36-39, ago. 1974.

_____. Los dramaturgos hablan del Panorama de Teatro Cubano. **Revolución y Cultura**, La Habana, n. 25, p. 26-31, sept. 1974.

_____. Socialización del teatro. **Revolución y Cultura**, La Habana, n. 33, p. 72-83, may. 1975.

narcotráfico e pelo paramilitarismo. O Teatro La Candelaria estreava Maravilla Estar.

De volta à situação brasileira, derrotado nas urnas aquele ano por Fernando Collor de Mello, Lula voltou a candidatar-se em todas as eleições seguintes até ser eleito presidente em 2002 e reeleito em 2006.

Quase trinta anos depois daquelas eleições, muita coisa mudou no Brasil e no mundo. O projeto neoliberal foi aprofundado no mundo todo. Crises econômicas mundiais se repetem periodicamente, e muitos países acabam ‘optando’ pelas chamadas ‘medidas de austeridade’ para responder à pressão exercida pelo grande capital. Os países latino-americanos veem voltar às suas presidências representantes da direita oligárquica. A violência é massacrante. O Brasil vive um golpe desde 2016 e quem ocupa o cargo de presidente da República é um dos traidores da presidenta Dilma Rousseff. Neste período, Michel Temer instaurou medidas que beneficiam a oligarquia brasileira e internacional, principais interessadas no golpe. Tais “medidas” impedirão o crescimento do país nos próximos vinte anos – ao congelar os investimentos em saúde, educação e pesquisa científica –, fizeram retroceder direitos trabalhistas conquistados às custas de muito suor e sangue, instauraram uma intervenção federal no Rio de Janeiro, sob a batuta do Exército brasileiro. Isso tudo para não falar de uma projetada ‘reforma’ previdenciária desastrosa. Nunca é demais lembrar que uma das primeiras medidas de Temer foi a extinção do Ministério da Cultura, a qual, após ações de repúdio de artistas de todo o país, foi cancelada, sendo “recriado” um Ministério de fachada e sem atuação efetiva.

E hoje, 7 de abril de 2018, o ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva – líder das pesquisas de intenção de votos para a eleição de outubro deste ano – se apresentou à Polícia Federal, depois de ter tido sua prisão decretada ao ser condenado em segunda instância por um processo, no mínimo, questionável, em que nenhuma prova cabal foi apresentada para comprovar a acusação a ele imputada. E o STF deu o aval para que fosse perpetrada sua prisão, apesar desta ser uma medida inconstitucional por ferir o inciso LVII do

CESPEDES, Francisco Garzón. Hemos creado inquietudes de actores, de directores, de público. **Revista Conjunto**, La Habana, n. 18, p. 7-16, oct.- dic. 1973.

CCT: Festival nacional del nuevo teatro, Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla, Bucaramanga, **Corporación Colombiana de Teatro – Instituto Colombiano de Cultura**, 1975.

CORRIERI, Sergio. El Grupo de Teatro Escambray: Una experiencia de la Revolución. **Revista Conjunto**, La Habana, n. 18, p. 2-6, oct.- dic. 1973.

_____. Escambray: ¿el teatro de la Revolución? **El Caimán Barbudo**, La Habana, n. 46, p. 22-26, may., 1971.

_____. (Ponencia). El Grupo Teatro Escambray. IV Sesión Mundial de Teatro de Naciones. Caracas Venezuela 1978. 9 al 12 de julio de 1978. Colóquio n. 3 – Confrontación de Teatro del Tercer Mundo.

COTERILLO, M. Perez. El Escambray y Cubana de Acero: militancia y revolución. **Pipirijaina Revista Bimestral de Teatro**. Madrid, n. 13, p. 62-65, mar-abr., 1980.

FREIRE, Nati González. En las montañas: Teatro Escambray. **Bohemia**, La Habana, 8 de ago., 1969.

_____. Frente Infantil Escambray. **Bohemia**, 28 de feb., 1975.

GARAVITO, Lucia. “Aquí no ha pasado nada”: narcotráfico, corrupción y violencia en Golpe de Suerte y El Paso de La Candelaria. **Latin American Theater Review**, n. 2, vol., 30, p. 73-88, spring 1997.

GARCIA, Santiago. (Ponencia). Teatro La Candelaria. IV Sesión Mundial de Teatro de Naciones. Caracas Venezuela 1978. 9 al 12 de julio de 1978. Colóquio n. 3 – Confrontación de Teatro del Tercer Mundo.

_____. Mi experiencia en Huelga. **Revista Tablas**, La Habana, n. 1, 1982.

GARCIA, Silvana. Notas sobre teatro de grupo no contexto latino-americano. **FIT Revista 3**. p. 73-79. Belo Horizonte: junho 2008.

GONZÁLEZ, Rafael. Teatro Escambray: cuarenta años de teatro y labor socio-cultural. **Revista Conjunto**, La Habana, n. 147, p. 16-25, abr.-jun., 2008.

GRUPO Teatro Escambray. El teatro, un arma eficaz al servicio de la Revolución. **Revolución y Cultura**, La Habana, n. 24, p. 11-23, ago. 1974.

HERNANDEZ, Gilda. Participación, comunicación y estructura dramática [sobre el Grupo Teatro Escambray]. **Revolución y Cultura**, La Habana, n. 32, p. 7-10, abr. 1975.

INTERNATIONAL Theatre information. Fourth World Season of the Theatre of Nations, Caracas. Paris, p. 29-31, spring-summer 1978.

JURADO, Oscar. Santiago García y el teatro latinoamericano: En busca de un lenguaje propio. **Revista Conjunto**, La Habana, n. 15, p. 122-127, ene.-mar., 1973.

LEAL, Rine. Cuatro siglos de teatro en busca de expresión. **Festival de Teatro de La Habana / 1980**. La Habana, Cuba: Editorial Orbe, 1982.

artigo 5º. da Constituição Federal de 1988³³, de acordo com o qual “ninguém será considerado culpado até o trânsito em julgado de sentença penal condenatória” - ainda não se esgotaram todas as instâncias de defesa às quais tem direito o ex-presidente e grande líder popular, ainda não houve o trânsito em julgado de sentença penal condenatória...

Eu, em Bogotá, acompanho o dia no Brasil pelas redes sociais, desde a distância... Amigos colombianos, cubanos, argentinos, chilenos, mexicanos entram em contato para prestar solidariedade ao povo brasileiro e tentar entender o que está acontecendo... Tento explicar o inexplicável... A solidariedade internacional é comovente... Seguimos...

³³ https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf. Acesso em: 07 abr. 2018.

LEONARD, Candyce. La cubanía: the soul of cuban theatre in the mid – 1990's. **Latin American Theater Review**, n. 2, vol., 30, p. 139-152, spring 1997.

LUZURIAGA, Gerardo. Entrevista con Sergio Corrieri. **Latin American Theater Review**, n. 2, vol., 16, p. 51-60, spring 1983.

