

MAYO TEATRAL 2008: O TEATRO CONTEMPORÂNEO EM HAVANA – CUBA

Marcos Antônio Alexandre*

Resumo: Este artigo traz para discussão o panorama artístico cubano a partir da análise crítica de alguns textos espetaculares que foram apresentados no evento *8ª Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño - Mayo Teatral 2008*. Para esta reflexão, são utilizadas as contribuições da semiótica teatral e são discutidas temáticas relacionadas, entre outras questões, à memória, à cultura cubana e afrocubana e às identidades

Dedicar-se ao teatro é uma tarefa que, sem sombra de dúvida, consome muita energia, estudo e dedicação. Como pesquisadores, temos que estar o tempo todo nos nutrindo de novas experiências espetaculares – dramatúrgicas, cênicas e/o performáticas nas suas diferentes acepções –, entrando em contato com distintos campos de conhecimentos para que possamos nos manter atuantes nas diversas áreas que integram a arte teatral, sejam nos trabalhos desenvolvidos como atores, críticos, diretores, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, músicos, teóricos etc.

Defendo a ideia, como muitos que se dedicam aos estudos teatrais e literários em nossa contemporaneidade, de que hoje não há como estudar as manifestações teatrais sem levar em conta o

* Universidade Federal de Minas Gerais.

lugar a partir do qual se enunciam os discursos que delas fazem partes, papel que, muitas vezes, não é levado em consideração por parte dos críticos que, muitas vezes, nos apresentam leituras descontextualizadas sobre propostas cênicas. Sobre esse paradigma, as seguintes palavras de Patrice Pavis me parecem fundamentais para levar a cabo as análises dos textos espetaculares hoje em dia: “(...) la crítica debe adaptarse sin cesar a los cambios en práctica teatral, lo que, a su vez, permite el descubrimiento de propiedades nuevas o insospechadas en la puesta en escena.”¹ A partir dessa premissa, o crítico também nos apresenta duas considerações fundamentais sobre o papel que deve cumprir aqueles que se dedicam aos estudos teatrais, apontando primeiro, hipoteticamente, que “El teatro parece descubrir que lo esencial no reside en el resultado, en la representación acabada, sino en el proceso, en el efecto producido.”² E, em um segundo momento, que:

En lugar de comparar el texto y su concreción escénica – como ha estado haciendo la crítica durante mucho tiempo – conviene revelar esa lógica del cuerpo en movimiento así como el espacio-tiempo en que se inscribe. Si al crítico, y a su vez al espectador, le preocupa el espectáculo completo y no los detalles aislados, nos protegen de los efectos de andar cambiando de un canal de televisión a otro: no me gusta y paso a otra cosa. Sigue existiendo, sin embargo, la dificultad extrema de leer y descifrar el espectáculo en su lógica interna y en su referencia a nuestro mundo. Esta es una dificultad, pero no una imposibilidad.³

¹ PAVIS. De la Crítica teatral ante la puesta en escena, p. 9.

² PAVIS. De la Crítica teatral ante la puesta en escena, p. 11.

³ PAVIS. De la Crítica teatral ante la puesta en escena, p. 12.

Procurando resgatar a ideia de ver – ler, analisar, reviver – os textos espetaculares não só a partir das incidências que nos produz a concretização cênica – estratégia que devo admitir que me parece mais precisa – é que passo a relatar minha leitura de alguns trabalhos apresentados na *8ª Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño – Mayo Teatral 2008*.⁴ Não posso deixar de mencionar que esta análise se relaciona com o olhar de um crítico – acadêmico e membro cofundador do Grupo de Teatro Mayombe⁵ – que se dedica aos estudos teatrais, que busca de alguma maneira estabelecer relações interculturais com os textos espetaculares apresentados e que, especificamente, vai a Cuba para desenvolver um projeto de pós-doutorado que propõe pesquisar a cultura afrodescendente no Brasil e em Cuba,⁶ estabelecendo análises comparativas entre os dois lugares de enunciação, tendo como ponto de referência o teatro e a *performance* a partir de sua perspectiva sobre as manifestações ritualísticas.

No *Mayo Teatral 2008*, grupos de distintos países se apresentaram, sendo oferecido ao público uma diversidade de propostas cênicas e de estilos de trabalho. De Cuba, foram apresentadas as melhores peças que fazem parte da cena nacional. Depois de analisar as obras, pude observar a diversidade de linguagens cênicas – dança, drama experimental, humor, musical e teatro de bonecos: *Demo-N/Crazy*, espetáculo de dança com coreografia de Rafael Bonachela, e *Carmen*, coreografia de Denté Kvamström – da Companhia Danza Contemporânea de Cuba, fundada pelo professor

⁴ Evento realizado a cada dois anos em Havana, Cuba.

⁵ Grupo dirigido por Sara Rojo no Brasil, desde 1995. Nossa última montagem, chamada *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir*, estreou em abril de 2007.

