

Teatro em revolução (1959-2010)

VIVIAN MARTÍNEZ TABARES

EXISTE UMA arte que, ao tomar como centro, pela sua própria natureza, as tensões e contradições entre indivíduo e sociedade, absorve os principais conflitos do ser humano em busca da felicidade, em meio às contingências da realidade. Trata-se do teatro, ou melhor, dos *teatros*, que, por meio das mais diversas linguagens e opções estilísticas, circulam pelos palcos e por outros espaços em permanente diálogo com a vida cultural, social e política. Os caminhos da encenação cubana das últimas cinco décadas coincidem com o período em que, depois do triunfo da Revolução, a sociedade cubana se empenha em um complexo processo de aprendizagem de construção de uma nova ordem, por isso a criação cênica se relaciona de uma forma ou de outra com o esplendor da vida revolucionária, com seus tropeços e suas contrariedades. Não é uma criação complacente, mas uma arte que, não sem problemas e com aguda perspectiva crítica, permite refletir sobre quem somos e como nós, os cubanos, vivemos.

É impossível resumir a complexidade desse trajeto neste limitado espaço, por isso tentarei apenas uma aproximação mínima dos traços, das tendências e figuras do teatro da Ilha que permitem delinear seu devir e, de certa forma, entender o presente; assim como sugiro outras leituras, nem sempre convergentes, porém úteis para uma interação que permita um alcance mais integral.¹

Com as mudanças essenciais que a Revolução cubana trouxe à cultura, convertida em prioridade de sua política social e como direito do povo, o teatro foi beneficiário pleno. Virgilio Piñera se queixava, em 1966, da lamentável condição do autor dramático antes de 1959,² isolado, pouco encenado, escasso de público e com pouco reconhecimento; autores que só tinham podido provar seus audazes procedimentos compositivos para recriar a absurda realidade cubana. A sociedade em transformação impulsionou o desenvolvimento teatral ao implantar um sistema de ensino artístico com a formação de profissionais em diversas especialidades das artes cênicas; isto é, criar, em cada província, coletivos estáveis de teatro dramático e para crianças, subsidiados pelo Estado. E, por meio do reconhecimento da necessidade que representa o público para essas manifestações, junto com a campanha de alfabetização que erradicou o analfabetismo, impulsionou um amplo movimento de amadores do teatro em setores estudantis e trabalhadores, urbanos e rurais, estimulados por jovens instrutores de arte formados, como as brigadas de alfabetizadores, em resposta a chamados do Fidel Castro.



Foto Cortesia da Autora

La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca, direção Berta Martínez, Teatro Estudio (1982).

A década de 1960 foi – como consequência direta do exercício de uma política cultural democrática e participativa – de uma impressionante revelação de autores dramáticos que conseguiram encenar sua obra. Às criações de Virgilio Piñera, Rolando Ferrer, Carlos Felipe, Paco Alfonso, Antón Arrufat, Fermín Borges, Eduardo Manet, entre outros, agregaram-se as obras de Abelardo Estorino, Pepe Triana, Manuel Reguera Saumell, Nicolás Dorr. E o recentemente fundado Teatro Nacional criou um Seminário de Dramaturgia que, em mãos de destacados criadores (como o argentino Osvaldo Dragún e a mexicana Luisa Josefina Hernández), formou autores como José Ramón Brene, Eugenio Hernández Espinosa, Ignacio Gutiérrez, Jesús Gregorio, Gerardo Fullea León, José Milián, Maité Vera, René Fernández, Pepe Santos e outros que, junto aos autores mencionados, reconfiguraram temas e conflitos.

Alguns empenhos por um teatro de arte, empreendidos desde “La Cueva”, o Adad, o Teatro Universitário, o Prometeu e a Sociedade Nuestro Tiempo, entre vários esforços heroicos, encontraram finalmente um caminho para a realização. A coexistência de realismo e absurdo herdada da década de 1959, centrada, especialmente, na família, nutriu-se de obras que abrem seu espectro, incorporam pouco a pouco tensões entre velhos e novos valores e analisam de modo crítico preconceitos sociais, raciais e de gênero, retardatários para a nova vida. Em paralelo, emergiram diretores que provaram as novas técnicas em seus discursos criativos.

Um momento singular foi o do Teatro Estudio, fundado em 1958 por Vicente e Raquel Revuelta, “para analisar nossas condições de meio, culturais e



María Antonia, de *Eugenio Hernández Espinosa*, direção Roberto Blanco, Taller Dramático y Conjunto Folklórico Nacional (1967).

sociais, para escolher as obras, selecionando-as por sua mensagem de interesse humano e para aperfeiçoar nossa técnica de atuação, até conseguir uma definitiva unidade de conjunto, de acabada qualidade artística...”. Do grupo saíram importantes diretores, junto com Revuelta, grande ator e mestre, e introdutor das teorias de Stanislavski, Brecht – primeiro a encenar suas obras com acertada perspectiva de reapropriação –, Grotowski e o Living Theatre em Cuba, e com seu repertório eclético e seu rigor artístico, o grupo serviu de referência para os novos coletivos.