PALLS, Terry L. Los Testigos de Jehová y el Teatro Escambray. **Latin American Theater Review**, n. 2, vol., 30, p. 17-30, spring 1997.

MARTÍNEZ, Gilberto (dir). Panorama del Teatro Cubano. **Revista Teatro**, Medellín, n. 11, año 5, 1976.

MENDOZA, Norge Espinosa. Las máscaras de la grisura: teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los 70. **Revista Tablas**, La Habana, anuario, p. 172-195, 2009.

MONLEON, José. Sobre el teatro colectivo. **Revista Primer Acto**, Madrid, n. 161, p. 15-19, oct. 1973.

REVISTA Literatura Teoría, Historia, Crítica. ¿Qué teatro pensar? ¿Qué pensar del teatro? n. 13-1, enero – jun., 2011 [Número monográfico].

REVISTA Cavalo Louco. Revista de teatro Tribo de Atuadores Ói nós aqui traveiz. Porto Alegre, Ano 10, n. 16, nov., 2015.

REVOLUCIÓN y Cultura. Al aire libre, cinco años de experiencia previa [sobre el Grupo Teatro Escambray]. **Revolución y Cultura**, La Habana, n. 24, p. 10, ago., 1974.

RIZK, Beatriz J. I Taller Internacional del Nuevo Teatro (Cuba 1983). **Latin American Theater Review**, n. 2, vol. 16, p. 73-80, spring 1983.

RODRIGUEZ, Francisco Pita. Actuando en pleno monte [sobre el Teatro La Yaya]. **Bohemia**, La Habana, p. 30-31, 17 de may., 1974.

SANTAMARÍA, Haydeé, Entrevista concedida a Jaime Sarusky. **Revista Casa**. La Habana, n. 171, p. 4-15, noviembre-diciembre 1988.

SATIZÁBAL, Carlos Eduardo. Para el arte las peores épocas son las más interesantes. Entrevista a Santiago García. **Revista Conjunto**, La Habana, n. 143, p. 37-47, abril-junio 2007.

SCHNEIDER, Larissa A. Ramona: Quintessential Cuban Drama. **Latin American Theatre Review**, n.1, vol. 19, p. 27-31, fall 1985.

SCUDELER, Camila. Muestra Latinoamericana de Teatro de Grupo de São Paulo: uma mirada a sus ocho ediciones. **Revista Conjunto**, La Habana, n. 172, p. 98-104, julio-sept 2014.

STEIR, Dahd. Ocho días en el nuevo teatro de la Revolución [sobre el Grupo Teatro Escambray]. **Crisis**, n. 6, p. 49-55, a. I. oct., 1973.

TANAKA, Michiko. Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America. **Latin American Theatre Review**, n.2, vol. 27, p. 53-69, spring 1994.

TEATRO La Candelaria. **Camilo**. **Revista Conjunto**, La Habana, n. 179, p. 31-48, abr-jun 2016.

*Trasescena final**Bogotá, 06 de maio de 2018.*

“[...] o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira. [...] peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.”

A terceira margem do rio, João Guimarães Rosa

Uma imagem me acompanha: a da terceira margem proposta por Guimarães Rosa. Não vem acompanhada da sensação de abandono – será? – e sim da sensação de perspectiva: o estar nessa canoa no meio do rio, podendo ver desde aí as outras duas margens. A metáfora me transporta à minha vivência recente - desde 2015: estar na Colômbia, escrevendo (primordialmente) sobre um grupo teatral de Cuba, com muitos de meus vínculos no Brasil...

Considero ter sido esta terceira margem a que me possibilitou tomar uma distância segura para pensar, analisar...

Foi também aqui que encontrei a maior parte do material bibliográfico sobre teatro cubano e, em especial, sobre o próprio Grupo Teatro Escambray. E este está na biblioteca do Teatro La Candelaria, no chamado Centro de Documentação. Ali passei a maior parte de minhas tardes nos últimos três anos... Submersa no contexto de um grupo de teatro de dedicação sistemática, que se encontra todas as manhãs para criar, administrar e inventar a cada dia a forma de manutenção desta que é, como dizia Santiago García, uma empresa sempre quebrada: um grupo de teatro sem fins lucrativos.

Estar aqui tinha um objetivo inicial muito claro: acompanhar o trabalho do grupo colombiano e plasmar seu processo atual nesta tese. Não ocorreu. Não fluiu desta maneira... Fluiu de muitas outras... Fluiu com outras perspectivas. Fluiu no palco... Fluiu na

TOLEDO, Maria Dolores; TORRAS, Norma. Teatro Escambray. **Monotemática 14**, La Habana, año III, 1976.

VEIGAS, José. Estas láminas dicen mucho [sobre el “Cuadro debate” en el Grupo Teatro Escambray]. **Revolución y Cultura**, La Habana, n. 24, p. 30-35, ago., 1974.

VIVIESCAS, Víctor. Idea, imagen, materiales: poética de la escritura dramática latinoamericana. **Revista Teatro/Celcit**, Buenos Aires, n. 37-38, p. 450-465, 2010.

ZAPATA, Miguel Rubio. El teatro y nuestra América. (Discurso en la imposición del Doctorado Honoris Causa en Arte por la Universidad de las Artes de La Habana, 2010). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2013.

Páginas de internet

CASA DE LAS AMERICAS. □ Revista casa. Disponível em: <<http://www.casa.co.cu/revistacasa.php>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

CASA DE LAS AMERICAS. □ Revista conjunto. Disponível em: <<http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

OPERA MUNDI. □ 50 verdades sobre a ditadura de fulgencio batista em cuba. Disponível em: <[http://operamundi.uol.com.br/conteudo/opiniaio/31849/50 verdades sobre a ditadura de fulgencio batista em cuba.shtml](http://operamundi.uol.com.br/conteudo/opiniaio/31849/50_verdades_sobre_a_ditadura_de_fulgencio_batista_em_cuba.shtml)>. Acesso em: 29 nov. 2017.

VÍDEOS E FILMES

PELÍCULA: “Al final de cuentas”, de Michèle Guenoun

vivência e dificuldades de criar coletivamente com inúmeras gerações juntas... Fluiu como perspectiva de continuar estudando o grupo...