⁶ Projeto intitulado “Brasil e Cuba em diálogo: a cultura afrodescendente em cena”, desenvolvido em Cuba, na Facultad de Artes Escénicas do Instituto Superior de Arte - ISA, e em Salvador, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Bahia – UFBA, no período de maio de 2008 a fevereiro de 2009.

Ramiro Guerra –; *Visiones de la cubanosofía*, direção e dramaturgia de Nelda Castillo, do grupo El Ciervo Encantado – fundado em 1996 sob a direção de Nelda Castillo; *Aquicaulquier@*, de Osvaldo Doimeadiós – ator e humorista – sob a direção de Carlos Díaz; *Los zapaticos de rosa*, do grupo Teatro de las Estaciones – nascido na cidade de Matanzas, em 1994 – direção de Rubén Darío Salazar; *Delirio Habanero* – do grupo Teatro de la Luna, criado em 1997 pelo diretor teatral, coreógrafo e ator Raúl Martín – direção de Raúl Martín e dramaturgia de Alberto Pedro Torriente; e *She loves you, yeab, yeab, yeab*, do grupo Teatro Escambray⁷ – fundado em 1968 na zona montanhosa de Escambray, por Sergio Corrieri –, dramaturgia e direção de Rafael Gonzáles e direção de criação coletiva. Por sua vez, os convidados vieram: do Brasil, o grupo Udi Grudi – companhia fundada em 1982 e radicada em Brasília – com os espetáculos *O Cano* e *Ovo*, ambos dirigidos por Leo Sykes; da Colômbia, o reconhecido grupo La Candelaria – dirigido, desde sua fundação, por Santiago García⁸ com seus trabalhos de criação coletiva – com a montagem de *Antígona*, sob a direção e dramaturgia de Patricia Ariza; do Equador, três propostas espetaculares, duas do grupo Malayerba – nascido em Quito em 1980 – *La muchacha de los libros usados* e *La razón blindada*, dramaturgia e direção de Arístides Vargas e uma terceira obra intitulada *Los materiales de la ira y el amor*; do coreógrafo, bailarino, diretor e professor Wilson Pico; do México, estiveram presentes o grupo La Máquina de Teatro – fundado em 1996 por Juliana Faesler e Clarissa Malheiros – com o espetáculo *Nezahualcóyotl. Ecuación escénica de memoria y tiempos*, dramaturgia de Juliana Faesler com colaboração da companhia, e Ofelia Medina – uma das atrizes mais reconhecidas de seu país – com o monólogo *Íntimamente, Rosario de Chiapas*, direção e dramaturgia da própria atriz; e, finalmente, de Porto Rico,

⁷ O grupo foi homenageado no Evento pelos seus quarenta anos de existência.

⁸ O diretor recebeu o título de *Dr. Honoris Causa* pelo Instituto Superior de Arte – ISA, no dia 14 de maio de 2008.

Teófilo Torres – ator de cinema e televisão – com seus dois monólogos, ambos sob sua direção, *A mis amigos de la locura*, de autoria de Ernesto Ruíz Ortíz e *Papo Impala está quitao*, de autoria de Juan Antonio Ramos.

A partir desse panorama das montagens e da diversidade de linguagens nelas utilizadas pelos grupos e artistas que se apresentaram no *Mayo Teatral 2008*, devo esclarecer que para esta análise, por questões de limitação formal, deter-me-ei apenas naqueles trabalhos que considere mais relevantes. Para cumprir essa tarefa, procurei estar aberto à recepção de tudo que foi apresentado e por isso, além de retomar os conceitos de Pavis já mencionados, me propus estar atento às palavras dos professores e críticos cubanos Eberto García Abreu e María Mercedes Ruiz Ruiz, as quais também fizeram com que eu refletisse sobre o meu fazer teatral como atuante, crítico e teórico. García Abreu propõe que “Toda mirada sobre una obra pone en evidencia el universo cultural y humano de la persona que expresa su criterio y que participa, como puede, en la experiencia creadora desde cada uno de sus múltiples campos de acción.”⁹ E, por sua vez, Ruiz Ruiz comenta: “Cada práctica escénica la siento y la asimilo, pero también la transgredo porque se impone el sentido humano de evolucionar a medida que los conocimientos despegan y se desarrollan. En esa misma cuerda nos movemos críticos y los investigadores.”¹⁰

Talvez o aspecto-chave que nos possibilita aproximar das montagens consideradas nesta análise tenha a ver com as temáticas que resgatam aspectos contemporâneos que fazem parte dos estudos artísticos e culturais, ou seja, as questões das identidades e das ideologias/ideologemas¹¹ e, como consequência a relação com as questões de gênero, memória, política, raça, entre outras.

⁹ GARCÍA ABREU. Paradojas, oficios y profesiones (Un encuentro entre un director y dos críticos), p. 52.

¹⁰ RUIZ RUIZ *apud* GARCÍA ABREU. Paradojas, oficios y profesiones (Un encuentro entre un director y dos críticos), p. 44.

¹¹ PAVIS. Signos que expressam a ideologia, p. 67.