A década de 1960 foi marcada pela encenação de *Aire frío*, de Virgilio Piñera, e *Réquiem por Yarini*, de Felipe. Foi também a década da estreia de obras como *Santa Camila de La Habana Vieja*, de José Ramón Brene, sobre as tensões para a inclusão social de um marginal, uma obra entre a religiosidade e o compromisso social (naquele momento entendidos como opostos); *La casa vieja*, de Aberlardo Estorino, sobre as contradições entre a velha moral burguesa e a nova moral que emancipa; *Maria Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, audaz tragédia na qual uma negra humilde e transgressora defende uma postura independente diante do mundo (ainda na República, midiaticizada, racista e classista) que a destrói; *Contigo pan y cebolla* e *El premio flaco*, de Héctor Quintero, feliz junção de melodrama de costumes e grotesco para examinar o passado recente. Antón Arrufat estreou *El vivo al pollo* e *Todos los domingos*, que representam um salto de qualidade em relação à sua obra anterior; o jovem Nicolás Dorr debutou com *Las pericas* e um selo pessoal que articula farsa, absurdo e humor negro; e José Triana reescreveu um clássico desde o ambiente do solar

com *Medea en el espejo* e *La noche de los asesinos*, obra que obteve o Prêmio Casa de las Americas em 1965. Em 1966, a obra de Vicente Revuelta recebeu o Prêmio El Gallo de La Habana e foi aclamada em palcos do mundo todo.

Como continuidade do repertório da década de 1950, nas pequenas salas o público aproveitou montagens de obras de Shakespeare, Lope de Vega, Lorca, Pirandello, Williams, Tchekhov, Ionesco, Sartre, Mishima, em concordância com a vocação universal na qual se inscreve a política cultural revolucionária. Também houve grande número de peças latino-americanas e caribenhas, sobretudo, pelo trabalho da Casa de las Americas e seus Festivais de Teatro Latino-americano (1961-1966).

Dessa forma, foram se perfilando as carreiras de diretores como Adolfo de Luis, Gilda Hernández, Nelson Dorr, Armando Suárez del Villar, Berta Martínez e Roberto Blanco, junto com os que vinham da etapa anterior, Revuelta, Francisco Morín, Rubén Vigón, Cuqui Ponce de León, Modesto Centeno, Andrés Castro. Compartilham a cena diretores latino-americanos atraídos pelas mudanças, como Ugo Ulive, Adolfo Gutkin, Néstor Raimondi, Isabel Herrera e Alberto Panello. Foram anos de árdua confrontação ideológica e de muita mobilidade. À medida que a Revolução se radicalizava, ao proclamar seu caráter socialista e nacionalizar as salas de teatro, alguns abandonavam o país.

Avançadas as décadas, um sentimento crescente de insatisfação pela defasagem entre a agitada vida social e o limitado alcance do teatro faz que alguns artistas optem por novos caminhos. O Primeiro Seminário Nacional de Teatro, convocado para debater o papel e a situação da encenação, no final de 1967, dá início à formação de: o Teatro do Terceiro Mundo, com perfil abertamente político; o grupo Los Doce [Os Doze], criado por Vicente Revuelta como laboratório de experimentação grotowskiano; e o Teatro Escambray, fundado por Sergio Corrieri nas montanhas, no centro da Ilha, para criar um palco para um público novo, que falasse de suas contradições por meio de novas linguagens. O Centro Dramático de Oriente se converteu em Cabildo Teatral Santiago e resgatou uma forma popular local, o teatro de relações, para debater a história e o presente. Se o Teatro do Terceiro Mundo e o grupo Los Doce sobreviveram pouco tempo, o Teatro Escambray se afiançou – não sem contradições – em sintonia com o movimento do Novo Teatro que cresceu por esses anos na América Latina, e, na década seguinte, outros grupos continuariam por esse caminho.

No momento em que – fruto do desenvolvimento artístico – o teatro experimentou acerca do absurdo e do ritual (com propostas de José Milián, Pepe Santos, Tomás González e outros), e a contrapelo do alerta do Ernesto Che Guevara contra o dogmatismo, a intensa confrontação ideológica impôs à política cultural caminhos que desconfiavam das vias não realistas.

Como resultado da aplicação das teses aprovadas pelo Congresso de Educação e Cultura, em 1971, o movimento teatral sofreu medidas dogmáticas estranhas à criação artística, que desconheciam processos culturais centrais e, em



Medea sueña Corinto, *dramaturgia e direção Abelardo Estorino, Teatro Estudio (2008).*



Foto Cortesia da Autora

De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra, de Raúl Pomares, criação coletiva do Conjunto Dramático de Oriente (1977).

nome de uma suposta pureza revolucionária, segregaram numerosos criadores, por considerações pessoais relacionadas com a sexualidade e a moral (entendida nos cânones burgueses). Profissionais foram separados da sua especialidade para serem destinados a trabalhos anônimos, o que sujou o diálogo entre os artistas, as instituições e o Estado.