Estar na Colômbia ampliou minha visão sobre a grande pátria: América Latina. Englobando três regiões geográficas - do México ao Estreito de Drake (América do Norte): México; América Central e Caribe: Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicarágua, Panamá, Cuba, República Dominicana, Haiti, Jamaica; e América do Sul: Venezuela, Colômbia, Guiana, Suriname, Guiana Francesa, Bolívia, Peru, Equador, Paraguai, Uruguai, Chile, Argentina e Brasil - com prevalência de quatro idiomas oficiais principais: espanhol (castelhano), português, francês e inglês - estes países têm em comum uma história marcada pela colonização que deixou indelével heranças de pobreza, desigualdade social e subdesenvolvimento. Deixou também incontáveis histórias de luta coletiva, de resistência e superação. Como ressalta Ivana Jinkings na apresentação da Enciclopédia Latinoamericana,

[...] a América Latina é uma construção cultural, histórica e política, não apenas uma construção geográfica. Comprimida entre o rio Grande, ao norte, e a Patagônia, ao sul, ninguém duvida de que seja integrada pela América do Sul, pela América Central e pelo México. Mas há quem considere que as ilhas caribenhas de língua inglesa, por exemplo, não fazem parte da América Latina. Esta obra reivindica que sim [...].¹

Já seja o Rio Grande, o Rio Magdalena, o Amazonas ou o Tietê... A represa de la Hanabanilla ou El Nicho, águas nos circundam, nos levam... Não nos deixemos afogar.

¹ Ver mais em <http://latinoamericana.wiki.br/apresentação> Acesso 18 jan. 2018.

Apêndice I – Lista de entrevistas realizadas

Entrevistado		Data	Local
01. Rafael González	Diretor do Grupo Teatro Escambray desde 1995, faz parte do grupo desde 1977;	Setembro e novembro/2014 e maio/2016	La Macágua, Cuba
02. Sergio González	Ator, diretor e dramaturgo teatral, fez parte do GTE de 1971 a meados dos anos 2000;	Setembro/2015	La Macágua, Cuba
03. Graziella Pogolotti	Crítica de arte, ensaísta e destacada intelectual cubana, acompanhou de perto o trabalho desenvolvido pelo GTE a partir de 1971;	Outubro/ 2014	Havana, Cuba
04. Elio Martin	Ator-fundador do GTE, esteve no grupo de 1968 a 1986, voltando no ano de 2012 – hoje;	Novembro / 2014	La Macágua, Cuba
05. Carmen Fragoso	Atriz e diretora teatral cubana, foi atriz do GTE de 1976 a 1981;	Novembro/ 2014	Havana, Cuba

(continua)

*A terceira margem propicia um bom ângulo de visão.
Estar na canoa é não estar nas margens, é um estar dentro –
às vezes correndo mais riscos, mas sempre com uma boa
perspectiva da paisagem... Como uma ilha de si próprio... Como
Cuba... Rodeados de água estamos...
Seguimos...*

Entrevistado		Data	Local
06. Fernando Hechavarría	Ator e diretor cubano com destacada carreira no teatro, cinema e televisão, foi ator do GTE de 1976 a 1994;	Novembro/ 2014	Havana, Cuba
07. Saúl Rojas	Ator e dramaturgo, fez parte do GTE de 2004 a 2012;	Novembro/ 2014	Havana, Cuba
08. Luísa Corrieri	Cineasta cubana, enteada de Sérgio Corrieri, está realizando um documentário que retrata a vida e obra do diretor-fundador do GTE;	Novembro/ 2014	Havana, Cuba
09. Carlos Pérez Peña	Ator e diretor teatral, Prêmio Nacional de Teatro de Cuba no ano 2009, foi ator do GTE desde 1970, e diretor do grupo de 1990-1996;	Dezembro/ 2014	Havana, Cuba
10. Omar Valiño	Teatrólogo e editor da Revista Tablas autor de “La aventura del Escambray”	Dezembro/ 2014	Havana, Cuba (continuação)

Entrevistado		Data	Local
11. Janneth Aldana	Historiadora e pesquisadora colombiana, autora do livro “El teatro de Santiago García”;	Julho/ 2015	Bogotá, Colômbia
12. Eugenio Barba	Diretor teatral italiano, fundador do grupo Odin Teatret, com sede na Dinamarca;	Março/ 2015	Bogotá, Colômbia
13. Julia Varley	Atriz do Odin Teatret – Dinamarca; idealizadora Magdalena’s Project;	Março/ 2015	Bogotá, Colômbia
14. Gilberto Martínez (1934-2017)	Diretor e dramaturgo colombiano, editou a revista “Teatro” de 1969 a 2003;	Agosto/ 2015	Medellín, Colômbia
15. Cristóbal Peláez	Diretor e pesquisador teatral, co-fundador do grupo Matacandelas, de Medellín;	Agosto/ 2015	Medellín, Colômbia
16. Marina Lamus Obregón	Pesquisadora colombiana nas áreas de teatro, história e linguística;	Agosto/ 2015	Bogotá, Colômbia (continuação)

Entrevistado		Data	Local
17. Alice Padilha Guimaraes	Atriz e pedagoga teatral brasileira, membro do grupo Teatro de Los Andes, Bolívia, desde 1998;	Março/ 2016	Bogotá, Colômbia
18. Aristides Vargas	Dramaturgo e diretor teatral argentino radicado no Equador, cofundador e diretor do grupo Malayerba;	Março/ 2016	Bogotá, Colômbia
19. Júlio Medina	Ator e dramaturgo cubano, foi membro do GTE de 1972 até início da década de 1990, retornou ao grupo em 2016;	Maior/ 2016	La Macágua, Cuba

Apêndice II – Tabela de peças montadas pelo GTE de 1969 a 2018

	Nome da peça	Ano de estreia	Autoria	Direção
01	Las farsas	1969	Adaptação de Gilda Hernández de farsas medievais francesas anônimas	Gilda Hernández
02	Unos hombres y otros	1969	Jesús Díaz (libro "Los años duros")	Sérgio Corrieri
03	Escambray mambí	1969	Roteiro de Hermínia Sanchez, baseado em crônicas de Manuel de la Cruz	Hermínia Sanchez
04	Las pantomimas	1969		Federico Eternod
05	Y si fuera así	1970	Versão de Sérgio Corrieri de Os fuzis da senhora Carrar, de B. Brecht	Helmo Hernández
06	La caperucita roja	1970	Adaptação de Elio Martin	Elio Martin
07	Los cuentos	1971	Onelio Jorge Cardoso	Elio Martin
08	La vitrina	1971	Albio Paz	Albio Paz
09	La lechuza ambiciosa	1971	Onelio Jorge Cardoso	Carlos Perez Peña
10	El Paraíso recobrado	1972	Albio Paz	Albio Paz
11	Las provisiones	1973	Sergio González	Elio Martin
12	El juicio	1973	Gilda Hernández	Sergio Corrieri
13	Días de primavera (Frente infantil)	1973	Roberto Orihuela	Carlos Perez Peña
14	La cucarachita Martina (Frente infantil)	1973	Versão de Carlos Pérez Peña do texto de Abelardo Estorino	Carlos Perez Peña (continua)