Apresentaremos em seguida as expressões do teatro latino-americano e caribenho apresentadas no *Mayo Teatral 2008*.

LA CANDELARIA (COLÔMBIA): ANTÍGONA

Não se pode negar a importância do grupo La Candelaria no panorama do teatro latino-americano. Muito menos, pode-se omitir a importância da tragédia de Sófocles no âmbito do teatro universal, por se tratar de uma obra que trabalha com uma temática específica – o jogo de poder do Estado (tirano) x o livre-arbítrio ou do destino x o homem –, mas que, por sua força e característica de atemporalidade, vem sendo retomada e concretizada através dos tempos a outros contextos históricos. Assim se deu com as peças, entre outras: *Antigone* do francês Jean Anouilh (1942), *Antígona de Sófocles*, reescrita por Bertold Brecht (1947), *Antígona Furiosa* da dramaturga argentina Griselda Gambaro¹² (1986), *Antígona* de José Watanabe¹³ (2000), que teve uma excelente montagem realizada pelo grupo peruano Yuyachkani, com atuação de Tereza Ralli e direção de Miguel Rubio.

Desta maneira, a *Antígona* do grupo La Candelaria se soma a outras tentativas de resgatar a personagem mítica e fazê-la dialogar com o nosso momento de enunciação:

Hoy, en pleno siglo XXI, Antígona se coloca de nuevo como una piedra en el zapato porque regresa, desde “las cuevas de aves de colmillos afilados” adonde fue confinada por el rey tirano, a interrogarnos de nuevo sobre las leyes del vínculo y del afecto. Ella, Antígona, mujer, joven y rebelde, “la de los menudos pies”, princesa y mendiga, en esta visión dramática de

¹² O texto dramático “Antígona Furiosa” está publicado em: GAMBARO, Griselda. *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.

¹³ O texto dramático está disponível na página do CELCIT: <www.celcit.org.ar>.

Patricia Ariza regresa para interrogarnos, desde la enraciada fecunda, sobre el destino de la justicia.
(Programa Mayo Teatral)

O citado nos leva a refletir e, ao mesmo tempo, a indagar mais uma vez sobre o caráter de atualidade da peça e se justifica ainda mais, no texto espetacular do grupo, quando, antes que se inicie o espetáculo, a diretora Patricia Ariza sobe ao palco e anuncia que a montagem trata de “Un homenaje que hacemos a las mujeres de Colombia que han sido víctimas de la guerra de la violencia.”¹⁴ Considero que esta homenagem também pode ser dedicada a outras mulheres da América Latina ou do mundo, todas aquelas que sofreram direta ou indiretamente com guerras e momentos de opressão.

No entanto, se, por um lado, o que propõe o grupo La Candelaria nos leva a refletir sobre como o mito de Antígona ainda tem muito a nos dizer atualmente, por outro, o que se vê em cena é uma montagem na qual, apesar de oferecer uma releitura do texto sofocliano, a ênfase está no uso de uma linguagem tradicional e ilustrativa, sendo que, em meu ponto de vista, lhe faltou uma concretização ao contexto pré-enunciado, ou seja, aquele das mulheres da Colômbia, dando-me a impressão de que a diretora conseguiu essa concretização apenas a partir da forma de atuação.

Esteticamente, além de um uso criativo do cenário, do desenho de iluminação e a utilização de um figurino e maquiagem adequados, chama atenção a opção de colocar três atrizes para representar a Antígona e duas para representar a Ismene. Talvez, aí esteja a concepção do grupo da representação das mulheres colombianas, visto que o fato de multiplicar as personagens-chave do texto, apesar de não apresentar uma ideia nova, semioticamente, pode nos possibilitar a leitura de que as relacionemos mais com as mulheres em geral. Por esse viés, cada atriz representa (ou representaria) a si mesma e, por sua vez, uma multidão de outros

¹⁴ Refere-se a uma fala da diretora que se dirigiu ao público antes da apresentação do espetáculo que ocorreu em Cuba, em maio de 2008.

sujeitos femininos. Seus gestos, falas, partituras físicas e vocais se somam às vozes das mulheres homenageadas/corporificadas, é como si cada uma das atrizes, além de seu corpo e representação, necessitasse da outra para formar um sujeito maior – as Antígonas e Ismenes com suas identidades, marcas semióticas e representações mnemônicas.

MALAYERBA (EQUADOR): *LA MUCHACHA DE LOS LIBROS USADOS E LA RAZÓN BLINDADA*¹⁵

Malayerba ofereceu ao público um dos melhores textos espetaculares apresentados durante o evento. Trata-se da peça *La razón blindada*,¹⁶ obra escrita, dirigida e interpretada – juntamente com o ator do grupo Gerson Guerra – pelo cordobês Arístides Vargas.