Também foram estimulados espetáculos de afirmação política e se questionou a condição crítica da arte revolucionária e das obras “conflituosas” ou ambíguas (que era arte e que não), e isso fez que algumas montagens se postergassem por censura ou autocensura e que houvesse criadores dedicados a trabalhos de baixo perfil. Entretanto, apesar de tudo, no teatro coexistiram acontecimentos de interesse como: o *Galileo Galilei*, de Vicente Revuelta; o Teatro Estudio, um bastião que pode defender sua linha graças ao prestígio de seus líderes; *La vitrina*, encenada pelo Teatro Escambray, que propôs uma linguagem farsesca e o resgate de formas populares para criticar atitudes arraigadas nos modos de vida do camponês que, pela sua postura individualista, obstaculizava a socialização da terra e a produção agrícola; *Los profanadores*, de Gerardo Fullea León, com o Grupo Rita Montaner, que encarou a verdadeira culpa dos oito estudantes de Medicina fuzilados em 1871 pelo poder colonial espanhol por um falso delito, e se inseriu na linha de indagação histórica, em torno de figuras intelectuais, aberta por Estorino com *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés*, peça sobre as contradições do grande poeta antiescravagista do século XIX.³ O Teatro Político Bertolt Brecht, com a missão de difundir a dramaturgia dos países socialistas, estreou obras montadas por diretores convidados e pró-



Morir del cuento, *dramaturgia e direção Abelardo Estorino, Teatro Estudio (1983)*.

prios, como: *El carrillón del Kremlin*, que tem Lenin como protagonista; ou *La panadería* [*A padaria*], de Brecht; obras que compartilham valores que associam a ideologia revolucionária com a qualidade artística. E Armando Suárez del Villar continuou seu resgate dos clássicos cubanos do século XIX.

A criação do Ministério da Cultura em 1976, para substituir o Conselho Nacional de Cultura – no qual um grupo de funcionário havia liderado o infausto processo do que Ambrosio Fornet chamou de “quinquênio gris” –, foi a resposta estatal para corrigir erros, restituir os artistas afetados e recuperá-los para seu trabalho; processo que, paulatinamente, foi dando resultados positivos, embora não pudesse curar todas as feridas. Muitos artistas retornaram à criação e em suas poéticas se percebe uma defasagem ou uma franca deterioração, que lhes custará tempo e esforço salvar.

O Festival de Teatro de Havana, fundando em janeiro de 1980, mostrou uma cena que foi recobrando seu equilíbrio e, uma única vez com caráter competitivo, hierarquizou o melhor de uma grande amplitude de opções: Roberto Blanco com *Cecilia Valdés* revitalizou um clássico da cultura cubana e do gênero lírico, de forte tradição, com a perspectiva de explorar mais integralmente suas potencialidades cênicas, e, em *Yerma*, uniu atores e bailarinos da Dança Nacional de Cuba em notável integração disciplinar. Berta Martínez, e o Teatro Estudio, com *Bodas de sangre*, leu Garcia Lorca a partir de uma perspectiva brechtiana e com depurada elaboração cênica indagou na natureza social das contradições. Mario Balmaseda e o Teatro Político Bertolt Brecht, com *Andoba*, conjugaram o debate moral e social de um indivíduo marginal com a busca de uma linguagem expressiva que dialogasse com amplos setores do público. E Elio Martín e



Charenton, dramaturgia de Raquel Carrió, estrelando Flora Lauten, Teatro Buendía (2005).



e o Teatro Escambray, com *La vitrina*, de Albio Paz, escolheram o humor e o absurdo para fustigar resíduos da tradição que comprometem as aspirações de uma nova moral.

Figuras e grupos constituíram tendências expressivas abertas num panorama promissor, no qual confluíram buscas plurais. A polaridade entre teatro novo e de sala – mecanismo defensivo da tradição, nutrido pelo entusiasmo institucional contra o teatro novo – converteu-se gradualmente em assimilação natural e recíproca de temas e procedimentos expressivos.

Na dramaturgia, um texto experimental transgrediu o discurso linear realista: *Morir del cuento*, “novela para representar”, de Abelardo Estornino, aprofundou em sua missão de buscar a verdade. A indagação das causas do suicídio de um jovem revela tensões familiares que refratam conflitos da sociedade classista. *Odebi, el cazador*, de Eugenio Hernández Espinosa, exalta o direito e a necessidade do homem de descobrir sua identidade. *Los hijos*, de Lázaro Rodríguez, deu enriquecida continuidade aos conflitos dos camponeses, do ponto de vista de uma geração que opta por um desenvolvimento pessoal que implica abandonar a terra. *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, de Abilio Estévez, escolheu outro poeta antiescravagista para analisar sua conduta ética. *Galápago*, de Salvador Lemis, dialoga com as crianças sobre ecologia e destruição, sem paternalismos. *Weekend en Bahía*, de Alberto Pedro, debateu a separação ilha-exílio por meio do reencontro e a confrontação de um casal de antigos amantes. E *Timeball*, de Joel Cano, releu a história nacional e alguns estereótipos por meio da audácia de uma estrutura lúdica e aleatória.