	Nome da peça	Ano de estreia	Autoria	Direção
15	El rentista	1974	Albio Paz	Gilda Hernández
16	Che	1974	Elio Martin	Elio Martin
17	El ladrillo sin mezcla	1974	Sergio González	Sergio González
18	La croqueta	1974	Roberto Orihuela	Francisco Candelaria e Elio Martin
19	El patio de maquinaria	1974	Pedro Rentería	
20	El brujito de Bululú	1974	Julio Medina	Carlos Perez Peña
21	San Cleto	1977	Julio Medina	Gilda Hernández
22	Ramona	1977	Roberto Orihuela	Sergio Corrieri
23	La emboscada	1978	Roberto Orihuela	Sergio Corrieri
24	Globito manual (Frente infantil)	1979	Carlos José Reyes	Raul Guerra
25	Los novios	1980	Roberto Orihuela	Sergio González
26	Nosotros los campesinos	1981	Roberto Orihuela	Elio Martin
27	Molinos de viento	1984	Rafael Gonzalez	Elio Martin
28	La familia de Benjamin García	1985	Gerardo Fernandez	Gilda Hernández
29	Tu parte de culpa	1986	A partir de contos de Senel Paz	Elio Martin
30	Accidente	1986	Roberto Orihuela	Carlos Perez Peña

(continuação)

	Nome da peça	Ano de estreia	Autoria	Direção
31	La caperucita roja (Frente infantil)	1987	Ana Maria Salas	Daniel Mena
32	Galaxia cero	1988	Lira Campoamor	Sergio González
33	Calle Cuba 80 bajo la lluvia	1988	Rafael Gonzalez	Carlos Perez Peña
34	Siete días en la vida de un hombre	1989	Roberto Orihuela	Sérgio González
35	Contar y cantar	1990	Baseado em contos de Onélio Jorge Cardoso	Sergio González
36	Fabriles	1991	Rafael Gonzalez (versão de contos de Reinaldo Montero)	Carlos Perez Peña
37	Fabula de un país de cera (Frente infantil)	1993	Joel Cano	Maritza Abrahantes
38	El ladrón	1993	Salvador Lemis	Alberto Durán
39	La paloma negra	1993	Rafael González	Carlos Perez Peña
40	Réquiem por el Caballo de Mayaguara	1993	José Ramon Marcos - versão teatral do testemunho de Osvaldo Navarro	José Ramon Marcos
41	Hijo del alma	1993	Organização de Orisel Gaspar	Javier Fernandez Jure
42	Petición de mano	1994	Anton Tchecov	Javier Fernandez Jure
43	Juglar con el tiempo	1994		Orisel Gaspar
44	Equívocos morales	1995	Reinaldo Montero	Javier Fernandez Jure (continuação)

	Nome da peça	Ano de estreia	Autoria	Direção
45	La pobre rica	1997	Versão de Orisel Gaspar para o conto "O fuso, a lançadeira e a agulha" dos irmãos Grimm	Orisel Gaspar
46	El daño que hace el tabaco	1997	Anton Tchecov	Sérgio González
47	Como caña al viento	1998	Poemas e narrações de Eliseo Diego	Carlos Perez Peña
48	Sin tener	1998	Judith Rudakoff	Javier Fernandez Jure
49	Juegos infantiles del reino del revés (infantil)	1998	Baseado em canções de Marielena Walsh	Orisel Gaspar
50	Juglando (infantil)	1998	Sobre la base del juego	Orisel Gaspar
51	En amigo fiel (infantil)	1998	Orisel Gaspar, baseado no conto de Oscar Wilde "O amigo fiel"	Orisel Gaspar
52	Pasiones ocultas	1998	Orisel Gaspar, baseado em conto de Guy de Malpassant	Orisel Gaspar
53	Doctor sábelo todo	1998	Orisel Gaspar, baseado no conto homónimo dos irmãos Grimm	Orisel Gaspar
54	Historias de animales (infantil)	1998	Orisel Gaspar	Orisel Gaspar
55	Dos perdidos en una noche sucia	2000	Plínio Marcos	Sergio González (continuação)

	Nome da peça	Ano de estreia	Autoria	Direção
56	El metodólogo	2002	Rafael Gonzalez	Carlos Perez Peña
57	Voz en Martí	2003	Adaptação de Carlos Perez Peña - da biografia de José Martí escrita por Jorge Mañach	Carlos Perez Peña
58	Desesperados	2004	Reinaldo Montero	Carlos Perez Peña
59	El camino de los pasos peligrosos (tese)	2004	Adaptação de Carlos Perez Peña da obra de Marc Michel Bouchard	Carlos Perez Peña
60	El zapato sucio (tese)	2004	Amado del Pino	Jorge Luiz Leiva
61	El puente sobre el río Marion (tese)	2004	Daniel McIvor (versão Carlos Pérez Peña)	Carlos Pérez Peña
62	Albanta (tese)	2004	Saúl Rojas	Sérgio González
63	El retablillo de Don Cristóbal	2004 1ª versão 2005 2ª versão	Federico García Lorca	Jaime Lozada (director de La Barraca, España) / Carlos Pérez Peña / Sergio González
64	She loves you ye, ye, ye... (tese)	2006	Adaptação de Rafael González a textos de Francisco López Sacha, Guillermo Vidal, José Ramón Fajardo, Miguel Mejides e Abel Prieto	Rafael González
65	Bandolero y Malasangre	2006	Gustavo Ott	Rafael González
66	La vida en la Plaza Roosevelt	2006	Dea Loher	Carlos Perez Peña (continuação)

	Nome da peça	Ano de estreia	Autoria	Direção
67	5 segundos	2007	Saúl Rojas e Rafael González	Saúl Rojas e Rafael González
68	El feo	2007	Marius von Mayenburg	Carlos Perez Peña
69	Gelatina (tese)	2008	Rafael González	Rafael González
70	Yeni, Kisi, Yusi y el Chico del Infierno (tese)	2009	Rafael González	Daisi Martínez
71	No hay ladrón que por bien no venga (tese)	2010	Dario Fo	Daisi Martínez
72	El día más oscuro del año	2010	Rafael González, adaptação de textos de Margareth Atwood	Rafael González
73	El sinsonte y el rosal (retomada Frente infantil)	2010	Maikel Valdés y Rafael González	Maikel Valdés
74	El sueño de la oruga (Frente infantil)	2011	Saúl Rojas	Saúl Rojas
75	Los pintores (Frente infantil)	2011	Maikel Valdés e Geraidy Brito, a partir do conto Los tres pichones, de Onelio Jorge Cardoso	Maikel Valdés
76	Cielito Lindo (tese)	2011	Gustavo Ott	Rafael González
77	Dos amores y un bicho (tese)	2012	Gustavo Ott	Rafael González (continuação)