No Programa Mayo Teatral (2008) se lê que “La obra está basada en El Quijote e Cervantes, La verdadera historia de Sancho Panza de Franz Kafka, y en las narraciones que hicieron Chico Vargas y otros presos políticos de la dictadura argentina de los años 70, en las inmediaciones de la cárcel de Rawson.” O resultado que se vê em cena é um texto emblemático, uma tessitura de vozes textuais que se conjugam sem que uma se sobreponha a outra. Sem dúvida, a memória das ditaduras se faz presente a partir das falas (indagações, provocações) das personagens De la Mancha e Panza. Pode-se afirmar que, diferentemente da montagem Antígona do grupo La Candelaria, o grupo Malayerba soube concretizar os textos utilizados como mote para a escrita do texto dramático/espetacular.

Ainda tendo como base o Programa Mayo Teatral (2008), lemos:

¹⁵ Os dois textos estão publicados no livro *Tres obras* de Arístides Vargas (2008).

¹⁶ Essa peça recebeu o prêmio de melhor obra do XIX Festival de Huesa de 2005 na Espanha.

Dos presos políticos presionados por circunstancias emocionales y físicas se juntan todos los domingos al atardecer para contarse la historia de Don Quijote y Sancho Panza. Lo hacen desde las limitaciones más extremas que supone el estar preso en una cárcel de alta seguridad, pero también con la necesidad vital de contarse una historia que los salve, que los transpone a una aventura humana situada en la imaginación, este lugar al que la realidad no puede llegar, y donde el dolor pueda ser mitigado por el acto de imaginar otra realidad.

De fato, o que acontece é que o espectador se vê enfrentado às personagens clássicas que são concretizadas ao nosso contexto e isso promove a reflexão o tempo todo, colocando-lhe, em alguns momentos, em estado de inquietude e, outras vezes, provocando-lhe o riso. Porém, nesse caso, o riso é antes de tudo uma forma de aproximação aos embates colocados em discussão pelas “narrações”/“representações” e de maneira alguma apenas um recurso cênico. Faz-se evidente que esse ambiente de exclusão e marginalização – o da prisão – pode ser lido a partir de outros espaços de detenção já legitimados pela sociedade – os centros de recuperação de menores infratores, os asilos, os hospitais que cuidam dos portadores de enfermidades mentais etc.

Esteticamente a montagem apresenta elementos da temática do absurdo. Por exemplo, nota-se a repetição de falas que provocam uma releitura do retratado, pois mais que a repetição o que se deve observar aparece nas entrelinhas do que se repete. O tema da loucura e, por sua vez, a relação de limite entre “representação” x “realidade” se dilui cenicamente. “O que é e o que representa a loucura?” A incongruência discursiva do louco se converte em uma possibilidade de reflexão.

Também se evidencia o uso, desde o início da montagem, da técnica brechtiana do distanciamento, que se repetirá em outros momentos do espetáculo. A personagem se dirige ao espectador dizendo-lhe:

PANZA. De La Mancha... ¿Conoce a alguien La Mancha? Imagínesse que es como La Pampa. ¿Sí? O como los llanos venezolanos, algo por el estilo, no sé... en todo caso es una llanura. Imaginemos una llanura... ¿Se acuerda, *llanura*? Es importante que ustedes se acuerdan de eso: *llanura*; no olvidar la llanura es lo único que nos puede salvar. ¿Cuánta llanura cabe en la palabra llanura? Y conste que no digo: llaaanuuura, sino llanura, no, no, no, no, ranura no, ranura no, la palabra es llanura, es importante esto porque demostraría que hay mucha más llanura que lo que en realidad cabe en la palabra llanura; que todos pensemos llanura, y que la llanura sea la misma que lo que en realidad cada uno pensó, es una coincidencia; por otro lado es una arrogancia pensar que eso que llamo llanura sea este desierto innombrable que por falta de otra palabra más solitaria yo... llamo... llanura (*Pausa.*) En ese lugar que es ninguno ocurrió esto que en realidad nunca ocurrió, es importante esto: nunca ocurrió, y recordarlo como que nunca ocurrió, eso permitirá que no muera, lo que no sucedió no puede morir, lo que no existe no puede morir... (*Pausa.*) ¿Será por eso que Dios aguanta tanto? ¡De La Mancha!, ¿será por eso que Dios aguanta tanto?¹⁷

O constante jogo com *La Pampa* – lugar de enunciação do Gaucho – *x La Mancha* – universo das aventuras quixotescas – *x la llanura* [campo aberto], não apenas ícone de representação *gauchesca* e quixotesca – e por si borgeano¹⁸ –, mas também espaço de confrontação, de enfrentamento, de salvação e, por sua vez, espaço imaginado; “nunca existiu” como nos adverte a personagem Panza, porque seguramente existe a partir dos jogos que são travados a

¹⁷ VARGAS. *Tres obras*, p. 130-131. (grifos do autor)

¹⁸ Cf. o conto “El Sur”, publicado em: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1996.

cada domingo pelas personagens para que se mantenham vivas. Por sua vez, existirá na memória de cada espectador que terá que buscar como transgredir os vazios e estabelecer os vetores¹⁹ semióticos propostos ao longo da representação, cumprindo assim com o jogo de entrar no universo da *Ilanura* que lhe será revelado em cada cena.