Obras de novos autores com temas ligados aos jovens abriram caminhos para uma nova moral, e algumas delas, imperfeitas, após a marca de condutas marginais, prefiguraram signos sociais que mobilizaram o debate ético por parte das obras dos jovens na década de 1990. Um experiente autor como Eugenio Hernández Espinosa alertou com *Calixta Comité* sobre certas crises de valores ao escolher uma protagonista que oscila entre a intransigência revolucionária e o sentimento maternal que está próximo do delitivo. O Teatro Escambray com a peça *Molinos de viento*, de Rafael González, encenada por Elio Martín, denuncia a prática da fraude acadêmica antes de ser um problema aceito pelas autoridades educativas e traz à tona atitudes de dupla moral que atingem outras esferas da sociedade, enquanto no formal combina com audácia farsa e realismo crítico.

A década de 1980 foi de fervente utopia revolucionária, o teatro conheceu outra explosão de autores e obras, cheios de energia afirmativa e compromisso com o processo histórico. Os discursos da época refletem, de modo deliberado e até emergente, problemas que eram objeto de discussão na realidade imediata (como no caso da cultura: a discussão entre o popular *versus* o populista), com obras que projetaram a ação transformadora do teatro, entendendo-o também como meio de propaganda. Isso conferiu às obras um tom triunfal e uma retórica que levariam, no final da década, a uma ruptura em prol de uma encenação mais metafórica e elíptica, mais ligada à imagem e à sua polissemia.

Por esses anos, foram sistematizados eventos e fórmulas de promoção e confrontação pelas instituições; foram abertos novos espaços; aumentaram as edições de teatro e foi fundada a revista *Tablas* para promover e hierarquizar o teatro nacional por meio do exercício crítico. Aumentou, também, a comunicação com os espectadores, que possibilitou um público numeroso e heterogêneo, na sua maioria jovem. Também se fortaleceu de modo significativo o intercâmbio com o mundo.

Por sua vez, apareceram sintomas de estagnação criativa – não por casualidade coincidem com sintomas de esgotamento do modelo de desenvolvimento social –, expressos na queda no ritmo de programação, na variável qualidade e na insatisfação de muitos diante da inércia com a qual se trabalhava em boa parte dos grupos, por causa da evolução de interesses e linhas artísticas que ficaram presos às formas de organização rígidas.

Os jovens formados pelo Instituto Superior de Arte (ISA) fundado em 1976 começaram, desde 1981, a se incorporar aos grupos e às instituições e não se resignaram a esperar pelo grande papel, porque suas aspirações eram muito maiores. Reclamavam por espaço e incentivos, e exigiam superar a crise artística que atingia muitos grupos históricos. Esses jovens se inseriam nos grupos ou, mais radicalmente, criaram novos quando os coletivos institucionalizados não se interessaram pelo seu trabalho ou não responderam a seus interesses artísticos, comprometidos com a concepção integral do ato teatral, com o processo criativo e com a relação com o espectador. Os jovens, então, solicitaram apoio à instituição ou se arriscaram sozinhos para depois reclamar o tal apoio como direito, o que estabeleceu um precedente desconhecido para as gerações anteriores. Os novos atores – Salvador Lemis, Ricardo Muñoz, Carmen Duarte, Joel Cano, entre muitos outros – escreveram obras que se completavam na montagem e na confrontação.

Flora Lauten, notável atriz, discípula de Revuelta, membro do grupo Los Doce e do Teatro Escambray e fundadora do Teatro La Yaya com camponeses, criou o Teatro Buendía com um grupo de alunos formados pelo ISA e abriu um laboratório de pesquisa de atuação e de linguagem da imagem, na óptica dos jovens, para falar de seus interesses e preocupações. Nesse laboratório, incorporou, também, experiências de exploração em analogias e homologias aprendidas em oficinas e intercâmbios com o teatro colombiano e a herança da antropologia teatral.

Ali estreou *La emboscada*, de Orihuela, um texto-chave com o qual o Teatro Escambray abordou a luta contra bandidos, a partir de uma postura lúdica e imaginativa. Com *El pequeño príncipe*, ela propôs a primeira aproximação ao tema do exílio visto de dentro e, com *Electra Garrigó*, fez uma versão de Virgilio Piñera a partir do âmbito do circo para dessacralizar a educação sentimental do cubano. *El lazarrillo de Tormes* e *Lila, la mariposa*, de Ferrer, marcaram, junto a *Galileo Galilei*, de Vicente, o início de um “processo de retificação” no teatro, que reclamava um espaço de protagonismo e ativo para jovens, e essas obras são referência obrigatória para entender o futuro.



Foto Cortesia da Autora

La puta respetuosa, de Jean Paul Sartre, direção Carlos Díaz, Teatro El Público (2005).