	Nome da peça	Ano de estreia	Autoria	Direção
78	Histórias de Pinillo y Tatillo (Frente infantil)	2012	Estructura de Mario Wong e Yosmel Viera de textos infantis venezuelanos tradicionais - principalmente de Aquiles Nazoa	Mario Wong y Yosmel Viera
79	Cuentos de tío conejo y tío tigre (Frente infantil)	2012	Contos infantis venezuelanos tradicionais	Maikel Valdés
80	En la proa con Nazoa (Frente infantil)	2012	Organizado por Saúl, baseado em histórias de Aquiles Nazoa - "El caballo más hermoso del mundo"	Saúl Rojas
81	Eduarda todo lo guarda y Noriega todo lo riega (Frente infantil)	2012	Contos tradicionais venezuelanos estruturados por Yahís Betancor e Neyvis Cepero	Yahís Betancor e Neyvis Cepero
82	Los cuentos (remontagem)	2013	Onelio Jorge Cardoso	Elio Martin
83	Palabras y cuerpos	2014	Martin Heckmanns	Eric Morales
84	Oh Carolina, estás en serios problemas (tese)	2014	Rubén Leon	Rafael González
85	Cuentos a caballo (Frente infantil)	2015	Maikel Valdés Leiva	Maikel Valdés Leiva
86	Como gustéis	2015	William Shakespeare (versão Rafael González)	Rafael González
87	El puente sobre el río Marion (remontagem)	2016	Daniel McIvor (versão Carlos Pérez Peña)	Rafael González

(continuação)

	Nome da peça	Ano de estreia	Autoria	Direção
88	El entierro de la sardina	2016	Elio Martin (adaptação de um dos contos de Decamerão e um entremés de Miguel de Cervantes)	Elio Martin
89	Los dos ruseñores (Frente infantil)	2016	José Martí (versão a partir de conto de Andersen)	Rafael González
90	Naufragios	2016 / 2017	Rafael González (sobre contos de Ana Lidia Vega, Laidi Fernández de Juan, Guillermo Vidal e Alexis Días Pimienta)	Rafael González
91	La primera vez	2017	Michal Walczak	Rafael González
92	Los dos hidalgos de Verona	2017 / 2018	William Shakespeare (versão Rafael González)	Rafael González
93	Gelatina (remontagem)	2018	Rafael González	Rafael González
94	Lágrimas de cocodrila	2018	Gustavo Ott	Rafael González
95	Maté a un tipo	2018 ¹	Daniel Dalmaroni	Rafael González

¹ Estreias realizadas até abril de 2018, quando da finalização da tese.

Apêndice III – Sinopses de peças e atividades importantes

Peça		Temáticas tratadas e dados adicionais	
1968	----	Novembro de 1968: os 12 fundadores chegam ao Regional do Escambray	
01	1969	<i>Las farsas</i>	Foram montadas em <i>Topes de Collantes</i> com o objetivo de apresentar o grupo ao local. A peça foi apresentada aos alunos da escola. Gilda Hernández a dirigiu levando em conta as sugestões dos atores.
02		<i>Unos hombres y otros</i>	Primeiro trabalho do grupo sobre a <i>lucha contra los bandidos</i> no Escambray. Se trabalha pela primeira vez ao ar livre, tendo a natureza como cenário. Somente homens em cena. Os atores Elio Martin, Albio Paz e Manolo Terraza faziam os papéis de <i>bandidos</i> , enquanto Helmo Hernandez, Pedro Rentería e Miguel Navarro representavam os <i>milicianos</i> .
03		<i>Escambray mambí</i>	Baseado em crônicas da guerra de independência escritas pelo general mambí - independentista - Manuel de la Cruz. Estavam em cena Sérgio Corrieri, Helmo Hernández, Elio Martin, Concha Ares, Miguel Navarro, Herminia Sanchez, Manolo Terraza, Albio Paz, Pedro Rentería, Orieta Medina, Federico Eternod, Adela Herrera, Gilda Hernández, Caridad Chao e Miguel Sánchez.
04		<i>Las pantomimas</i>	Buscou-se, sem muito sucesso, tratar sobre o início do teatro em uma peça de pantomima. Tinha uma intenção pedagógica: aproximar os alunos da escola a essa técnica.
05	1970	<i>Y si fuera así</i>	Versão de Sérgio Corrieri à peça de B. Brecht <i>Os fuzis da senhora Carrar</i> adaptada à realidade cubana. Primeira peça do grupo sobre o tema dos Testemunhos de Jeová
Versão de Chapeuzinho Vermelho estreada no povoado Condado - local que sofreu muito durante a <i>guerra contra los bandidos</i> onde a violência perpetrada pelos <i>bandidos</i> foi terrível, e o povo passava das mãos destes às dos <i>milicianos</i> . Na peça, a Chapeuzinho era uma pioneira ¹ , enquanto o lobo era um <i>bandido</i> .			

¹ O Movimento de Pioneiros agrupa organizações juvenis relacionadas com o partido comunista. As crianças ingressam nestas organizações no início da escola primária e continuam nelas até a adolescência, momento em que que podem se filiar à juventude do Partido propriamente dita.

06	1971	<i>Los cuentos</i>	Elio Martín propõe ao grupo montar contos de Onelio Jorge Cardoso, considerado <i>el cuentero mayor</i> de Cuba e optam por montar <i>El cangrejo volador</i> , <i>Um olor a clavellina</i> , <i>En la ciénaga</i> , <i>El caballo de coral</i> , <i>Taita, diga usted cómo</i> e <i>El cuentero</i> . Posteriormente ficam no repertório de <i>Los cuentos</i> <i>El cangrejo volador</i> , <i>El cuentero</i> e se somam <i>Francisca y la muerte</i> e <i>El hambre</i> . A peça faz parte do repertório do grupo até a atualidade.
07		<i>La vitrina</i>	Primeira peça do grupo resultante direto de pesquisa junto aos camponeses, estreou dia 27 de fevereiro em La Tatagua. Marca também a estreia de Albio Paz como dramaturgo. Problematisa as mudanças de paradigma propostas aos camponeses da região do Escambray para arrendar suas terras – adquiridas após a reforma agrária – ao Estado para que este pudesse implementar o chamado “plano leiteiro”, proposta de mecanização do campo. Implicava também a mudança aos edifícios recém-construídos.
08		<i>La lechuza ambiciosa</i>	<i>A coruja ambiciosa</i> é uma adaptação de conto homônimo de Onelio Jorge Cardoso. Apesar de o grupo trabalhar com crianças desde o início, com esta peça tem início o <i>Frente Infantil</i> , sob responsabilidade de Carlos Pérez Peña. Rine Leal atribui outras duas peças ao Frente Infantil: <i>Saltarín</i> e <i>El mambisi</i> ² . (LEAL, 1980, p. 160)
09	1972	<i>El Paraíso recobrado</i>	Primeira peça de Albio Paz sobre a problemática das Testemunhas de Jeová no Regional do Escambray – um dos temas tratados pelo grupo nesta década. Teve quatro versões.
10	1973	<i>Las provisiones</i>	Texto escrito por Sergio González foi o terceiro montado no grupo sobre a problemática das Testemunhas de Jeová no Regional do Escambray.
11		<i>El juicio</i>	A peça tem como tema o retorno à região dos colaboradores dos <i>bandidos</i> , depois de terem cumprido pena carcerária.