Em relação à atuação, pode-se dizer que os atores se complementam um ao outro. Há um excelente trabalho de interpretação, um jogo de partituras corporais e vocais que se harmonizam e desarmonizam nas cenas. Os atores se multiplicam em cena, dando vida às distintas personagens reais ou inventadas do universo quixotesco, entre outras posso citar: a sobrinha do Quixote, Dulcinea, Pai de Dulcinea, Mãe das personagens, Rocinante e o inesquecível cachorro Toribio. Essas personagens aparecem e desaparecem com uma simples mudança de partitura corporal – um movimento de mão – ou o uso de um timbre vocal diferente. Vale a pena destacar que, em quase todo momento da representação, os atores estão sentados em uma cadeira e, por trás dessa aparente “inação” se move com velocidade o pensamento relacionando, por sua vez, o elemento das rodas que sustentam as cadeiras e as movimentam a diversas instâncias do cenário, sugerindo e, ao mesmo tempo, para que se tenha a ideia dos espaços cênicos; especialmente um que me pareceu significativo porque faz parte do conceito *Ilanura* – o espaço da representação imaginada.

O texto dramático e o espetacular se constroem a partir de fragmentos de memórias que são colocadas em constante diálogo e a partir das quais podem ser observados os processos de quixotização – por meio dos jogos mnemônicos – e, mais ao final, de desquixotização das personagens: Panza: “Antes tenía una mula y era medianamente feliz... Ahora tengo un reino y estoy amargado, adolorido, esclavizado y acojonado... deseo ir al baño,

¹⁹ Os vetores, ou melhor, a vetorização, que, segundo Pavis. *A análise dos espetáculos*, p. 13, trata-se de uma tensão de signos ou momentos do espetáculo e de um recorrido de sentido que os une e torna sua dinâmica pertinente.

quiero vomitar... una bacinilla presidencial, por favor...”²⁰ De La Mancha em um momento de “sobriedade”: “Todo es real menos la realidad.”²¹ Ao final do espetáculo sobressai o discurso de Panza:

PANZA. (*Al público.*) El héroe nunca llevó a cabo lo que dijo que iba a hacer, nunca salvó a los niños, nunca me sacó de la cárcel, nunca ayudó a una anciana a cruzar la calle, nunca le puso un *by pass* al corazón de mi padre para que su corazón aguantara el dolor de una época (*Pausa.*) Su heroicidad no tiene trascendencia práctica, este héroe no sirve para nada. (*Silencio.*) Pero cada tarde viene, se sienta ahí, no pide un plato de comida, no, sólo pide que escuche una nueva aventura, entonces mi alma se llena de alegría, y el regocijo que me produce escucharlo colmará mi espíritu hasta el fin de mis días.²²

Se nos deixamos levar pela fala do princípio da personagem, a qual denota certa apatia e rancor em relação à figura do (anti)herói, não conseguimos ler a desconstrução insinuada pelo autor ao desacramentar o imaginário do herói perfeito. Portanto, o que deverá permanecer em nós, como leitores/espectadores, é o alento das últimas palavras que se relacionam com a esperança, a utopia que tanto tem a ver com o sujeito moderno e que o manterá no jogo da procura por completar os espaços imaginários da *llanura*.

No fim do espetáculo, aparece uma tela de onde se sabe – ou se reforça para os espectadores que não leram o Programa – que a montagem é dedicada àqueles que foram submetidos aos terrores da ditadura dos anos 1970, especificamente os da prisão Rawson. Esse final para alguns pode parecer irrelevante, pois rompe com o universo onírico e alucinante, reportando o espectador a um fato concreto – ao político que transcende todas as ações

²⁰ VARGAS. *Tres obras*, p. 153.

²¹ VARGAS. *Tres obras*, p. 182.

²² VARGAS. *Tres obras*, p. 186. (grifos do autor)

dramáticas –, suprimindo assim – no caso de que se queira – a dimensão metafórica. Entretanto, considero que essa eleição do diretor somente evidencia que o que passou ali com os presos políticos de Rawson – e por que não dizê-lo com os da América Latina em geral? – ainda tem muito a dizer, principalmente, para que não se caia no esquecimento.

La muchacha de los libros usados, a outra peça apresentada pelo grupo Malayerba, também trabalha com a temática da memória. De acordo com o Programa Mayo Teatral,

la historia nace en la marginalidad de una ciudad latinoamericana donde la vida tiene infinidad de aristas: una muchacha es vendida por su padre a un militar, hombre de objetivos puntuales y obsesionado por el deber. Firmando el contrato la muchacha deja la casa familiar para mudarse al cuartel. La violencia cuartelaria apenas se diferencia de la del hogar paterno, sólo en que está mejor organizada. Los términos del contrato no se cumplen hasta que aparece “la sangre”, señal de que la mercancía está lista y entonces se procede utilizarla. Ella se asusta ante la embestida del macho y huye. Su huida termina en un hospital: un autobús la ha atropellado. Ahora su domicilio será el hospital donde reconocerá otra forma de violencia y represión.