Revuelta retomou *Galileo Galilei* com atores profissionais e estudantes de atuação e de teatro do ISA e introduziu um debate entre o velho e o jovem, o mestre e o aluno, profissão e empirismo, rotina e ousadia, vida e teatro, como singular aventura do conhecimento. As tensões explodiram com *La cuarta pared*, criada por Victor Varela na minúscula sala de sua casa durante um ano de trabalho que culminou no Teatro Obstáculo: resgata experiências inconclusas e questiona a legitimidade de estruturas obsoletas, subsidiadas e inertes, que são expressão de velhas ideias.

A resposta estatal se materializou numa política de descentralização impulsionada pelo Ministério da Cultura para todas as áreas relacionadas com o trabalho artístico, fruto do desenvolvimento – a criação resiste a fórmulas administrativas e ao estatismo – e do espírito do processo de retificação de erros e dos debates prévios ao IV Congresso do Partido. Foi instrumentada uma nova estrutura, dialética e aberta, para proteger a permanência de grupos com vida artística coerente e abrir espaço a novos projetos, flexíveis e com possibilidades de ajuste. Mas a colocação em prática se alastrou por uma aplicação mecânica, agravada pelo contexto. A queda do Muro de Berlim, que terminou arrastando o socialismo “real” e o equilíbrio bipolar do mundo, com a chegada da crise econômica, impediu a materialização de fórmulas de autogestão e autocontrole. Os principais festivais perdem os objetivos. O subsídio e o apoio material diminuem, embora não tenham afetado os salários – garantidos até hoje –; a programação



Chamaco, de Abel González Melo, direção Carlos Celdrán, Argos Teatro (2006).

foi reduzida e sobreveio uma etapa de precariedade, à qual alguns responderam com a debandada em busca de melhor sorte e outros com impressionante e comovente demonstração de resistência e vontade de agir. Foi a reação defensiva para salvaguardar valores essenciais, de quem se assumiu como vetores ativos da cultura, entendida como baluarte da nação.

A trilogia de teatro norte-americano que estreou Carlos Díaz no Teatro Nacional foi um símbolo eloquente, com seu aparente luxo e sua vocação transgressora; como *Vagos rumores*, a audaz reescrita e síntese que empreendeu Abelardo Estorino de *La dolorosa historia...*, reflexão ética a partir do conhecimento do contexto sobre a responsabilidade social do artista, com a qual provou jogos espaçotemporais, referências intertextuais e deu outra lição de grandeza.

Abilio Estévez e Alberto Pedro marcaram um divisor de águas logo no início da década de 1990: *Un sueño feliz*, *Perla marina*, *La noche* e *Santa Cecilia*, recriaram atmosferas e valores desprezados da vida cultural da nação e reafirmaram Estévez como um mestre da linguagem para a encenação com alto nível poético. Alberto Pedro com teatro Mío fez uma versão de *El maestro y Margarita* [*O mestre e Margarida*], de Bulgakov, e questionou o autoritarismo. O mesmo autor, em *Manteca*, emocionou o público com uma amarga reflexão sobre o risco de perder as utopias, e defendeu a transterritorialidade da cultura cubana em *Delirio habanero*.

A dramaturgia sofreu vazios e, no final da década, a falta de continuidade

e relevo. Outro olhar constata como nesses anos a escrita cênica tomou força sem precedentes, e a partir dos palcos se escreveram títulos relevantes com encenações “de autor”.

O pulso teatral cubano se modificou. Os grandes mestres criaram com um ritmo cada vez mais intermitente: Revuelta estreou *Medida por medida*, de Shakespeare, e *Ñaque o de piojos y actores* [*Ñaque ou de piolhos e atores*], de Sanchis Sinisterra, incentivou outra oficina com jovens e se despediu com um fugaz *Café Brecht* e com *La zapatera prodigiosa*. Berta Martínez explorou mecanismos do vernáculo cubano em zarzuelas espanholas e repôs obras com novos elencos. Roberto Blanco montou obras de Abilio Estévez, encenações bonitas e efetivas, como *Electra Garrigó* marcada pela homenagem da sua estreia em 1948, e encenou *De los días de la guerra* e *Yerma* com métodos que já não funcionam de modo igual.

Eugenio Hernández Espinosa, que na década de 1980 estreou *Obba y Changó*, com *Mi socio Manolo*, reivindicou tipos populares de estratos não muito abordados por nosso teatro; já em *Lagarto Pisabonito*, articulou os trocadilhos e o tom festivo próprio do cubano num discurso de alta teatralidade; por último, em *Alto riesgo*, esboçou um debate ético sobre a corrupção.