Em Cuba, tem o nome de Organização de Pioneiros José Martí, e os pioneiros têm como insígnia um lencinho azul ou vermelho, para o ensino primário e um distintivo para o secundário.

² Estas são as duas únicas peças que não constavam da lista construída por mim a partir das entrevistas realizadas com Rafael González e que deram origem a estas tabelas. Leal não menciona datas exatas de estreia das duas, mas o fato de virem acompanhadas de obras estreadas entre 1971 e 1973, cremos que estas tenham sido estreadas nos mesmos anos.

			A peça foi um experimento radical na relação com o espectador: era estruturada como um julgamento em que membros do público são os juízes e decidem .
12		<i>Días de primavera (Frente infantil)</i>	A obra para crianças tinha atores e títeres interagindo em cena.
13		<i>La cucarachita Martina (Frente infantil)</i>	Baseada no tradicional conto infantil da baratinha que queria se casar.
14	1974	<i>El rentista</i>	Resultado de pesquisa que o grupo seguindo o rastro do plano leiteiro após sua implementação, a peça é uma espécie de sequência de La Vitrina e fala de como alguns camponeses pararam de trabalhar a terra para viver do arrendamento. A cena inicial traz um caixão para o meio da cena, com o arrendador já morto.
15		<i>Che</i>	Estreada dia 08 de outubro, tratava da vida de Ernesto “Che” Guevara mostrando sua dimensão humana, indo além de sua atuação como guerrilheiro. Elio Martin escreveu o <i>canovaccio</i> baseado em testemunhos sobre o Che, amarrado por poemas escritos por distintos autores após sua morte em 8 de outubro de 1967. A montagem foi criada entre todos os participantes com base no teatro documental.
16		<i>El ladrillo sin mezcla</i>	<i>El ladrillo sin mezcla</i> (sobre a construção civil), <i>La croqueta</i> (sobre gastronomia), <i>El patio de</i>
17		<i>La croqueta</i>	<i>maquinaria</i> (sobre oficinas mecânicas) e <i>El brujito de Bululú</i>
18		<i>El patio de maquinaria</i>	(sobre a vagabundagem e o mau trato) foram peças didáticas escritas e montadas para
19		<i>El brujito de Bululú</i>	participar no chamado <i>Trimestre de la Victoria</i> e cumpriam a função de tratar do funcionamento da sociedade cubana daquele momento.
	1976	----	O grupo vai a Angola por dois meses, em sua primeira turnê internacional. À viagem de caráter de militância internacionalista, levaram

vários espetáculos, entre eles *Che* e *El septeto*. Em Angola, Flora Lauten criou uma obra baseada nas cartas recebidas pelos soldados cubanos em missão.

20	1977	<i>San Cleto</i>	Basada en una investigación que realiza el grupo en San Pedro - comunidad muy pobre cercana a Trinidad, que tiene que ver fundamentalmente con las vaquerías, que ahí también existieron; proletarización del campesino.
21		<i>Ramona</i>	La obra está planteada desde un evento de participación colectiva - una asamblea. Ramona es propuesta como trabajadora ejemplar, pero algunos no la aceptan porque argumentan que ella en el pasado había engañado al marido. Fue la obra con que el grupo giró por Europa y Estados Unidos con mucho éxito.
22	1978	<i>La emboscada</i>	Encierra el ciclo de la lucha contra bandidos. Dos temas centrales: las repercusiones que trae la lucha en la célula familiar campesina y la cuestión acerca de qué vínculos son más fuertes - los políticos o los familiares.
			O grupo vai ao Panamá e à Venezuela em turnê por mais de um mês com as peças <i>Ramona</i> , <i>El paraíso recobrado</i> , <i>Los cuentos</i> e <i>El septeto</i> . Participa do IV Festival de Teatro de las Naciones em Caracas com obras e também a participação de Sérgio Corrieri no colóquio “La creación colectiva como uma vía del teatro popular”, junto a Santiago García.
23	1979	<i>Globito manual (Frente infantil)</i>	Es diferente de las obras del Frente Infantil que había hecho Carlos Perez hasta entonces, porque involucraba muy poco al público, a los niños.
			Apenas três meses depois do triunfo revolucionário na Nicarágua o grupo chega ao país, convidado a trabalhar para as tropas sandinistas. Viajam por dois meses pela Nicarágua apresentando as peças <i>Che</i> , <i>Los cuentos</i> , <i>La emboscada</i> , <i>La vitrina</i> , <i>Ramona</i> e <i>El septeto</i> .
24	1980	<i>Los novios</i>	Tema central: la sexualidad en las escuelas de régimen interno (becados). Una joven tiene relaciones con su novio en la escuela, sale embarazada y cuyo padre es trabajador de la escuela y militante del partido. Se alterna entre el drama familiar y la reunión del partido donde se está discutiendo el asunto. Es la primera vez que aparece en el teatro cubano una

			reunión de un núcleo del partido. Es la primera vez que aparece el universo estudiantil en el grupo
25	1981	<i>Nosotros los campesinos</i>	Trata de las desavenencias entre los campesinos granjeros, los independientes, y los cooperativistas. Puesta ingeniosa, muy bella escenografía. Mal texto, sin suceso. Surgió de una investigación que el grupo hizo ya sin estar interesado en investigar, ya cansado de investigar. Encierra las obras sobre el campo.
			Participação no Festival Cervantino, no México, e turnê de um mês pelo país com as peças <i>Los cuentos</i> , <i>La vitrina</i> e <i>El septeto</i>
	1982		Primeiro grupo teatral cubano a se apresentar nos Estados Unidos desde 1959. A convite dos grupos San Francisco Main Troup, Teatro Campesino, Teatro Cuatro, La Mama e Bread and Puppet o grupo realiza turnê que vai da Califórnia até Chicago e Nova York com as peças <i>Ramona</i> , <i>Los cuentos</i> e <i>El septeto</i> . Se apresentam também em Montreal, no Canadá.
26	1984	<i>Molinos de viento</i>	Trata del robo de una prueba en un pre universitario becado.
27	1985	<i>La familia de Benjamin García</i>	Primera de dramaturgia no escrita en el grupo - excluyéndose Globito manual. Trata de la responsabilidad que el dirigente del partido tiene con su familia.
28	1986	<i>Tu parte de culpa</i>	3 cuentos de becados; seguía la tradición de llevar cuentos al teatro; sobre con las actitudes de los jóvenes, el abuso de unos sobre otros más débiles; prejuicios sobre cuestiones sexuales;
29		<i>Accidente</i>	Trata del mundo obrero. Toda la obra transcurre en el estado de coma del personaje principal quien es un obrero que está advirtiéndolo a todos que se está violentando la capacidad productiva, hasta que se da un accidente;
30	1987	<i>La caperucita roja (Frente infantil)</i>	Era una versión para títeres, pero fue hecha en el grupo por actores. El lobo era medio tonto, la abuela pícara, el cazador era miope, la caperucita no era para nada tonta ni ingenua - todo cambiado en relación al cuento tradicional.
31	1988	<i>Galaxia cero</i>	tema de los jóvenes que están desorientados y por circunstancias de la vida escogieron carreras que no les