Dramaturgicamente, a peça se constrói a partir dos relatos/testemunhos da personagem Muchacha Vieja x Muchacha Joven que são nomeados por livros que recebem números de acordo com o desenvolvimento das cenas. Esta personagem sempre vai se dirigir, brechtianamente, a alguém que não se sabe quem – um sujeito inventado ou, talvez, a plateia, que se converte em sua confidente –, como o denota o primeiro discurso da obra:

MUCHACHA. Anote: ¿Cómo hablar de mí como si se tratara de otra sin que esto implique una pena doble y una doble desesperación...? Anote: Tengo catorce

años... mentira, tengo cincuenta y cuatro... anote que tengo entre catorce y cincuenta y cuatro años, de todos modos la edad también es una utopía. Anote: Todos los libros del mundo son historias de amor, desde el libro sagrado de los muertos hasta el manual de Carreño, todos historias de amor; desde los libros de los templarios hasta los libros de Bakunin y Malatesta... Bakunin: vacuna contra las agresiones estatales. Malatesta: analgésico para dolores de cabeza provocados por insolaciones religiosas... Bakunin compuesto de quinientos miligramos si la agresión estatal persiste...; es que necesito reírme, ¡mentira! Lo que necesitas es una excusa para no hablar de tu fea vida. Anote: voy a hablar de mí, sabiendo que ese lado de mí es todo lo de mí inaccesible; lo invocado ha perdido transparencia. Evoco, entonces, a la otra en mí, la inmensa muchacha que fui y que ahora soy, inalcanzable. Comenzaré diciendo, para ser fiel a la verdad; vendía libros de anarquismo en las calles de Sucre y Boyacá pero aun esto es dudoso porque no soy fiel a nada y menos a la verdad, el decir "fui" no remite a nada, sólo a la inminente ausencia. Anote: hablaré de mí como si se tratara de ella, o hablaré de ella como el rodeo necesario para llegar a mí, entonces le diré, me diré: nunca más dejes que te griten (...) ²³

Nesse espetáculo de Malayerba, chama atenção a qualidade do elenco que o integra e que quase o tempo todo está presente no palco preenchendo os espaços cênicos com partituras corporais – passos marcados e movimentos de marcha –, realizando um interessante jogo de deslocamentos cênicos que remete o espectador aos ambientes de representação propostos: a casa do pai, o quartel, o hospital etc. Da montagem se destaca a

²³ VARGAS. *Tres obras*, p. 63-64.

atuação de Daysi Sánchez e María del Rosario Francés, que representam, respectivamente, a *Muchacha Vieja* e a *Joven*. Aqui também as duas atrizes se complementam em cena. Com o mesmo figurino – um vestido largo e claro –, elas conseguem manter o público o tempo todo submetido a suas histórias/testemunhos. É como se, ao espectador, não existisse a possibilidade de desviar-se de suas falas e ações físicas, ainda que muitas vezes essas ações, em se tratando da *Muchacha Joven*, eram construídas sob o signo do silêncio, que, semanticamente, fala por si, possibilitando uma infinidade de leituras.

**LA MÁQUINA DE TEATRO (MÉXICO): NEZAHUALCÓYOTL.
ECUACIÓN ESCÉNICA DE MEMORIA Y TIEMPO²⁴**

Novamente, como a grande maioria das propostas espetaculares apresentadas, aparece a questão do jogo com a memória e com a identidade que é o fio construtor e condutor da montagem do grupo La Máquina de Teatro. A peça se fundamenta como a primeira parte do que o grupo chama de *La Trilogía Mexicana*, que retratará textos espetaculares que exploram os aspectos que abordam as realidades e ficções históricas, colocando em diálogo o passado pré-hispânico e o presente dos mexicanos. A partir dessa premissa, lê-se no Programa Mayo Teatral:

Pensar *Nezahualcóyotl* es hablar con la historia, con la monografía, con “La Guía Roji” de la ciudad de México. Conversar con lo que se perdió, con la incesante conquista. Pensar *Nezahualcóyotl* es reconquistarse, es también estrategia de intercambio

²⁴ A peça *Nezahualcóyotl. Ecuación escénica de historia y tempos* de Juliana Faesler, escrita em colaboração com os integrantes de La Máquina de Teatro, está disponível em: *Conjunto*. Revista de Teatro Latinoamericano, La Habana: Casa de Las Américas, n. 145-146, p. 62-85, oct. 2007/mar. 2008.

entre el escenario y la calle, entre la historia, la fábula lo divino; ente lo vivo y la vida.

A partir de la evocación al mito del rey-poeta prehispánico, se visita el pasado desde el presente, el cual mañana será pasado. *Nezahualcóyolt* es el gobernador de Texcoco y es un asentamiento irregular de tierra salitrosa de lo que antes fue el hecho de un lago, territorio de desarrollo urbano con escaso desarrollo y sin urbanismo. En un escenario vacío, donde la luz hace las divisiones espaciales, los actores representan tanto a los dioses prehispánicos como a los hombres de esa ciudad, también conocida como Nezayork o MineZota. Utilizan voces y palabras en náhuatl que siguen una añeja huella sonora, pero que son dichas, creadas y actuadas en español.