Desde o Teatro Buendía, Flora Lauten prosseguiu seu processo de criação articulado com a formação de atores e produziu encenações de forte impacto e reescritas intertextuais com dramaturgias de Raquel Carrió. O grupo se inseriu num circuito de importantes eventos internacionais e o seu perfil se tornou mais universal e mais cubano em razão de um olhar diferente. Emergiram jovens diretores, muitos como fruto do magistério dos autores já mencionados. Carlos Díaz e Raúl Martín, “filhos” de Blanco; Carlos Celdrán, Nelda Castillo, Boris Villar e Antonia Fernández, herdeiros de Lauten; Marianela Boán e Rosario Cárdenas, com propostas de danças ortodoxas; Victor Varela, Ricardo Muñoz, Jorge Ferrera, Joel Sáez, Julio César Ramírez, Rosario Cárdenas, Ariel Bouza, apropriaram-se do espaço, respaldados pela crítica e pela fidelidade de seus espectadores. A renovação foi acelerada. A crise econômica e as viagens ao exterior, em busca de melhores possibilidades profissionais ou de vida, produzem perdas.

De gerações intermediárias, José Milián testemunhou e fez catarse de experiências negativas próprias e alheias: *Si vas a comer, espera por Virgilio* é um espaço compartilhado para defender a cultura. Héctor Quintero, o popular cronista de histórias quotidianas, regressa intermitentemente com *Te sigo esperando* e *El lugar ideal* e reencena *Contigo pan y cebolla*, mas o tratamento cênico, embora continue mobilizando grande número de espectadores, não passa da simplicidade das linguagens.

Se na década de 1980 foi redescoberto o valor do grupo, a primeira década do novo século se ressentiu da continuidade de alguns e impõe fórmulas mais abertas, que levam em consideração o impacto do mercado e da incessante mobilidade de atores para o cinema, a TV ou o contrato de curto e de longo

prazos no exterior. Foram reconfigurados os padrões em condições complexas e que demandam maior possibilidade de autogestão. As exceções salvaguardadas protagonizam o fechamento e a abertura de séculos e a primeira década do XXI. Porque se na década de 1990 houve desconcerto, fragmentação e atomização – também como consequência da crise econômica na esfera social, que marcaram a consciência individual e coletiva a contrapelo das aspirações políticas –, a afirmação do espaço social da cultura e o reconhecimento do papel da vanguarda artística constituíram um fator de motivação. As linguagens cênicas decantaram experiências prévias, superaram falsas dicotomias e marcaram o acento conceitual e crítico. A programação venceu a inércia e invadiu os espaços, desde então insuficientes.

Na paisagem cênica cubana habitam a recriação realista que serve à crítica de costumes, muitas vezes aliada à comédia (e reassumida por variadas formas humorísticas), pesquisas antropológicas que exploram o trabalho do ator desde sua memória ancestral, experiências psicológicas que recuperam caminhos relegados e audazes, misturas de fontes e de estilos. Em muitos autores, estão presentes a citação – que reformula o legado –, a paródia com deliberada ação crítica consubstancial à nossa identidade e a perspectiva transgressora. Começa-se, timidamente, a reverter o escasso diálogo entre a dramaturgia cubana e a representação.

As obras de Amado del Pino, Norge Espinosa, Abel González Melo, Ulises Rodríguez Febles e as reescritas de Raquel Carrió marcam os debates éticos de uma dramaturgia vital, enquanto Estorino e Hernández Espinosa apontam causas, acasos e consequências da migração em, respectivamente, *Medea sueña Corinto* ou o ciclo *¿Quién engaña a quién?*. Um grupo muito jovem, autodenominado “Os novísimos”, deverá demonstrar suas armas nos palcos.

Flora e o Teatro Buendía mantêm um pulso vivo ao espírito desses tempos com *Charenton* – criado a partir do *Marat-Sade* –, *La balada de Woyzeck* e *La visita de la vieja dama*, reescritas que colocam os originais para dialogar com ideias e teorias do conhecimento muito mais atuais. Exploram o papel do indivíduo no destino de uma Revolução e os riscos que corremos no presente. Sua linguagem, peculiar no cuidado pelo brilhantismo visual, muito teatral no uso de máscaras, texturas e presenças elaboradas, tem se internacionalizado em prol de um discurso teatral mais concentrado e efetivo, mais austero e sintético.

Carlos Celdrán criou com o Argos Teatro uma trama de efetivo diálogo com seu público. Declara-se contra a teatralidade *per se* e busca o equilíbrio entre a palavra e a imagem, desde a revisão da tradição psicologista, que propõe ao espectador uma imagem real e possível por meio de seu comportamento cênico. Com obras como *Roberto Zuco*, *El alma buena de Se Chuan*, *La vida es sueño*, *La señorita Julia*, *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, *Stockman*, *un enemigo del pueblo*, *Chamaco* e *Talco* (as duas últimas do cubano Abel González Melo), Celdrán evade dicotomias entre a imaginação poética e o realismo para se cen-

trar naquilo que se está contando e os porquês, assim como na forma de representar. Ele busca: “Uma encenação transparente na qual o ator possa fundir sua biografia pessoal e social com a biografia das personagens que encarna, dentro da ilusão e a síntese de realidade necessárias para abrir um diálogo frontal com a contemporaneidade”. Desde a expressividade de composições cênicas com o ator como centro, eficaz “atualizador” sem translações simplistas, Celdrán une técnica, ética e política, funde os caminhos da tradição, incorpora meios audiovisuais e imprime um selo de vital contemporaneidade a seu discurso.