			interesaban. Ahí mismo deciden crear, inventar una galaxia zero donde pudieran hacer todo lo que querian hacer en la vida.
32		<i>Calle Cuba 80 bajo la lluvia</i>	Son 4 personajes - 1 pareja de jóvenes, y 1 pareja de adultos. Los adultos están dentro de la casa, y los jóvenes se han refugiado en el portal de la casa de un tremendo aguacero que empieza a caer. Representan dos generaciones diferentes;
33	1989	<i>Siete días en la vida de un hombre</i>	Busca seguir retratando el matrimonio de Calle Cuba;
34	1990	<i>Contar y cantar</i>	Única obra estrenada en el 1990 - primer año que dirige Carlos Pérez Peña el grupo. Para toda la familia;
35	1991	<i>Fabriles</i>	Obra sobre el desplome moral de la isla. Cuentos que ocurren en una fabrica, pero esa fábrica es el mismo país. Y la orquesta es una orquesta de aficionados, que se roban las cosas de la fabrica para construir los instrumentos.
	1992		
36	1993	<i>Fabula de un país de cera (Frente infantil)</i>	Narra la historia de una abeja que no quiere ser obrera y no se da cuenta de cual es la función que ella debe desarrollar en la colmena, lo que le lleva a tener serios problemas con la abeja reina.
37		<i>El ladrón</i>	Sobre la necesidad de que se acabe con la unanimidad en el país.
38		<i>La paloma negra</i>	Considerado por Rine Leal "La vitrina" de los años 90 del Escambray. Actualizaban el mundo juvenil que habían investigado anteriormente.
39		<i>Réquien por el Caballo de Mayaguara</i>	Trata de un célebre cazador de bandidos del Escambray.
40		<i>Hijo del alma</i>	Trata de la situación de las madres que perden sus hijos en Angola.
41	1994	<i>Petición de mano</i>	Tema - la boda de conveniencia.
42		<i>Juglar con el tiempo</i>	Se destaca el aspecto lúdico del teatro, el jugar con el teatro.

43	1995	<i>Equívocos morales</i>	Situa la acción 1898 en Santiago de Cuba, al final de la guerra de independencia cuando los EU intervienen en la guerra.
	1996		El grupo va al World Stage Festival de Toronto, con “Equívocos morales” y un concierto de Carlos Perez Peña, que después se convertiría en “Como caña al viento”;
44	1997	<i>La pobre rica</i>	Unipersonal. Trata de una joven pobre que de pronto imagina que el huso, la lanzadera y la aguja que ella tiene se convierten en mágica y ella se convierte en una joven rica.
45		<i>El daño que hace el tabaco</i>	Unipersonal de Sérgio González que se auto dirige;
46	1998	<i>Como caña al viento</i>	Unipersonal de Carlos Pérez Peña que se auto dirige; poemas e canções;
47		<i>Sin tener</i>	Teve apenas uma apresentação...
48		<i>Juegos infantiles del reino del revés (infantil)</i>	Actuado por Orisel Gaspar, todo con canciones, juegos y gestualidad.
49		<i>Juglando (infantil)</i>	sin texto, basado en juegos y musica.
50		<i>En amigo fiel (infantil)</i>	Unipersonal. Julien Carballo. El tema es el egoísmo y la necesidad de afecto
51		<i>Pasiones ocultas</i>	Unipersonal. Explotaba el acercamiento de ese actor al teatro;
52		<i>Doctor sábelo todo</i>	Unipersonal dirigido para jóvenes
53		<i>Historias de animales (infantil)</i>	Ejercicio de Orisel, actuado por ella misma, sobre incorporación de animales, y los niños también juegan con hacer animales.
54	2000	<i>Dos perdidos en una noche sucia</i>	Formaba parte del proceso de formación de actores.

55	2002	<i>El metodólogo</i>	La debacle de todo vendible, de la "cultura cubana".
56	2003	<i>Voz en Martí</i> (estreia 23 jun 2003)	Concebido como un espectáculo para leer en tabaquerías -
57		<i>Desesperados</i>	Son tres de los cuentos que estaban en "Fabriles" ordenados de otra manera
58		<i>El camino de los pasos peligrosos</i>	Relación entre hermanos después de la muerte del padre.
59		<i>El zapato sucio</i>	El encuentro de un muchacho con su padre en el campo cuando él vuelve después de haber estudiado en la ciudad y ya no quiere oír hablar del campo, y el padre siente que hay una distancia muy grande entre su hijo y él.
60		<i>El puente sobre el río Marion</i>	Relación entre hermanas, que se reúnen a partir de la enfermedad de la madre.
61		<i>Albanta</i>	Basado en hechos reales – la historia de dos muchachos que se montaran en el tren de poso de un avión para irse del país y se congelaran.
			Taller de Creación teatral Cuba-Canadá: La máscara en el teatro
			I Taller Internacional La Barraca- Teatro Escambray
			VI edición de Teatro y Nación: El teatro de grupo en Cuba. Festejos por el 35 aniversario del Teatro Escambray.
62	2004 1ª versión 2005 2ª versión	<i>El retablillo de Don Cristóbal</i>	La madre que quiere casar la hija por dinero
			2004 Premio Villanueva para <u>Voz en Martí</u>
			- Participación en el Festival de Teatro de Camagüey con <u>Voz en Martí</u> . Carlos Pérez Peña, presidente del Jurado.
			Participación de Carlos Pérez Peña en las sesiones del ISTA en Polonia, dedicadas a Jerzy Grotowski.
63	2006	<i>She loves you</i>	Jóvenes en servicio militar recuerdan el tiempo que