Com base no exposto, pode ser observado que o jogo com o mito e com o lugar de enunciação mexicano marca a montagem. Em princípio, essa eleição dificulta o entendimento geral do espetáculo, mas sem prejudicar a boa atuação dos atores e, principalmente, sem retirar a beleza estética, ou seja, a música, as partituras corporais, assim como o figurino e a maquiagem que são criadas a partir de cores fortes, que nos remetem aos códices e livros pintados mexicanos, além de demonstrar uma pesquisa cuidadosa da iconografia meso-americana.

Durante a representação, o jogo se estabelece o tempo todo com a entrada e saída do cenário dos atores que interpretam personagens distintas representando o antigo – as personagens retomadas do passado pré-hispânico – e o contemporâneo – personagens e situações do contexto atual mexicano: falta de comida, de escolas, necessidade de moradia, pavimentação, segurança, transporte etc.; elementos que rompem com a fronteira da ficção e remetem o espectador à realidade mexicana e, ao mesmo tempo, à sua.

Sem dúvida, o espetáculo do grupo La Máquina Teatro exige um espectador/leitor não ingênuo, aquele que saiba realizar uma

leitura transversal²⁵ do que lhe é proposto em cena. Porém, devo esclarecer que o que foi sinalizado não impossibilita, de forma alguma, que o espectador estabeleça uma leitura global da peça.

A PRESENÇA CUBANA NO CENÁRIO DO *MAYO TEATRAL 2008*

Ao direcionar o meu olhar para as possíveis leituras dos trabalhos cubanos, novamente, vejo-me instigado pelos argumentos de Eberto García Abreu:

Los rasgos distintivos del teatro cubano actual en sus áreas de creación más intensa, se fundamentan en la imprescindible herencia indagatoria, investigativa, reflexiva y pedagógica que ha encauzado el ejercicio teatral hacia las posiciones de vanguardia cultural y social en distintos períodos de nuestra historia. De igual modo que muchos caminos se han abierto por los creadores para sus innumerables producciones y propuestas estilísticas, con el paso del tiempo, y tal vez como un proceso paralelo, se han despejado también disímiles espacios para el surgimiento y desarrollo práctico de la reflexión, la crítica y la investigación teatral, constatables de múltiples maneras.²⁶

Suas palavras me levam a refletir sobre cada uma das propostas dos grupos e artistas cubanos que vi durante o evento *Mayo Teatral*.

²⁵ Aqui, utilizo os conceitos de leitura horizontal e transversal propostos por Richard Demarcy no livro *Semiologia do Teatro*, organizado por J. Guinsburg *et al.* (1988). A leitura transversal é aquela em que o espectador não penetra essencialmente na fábula. Apesar de que a acompanha, ela não é seu único objeto de interesse. O que a difere da leitura horizontal consiste no desejo do espectador de distinguir as distintas unidades significativas que fazem parte do espetáculo.

²⁶ GARCÍA ABREU. Paradojas, oficios y profesiones (Un encuentro entre un director y dos críticos), p. 22-23.

As obras nos permitem que estabeleçamos distintas reflexões, principalmente pelo fato de que os grupos trabalham a partir de linguagens diversificadas fazendo dialogar elementos do teatro convencional ou moderno (quarta parede, figurino clássico, diálogo com as técnicas de atuação dos reconhecidos pensadores e mestres do teatro: Artaud, Barba, Brecht, Grotowski, Stanilasvki) com o performático e, por sua vez, pós-moderno (pluralidade de imagens e sensações, ruptura, uso das vertentes da dança-teatro, dramaturgia de espaço etc.). Por tudo isso é que considero que cada trabalho, a sua maneira, fez com que eu observasse como o tipo de arte que é criada nos países das Américas se interconecta. Talvez, porque tenhamos vivido momentos similares de guerras e conflitos sociopolíticos e ideológicos, por termos sido submetidos a histórias de conquistas e rebeldias ou por termos tido culturas fundadoras comuns – o encontro e cruzamento do europeu com o indígena (em algumas culturas completamente desaparecido) e o africano – e isso, sem dúvida, ao contrário do que se possa crer, nos aproxima mais por meio da visceralidade que impõe a imagem artística. A partir desse viés, passo à leitura dos três espetáculos cubanos que mais me chamaram a atenção durante o evento.