Carlos Díaz é hoje o mais barroco de nossos diretores, embora seu trabalho não possa ser reduzido a um estilo por causa das incursões frequentes em várias tendências. Herdeiro vivencial de uma tradição popular como as Charangas de Bejucal, apaixonado seguidor dos mitos de nossos palcos, é um criativo antropófago de quanto referente clássico ou internacional sirva a seus fins para montar discursos nos quais o *choteo* (modo popular e cubano de se expressar por meio de piadas e trocadilhos) se junta com o pastiche, a música e o espetáculo da festa.

Desde a trilogia de teatro norte-americano integrada por *Zoológico de cristal*, *Té y simpatía* e *Un tranvía llamado deseo*; *Las criadas*, *La niñita querida*, de Virgilio Piñera, *El público*, *Calígula*, *Escuadra hacia la muerte*, *María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes* – dramaturgia espetacular com forte presença da dança –, *Las brujas de Salem*, *La Celestina*, *Ícaros*, de Norge Espinosa, *La puta respetuosa*, *Las relaciones de Clara*, *Fedra*, *Tango* e *Ay, mi amor...*, entre outras, as linguagens de Díaz, ora escandalosamente descarnadas (travestimos, nu e alto contraste), ora refinadas em sua cuidada formalidade atacam máscaras sociais, desmontam autoritarismos falazes e examinam noções como família e insularidade, a partir do presente, com elencos que integram atores consagrados e novos, enquanto exploram o espaço de sua concorrida sede do Trianon com passarelas sobre a plateia, o público sobre o palco, ou propostas nas quais a *performance* invade outros espaços.

Raúl Martín saiu do grupo El Público e fundou o Teatro de la Luna, o mais constante encenador de Virgilio Piñera – *La boda*, *Electra Garrigó*, *Los siervos*, *El álbum* –, montou *El enano en botella* e *Santa Cecilia*, de Abilio Estévez, *Delirio habanero*, de Alberto Pedro, além de *Seis personagens en busca de un autor*, *Heaven* e *La primera vez*. Sua proposta apela à sensorialidade, integra música e coreografia ao movimento a partir da busca do cubano, com um elenco de eficazes intérpretes, enquanto aspira a um teatro que incorpore o cheiro e outros sentidos.

Para a música, ele escolhe temas que jogam com os textos e com os signos da cultura popular, reconhecíveis pelo público. Os objetos em cena acusam evidente sentido lúdico: a cenografia parte de um conceito modular e conserva o artesanal como valor expressivo. Os atores se mexem com facilidade no interior e têm cuidado no dizer a farsa e a representação formalizada, marcadamente crí-

tica, e como resultado de uma exigente preparação cantam e dançam. A maioria do público que frequenta esse teatro é jovem e de universitários, que dialogam com as encenações da plateia.

Nelda Castillo e O Ciervo Encantado ocupam um lugar especial: trata-se de um laboratório de indagação das raízes do cubano, que lê a história do ponto de vista da memória vivencial, corporal e ancestral de cada um de seus intérpretes, treinados árdua e integralmente para buscar além do cotidiano e do tangível. Vinculados com o cabaré ou próximos da *performance* no vínculo com o ritual e o nível de risco, criaram *De donde son los cantantes, Pájaros de la playa* (a partir da obra de Sarduy), *Visiones de la cubanosofía* e *Variedades Galeano*, descarnados exames de nós mesmos.

Julio César Ramírez e o Teatro D'Dos, o grupo DanzAbierta, Ariel Bouza e o Teatro Pálpito convivem com o Mefisto Teatro, de Tony Díaz, empenhado em recuperar o teatro musical tradicional com jovens intérpretes, e completam um panorama sobre o qual o limitado espaço me impede discorrer, e incluir, como mereceria, o teatro para crianças. Fora da capital, destacam-se: em Santa Clara, o Estudio Teatral, núcleo de buscas antropológicas em torno do ator e seu meio, que, conduzido por Roxana Pineda e Joel Sáez, se projeta em outras instâncias de intercâmbio teórico-prático; e, em Mantanzas, o Teatro de las Estaciones, com notáveis encenações que combinam manipulação de títeres e atores ao vivo, sob a direção de Rubén Darío Salazar e Zenén Calero, animadores da Oficina Internacional de Títeres.

Condenado o país ao reordenamento de um modelo econômico que, sem dúvida, impactará na cultura e na arte, o teatro é ritmo essencial da conduta humana que acompanhará, desde a reflexão ética e o compromisso participante que lhe foram sempre tão caros, a sociedade que já estamos fazendo.