		<i>yeah, yeah, yeah...</i>	escuchaban The Beatles a escondidas
64		<i>Bandolero y Malasangre</i>	Compuesto de 4 historias/monólogos sobre la frustración de los seres humanos
65		<i>La vida en la Plaza Roosevelt</i>	Trataba de la vida alrededor de la Plaza Roosevelt, São Paulo. El mundo que se refería al grupo le parecía mucho al que ellos estaban sintiendo del país.
			Función del unipersonal Como caña al viento, Sonseca, Toledo, España. 9:00pm Espectadores: 165. III Taller Internacional de Teatro La Barraca-Teatro Escambray.
			19 de enero.-Función del unipersonal Como caña al viento. Local de La Barraca, Madrid, España.
66	2007	<i>5 segundos</i>	Jóvenes universitarios amantes del rock recordando sus vidas mientras esperan el fin del mundo
67		<i>El feo</i>	Transtorno de identidad a partir del cambio de rasgos físicos, la comercialización de la vida.
			Participación de miembros de la agrupación en el CITO. Taller de creación colectiva y dirección teatral con Santiago García, director del Teatro La Candelaria, Colombia. Participaron: Rafael González, Carlos Riverón,. Ernesto Díaz, Yerski Caballero, Francis Ruiz y Yaineris Quintana
			Presentaciones del unipersonal <u>Como caña al viento</u> en el Festival Internacional de Expresión Ibérica en Oporto, Portugal y en el Encuentro Internacional de Teatro en Movimiento, Torre de Moncorvo, Portugal. Presentación especial en la embajada cubana en Lisboa
68	2008	<i>Gelatina</i>	Gelatina es la manera que Rafael encuentra para dar continuidad a sus inquietudes en relación a la educación en Cuba, y las diferencias generacionales y una brecha muy grande que está abierta entre ambas generaciones. Prueba de ingreso a una escuela de artes, trata de la búsqueda de identidad del joven huyendo de los mandos del padrastro.
			Foro Latinoamericano de Políticas Teatrales, Medellín, Colombia. Participación en el Festival de Teatro Joven, organizado por la Corporación Nuestra Gente. Conferencia de Rafael González en el Museo de Antioquia, Medellín. Participación de <u>She loves you...</u> en el Festival Internacional de Teatro de Países del Alba, Caracas, Venezuela, junto a La

			Candelaria (Colombia), Teatro de los Andes (Bolivia), Teatro Arawa (Ecuador), Muégano Teatro (Venezuela) y Justo Rufino Garay (Nicaragua). Conferencia de Rafael González en la Biblioteca Nacional de Caracas.
69	2009	<i>Yeni, Kisi, Yusi y el Chico del Infierno</i>	Yeni, Kisi y Yusi son citadas para que acudan a un almacén vacío por El Chico del Infierno. Este seudónimo con el que se hace nombrar el joven parece ser tomado de una película de terror.
			Participación de <u>She loves you, ye, ye, ye...</u> en el Festival Internacional de Teatro de Occidente, Guanare.
			Presentaciones especiales conjuntas en la sede de la Misión, Vive Televisión y barrios caraqueños con la agrupación teatral brasileña Arlequins.
			Continuidad del trabajo con la cineasta francesa Michelle Genoun. Premier del documental "A fin de cuentas", dedicado a la labor de la agrupación en la Televisión Venezolana.
70	2010	<i>No hay ladrón que por bien no venga</i>	Traición entre pareja, doble moral en la pareja.
71		<i>El día más oscuro del año</i>	Fragmentado, cada uno buscando su lugar en el mundo. Estructurado a partir de distintos cuentos de Margareth, muchos de los cuales son basados en cuentos infantiles clásicos.
72		<i>El sinsonte y el rosál (Frente infantil)</i>	El sinsonte y el rosál, adaptación para teatro de títeres de Rafael González y Maikel Valdés, sobre el cuento original de Oscar Wilde, con puesta en escena del propio Maikel, quien además actúa junto a Teresa Denisse en este fresco regalo de cubanía. La pareja guajira cuenta y canta mientras narra los sucesos de la obra
73	2011	<i>El sueño de la oruga</i>	Los inquietos muchachos del Teatro Escambray han vuelto al ruedo del teatro de títeres. Esta vez mediante el título <i>El sueño de la oruga</i> , texto y dirección artística del actor Saúl Rojas, quien realizó así mismo los diseños de escenografía y muñecos.

74		<i>Los pintores</i>	Usan brochas para representas los pichones
75		<i>Cielito Lindo</i>	5 personajes estereotipados - estereotipos de las novelas mexicanas - se relacionan y se enredan alrededor de una supuesta "Cosa"... que finalmente es presentada como el teatro.
76	2012	<i>Dos amores y un bicho</i>	Dos amores y un bicho, obra dirigida y adaptada por Rafael sobre la obra de Gustavo Ott, este dramaturgo que plasma de una forma clara y con mucho humor el fragmentado mundo actual, nos sitúa frente a un espejo en el tiempo necesario que nos permite observarnos como miembros de la perfecta creación, para reconocernos como especie de una misma simiente ¿divina?
77		<i>Histórias de Pinillo y Tatillo</i>	A partir del arte del clown dos actores del Teatro Escambray, Mario Wong y Yosmel Viera, cosen este espectáculo donde predominan textos del narrador, poeta y humorista venezolano Aquiles Nazoa, incluida su parodia “La ratoncita presumida”.
78		<i>Cuentos de tío conejo y tío tigre</i>	Partiendo de los cuentos tradicionales en torno a estos dos personajes ya clásicos de la literatura centro y suramericana, y desde la técnica de títeres de guante, se conforma este espectáculo de teatro de títeres
79		<i>En la proa con Nazoa</i>	
80		<i>Eduarda todo lo guarda y Noriega todo lo riega</i>	Eduarda Todologuarda y Noriega Todoloriega son dos personajes creados por Yahis Juvier Betancor y Neivys Pérez a partir de textos para niños que conforman los libros de lectura de las escuelas primarias venezolanas. Espectáculo concebido desde la interacción con el público infantil, se da primacía al componente lúdico de todo hecho teatral.
81	2013	<i>Los cuentos</i>	Dando sus primeros pasos en la región el teatro Escambray acudió a nuestro cuentero mayor Onelio Jorge Cardoso, a fin de establecer una pronta y sencilla comunicación con el público que potencialmente pretendía incorporar a la actividad teatral. En tierras donde la narración oral era disfrutada con ávido paladar los cuentos de Onelio, narrados en la oscura noche alumbrada de faroles chinos podían convertirse en una carta de presentación esencial. Acertaron. Pero Los cuentos

sobrepasaron la condición de carta de presentación, se convirtieron en un plato que no podía faltar en la mesa. De esa manera se han retomado continuamente a lo largo de la historia del Teatro Escambray, adquiriendo nuevos matices y tonos. De esa manera, Elio Martin los retoma ahora incluyendo en una primera entrega> El cangrejo volador, Los tres pichones y Pajaro, murciélago y raton.

82	2014	<i>Oh Carolina, estás en serios problemas</i>	! Oh Carolina, estas en serios problemas!, en adaptación del texto del venezolano Rubén León, nos presenta una realidad que para muchos constituye una especie de tabú pero que forma parte omnipresente de nuestra sociedad, principalmente la de nuestra juventud. Carolina esta en serios problemas con su propio contexto, creado por ella desde temprana edad,
83	2014	<i>Palabras y cuerpos</i>	Escrita por el alemán Martin Heckmanns, en cuyo texto vive y percibe el vacío de la comunicación, la ausencia de la mirada perfecta, reflejándonos la limitación de la percepción humana y las barreras que la propia condición social nos imponen.

151 B

151 A

152 B

152 A

153 B

153 A

155 B

155 A

156 B

156 A

157 B

157 A