Notas

1 Ver: Graziella Pogolotti, “Prólogo”, in: *Teatro y Revolución*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980, p.7-30; Rine Leal, *Breve historia del teatro cubano*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980; VV.AA., *Festival de Teatro de La Habana/1980* (memorias), Havana: Editorial Orbe, 1982; Raquel Carrió Ibietatorremendía, *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*, La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1988; Freddy Artiles, *Teatro y dramaturgia para niños en la Revolución*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988; Carlos Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, prólogo (y cronología), in: *Teatro cubano contemporáneo. Antología*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992, p.11-127; Rosa Ileana Boudet, “Prólogo”, in: *Morir del cuento. Diez obras teatrales*, La Habana: Ediciones Unión, 1993, p.IX-XX-XIV; Vivian Martínez Tabares, *Didascalias urgentes de una espectadora interesada*, Havana: Editorial Letras Cubanas, 1996; V.M.T., “Problemática, diversidad y espacio de debate en el teatro cubano”, *Temas*, n.14, p.69-79, abr./jun. 1998; Heidrun Adler e Adrián Herr (Ed.) *De las dos orillas: Teatro cubano*, Madrid-Frankfurt am Main: So-

ciudad de Teatro y Medios de Latinoamérica, Vervuert-Iberoamericana, 1999; V.M.T., “Mirar atrás desde el XXI”, *Tablas* (edición antológica 1982-2002); terceira época, v.50, p.147-56; Norge Espinosa, “Las máscaras de la grisura: Teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los 70”, enero 2009, Disponible en: <www.criterios.es/pdf/10espinosamascarasgrisura.pdf>; “Teatro cubano contemporáneo” (dossier), *Paso de Gato* año 7, n.37, p.5-6, 26-56, abr./jun. 2009; Abel González Melo, Festín de los patíbulos, Havana: Editorial Letras Cubanas, 2009; “Theater in Kuba/Teatro en Cuba”, monografía especial de *Theater der Zeit*, Berlín, 2010, entre outros.

2 Cf. “No estábamos arando en el mar” (conferência de Virgilio Piñera intitulada: “El teatro cubano” na Biblioteca Nacional José Martí). *Tablas*, n.2/83, p.36-46, abr./jun. 1983.

3 Essa obra demoraria a atingir os palcos, ao entrar em explorações ligadas à subjetividade e ao que logo seria definido como “outridade”.

RESUMO – O teatro cubano, nas suas múltiplas formas de expressão, tem mantido diálogo com a vida cultural, social e política. Os caminhos da encenação cubana das últimas cinco décadas coincidem com o período em que, após o triunfo da Revolução, a sociedade cubana se empenha em um complexo processo de aprendizagem e construção de uma nova ordem. A criação cênica, que compreende tanto a dramaturgia escrita como os discursos da representação, relaciona-se de um modo ou de outro com o esplendor da vida revolucionária e com seus tropeços e contratempos, por meio de linguagens e estilos que abarcam o realismo e outras tendências experimentais do teatro do século XX, como a dança e as novas tecnologias. Não é uma criação complacente, mas uma arte que, não sem problemas e com aguda perspectiva crítica, permite refletir sobre quem somos e como nós, o cubanos, vivemos.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro, Dramaturgia, Representação, Grupos, Revolução.

RESUMEN – El teatro cubano, en sus múltiples formas de expresión, ha mantenido un permanente diálogo con la vida cultural, social y política. Los caminos de la escena cubana de las últimas cinco décadas coinciden con el período que, luego del triunfo de la Revolución, la sociedad cubana se empeña en un complejo proceso de aprendizaje y construcción de un orden nuevo. La creación escénica, que comprende tanto la dramaturgia escrita como los discursos de la representación, viva e irrepitable – que garantiza su consumación plena –, se relaciona de un modo u otro con el esplendor de la vida revolucionaria y con sus tropiezos y disyuntivas, por medio de lenguajes y estilos que abarcan el realismo y muy diversas tendencias experimentales de la escena del siglo XX, la danza y las nuevas tecnologías. No es una creación complaciente sino un arte que, no sin escollos y con aguda perspectiva crítica, permite reflexionar sobre quiénes somos y cómo vivimos los cubanos.

PALABRAS CLAVE: Dramaturgia, Representación, Grupos, Revolución.

ABSTRACT – Cuban theater, in its multiple forms of expression, has maintained a dialogue with the country’s cultural, social and political life. The development of Cuban drama over the last five decades coincides with the period when, after the triumph of the Revolution, Cuban society engaged in a complex process of learning and building a new order. Dramatic creation, comprising both written plays and discourses on acting, is re-

lated one way or another with the splendors, bumbles and setbacks of revolutionary life through languages and styles that embrace Realism and other experimental theatrical trends of the 20th century, such as dance and new technologies. Cuban drama is not a complaisant creation, but an art form that, not without problems and with acute critical perspective, enables us, Cubans, to reflect about who we are and how we live.

KEYWORDS: Theatre, Drama, Acting, Groups, Revolution.

Vivian Martínez Tabares é crítica e pesquisadora teatral, editora e professora. Atualmente, dirige o Departamento de Teatro da Casa de las Americas e a revista *Conjunto*.
@ – teatro@casa.cult.cu

Tradução de Diego Molina. O original em espanhol – “Teatro en revolución (1959-2010)” – encontra-se à disposição do leitor no IEA-USP para eventual consulta.

Recebido em 22.12.2010 e aceito em 5.1.2011.