EL CIERVO ENCANTADO: VISIONES DE LA CUBANOSOFÍA

Visiones de la Cubanosofía é sem dúvida um dos melhores espetáculos apresentados no evento. Se eu tivesse que defini-lo em uma forma de encenação, diria que se trata de um teatro pós-moderno ou, talvez, um teatro (pós-moderno) de imagens. Vejamos:

- um cenário peculiar: uma estrutura com três ambientes (andaimes), com escadas nas laterais, com a imagem da *Virgen de la Caridad del Cobre* dependurada do teto no centro – imagem que de repente começa a se mover e dizer textos que, em princípio, parecem disparates (sons guturais, gritos) e que vão tomando corpo e ação (gestual, o rosto da

Virgem ganha vida), em uma das laterais um mesinha com uma máquina de escrever. Pode-se afirmar que houve uma procura por trabalhar com a dramaturgia do espaço. Definitivamente, o lugar da apresentação interfere na leitura da montagem, pois a aproximação do espectador o faz coparticipante do representado. Acredito que a proposta perderia muito se fosse deslocada para um espaço muito diferente do qual foi concebida e/ou apresentada no evento;

- uma música de viola: os corpos dos atores inertes no cenário também vão ganhando “vida” (formas, movimentos), aos poucos, durante a apresentação;
- som de tambor: um corpo de mulher ganha vida e de costas para a plateia, com as nádegas à mostra, começa a mover as cadeiras – uma exaltação do corpo negro que baila? A dança da negra de “traseiro” grande que hipnotiza? –, é o corpo em *performance*, movimento ritual e primitivo, a música dos tambores se converte em algo lírico (sacro-profano-religioso). Esse corpo se endireita, assume a postura de um trabalhador que carrega uma enxada nas costas. Logo, surgirá a *Reina de la Fritanga*, uma espécie de ancestral ou, talvez, uma entidade do candomblé ou da umbanda – para fazer uma aproximação com a cultura brasileira – ou da *santería*, que com o corpo e o rosto pintados de negro se move pelo cenário para depois, em posição de cócoras, emitir sons também guturais a partir dos quais depois se entenderão algumas falas como “la reina de la rumba” ou “la reina de la rumba cubana”. Ao final, sai da cena arrastando-se pelo chão, ainda emitido sons guturais e com o dedo em riste (talvez, quem sabe, uma alusão ao “ex” líder dos cubanos?);
- corpo do homem começa a se mover, é um rito de movimentos leves, de pequenas partituras corporais; nesse momento o corpo fala mais que as palavras (uma referência a Martí);

- a máquina de escrever é utilizada, há um sujeito que datilografa enquanto fuma um charuto. Nomes de ruas e de lugares cubanos são pronunciados: “el Malecón”, “el Prado con sus leones”; o ritmo extraído das teclas se acelera, fazendo alusão a disparos e o corpo do ator os recebe reagindo com movimentos precisos de sincronia de acordo com os estímulos recebidos.

A diretora da peça Nelda Castillo argumenta:

Para mí, es un error que en una obra teatral se tenga que recurrir a otro medio expresivo, como si lo teatral resultase insuficiente. La obra de teatro tiene su centro en el cuerpo vivo del actor. Ese aquí de la obra parte del cuerpo. La esencia está en que yo vengo todos los días a ver la obra y veo a alguien ahí que está vivo; y como está vivo, es distinto todos los días.²⁷

Apesar de não coincidir com a diretora a respeito da utilização de outros meios na obra teatral, pois acredito no teatro que se apropria de outras linguagens – a título de exemplo, o uso da intermedialidade²⁸ e da sua interrelação com outras mídias: cine, vídeo, artes plásticas, música ao vivo etc. – para concretizar o texto espetacular, não posso deixar de observar que na opção de linguagem

²⁷ CASTILLO. In: CABRERA. Palabra Abierta. La frontera borrosa entre las artes, p. 9.

²⁸ Patrice Pavis nos alerta que “a intermedialidade é apenas um dos meios, o mais recentemente teorizado talvez, para anotar e analisar um espetáculo” (PAVIS. *A análise dos espetáculos*, p. 46). Esse autor emprega o conceito de intermedialidade a partir das contribuições teóricas de Jürgen Müller (*apud* PAVIS *A análise dos espetáculos*, p. 42-43), argumentando que “Calcado na expressão e metodologia da *intertextualidade*, a *intermedialidade* “não significa nem uma adição de diferentes conceitos de mídia nem a ação de colocar entre as mídias obras isoladas, mas uma integração dos conceitos estéticos das diferentes mídias em um novo contexto”. Entende-se “por intermedialidade, que há relações midiáticas variáveis entre as mídias e que sua função provém, entre outras coisas, da evolução histórica dessas relações” e pressupõe-se o “fato de que uma mídia guarda em si estruturas e possibilidades de uma ou várias outras mídias”.

estético-teatral desenvolvida pelo “El Ciervo Encantado” – e aqui me refiro especificamente à montagem *Visiones de la cubanosofía*, pois foi o único trabalho do grupo ao qual tive acesso²⁹ – “o corpo vivo do ator” é o centro da representação.

Como um espectador que vem de outro lugar de enunciação, em princípio, tive dificuldade para completar as lacunas semânticas propostas pelo espetáculo do “El Ciervo Encantado”, aspecto que, em nenhum momento, tira o mérito da excelente construção cênica. Por sorte, o Programa Mayo Teatral (2008) explicita alguns intertextos com os quais o grupo interagiu:

La Virgen de la Caridad del Cobre – Patrona de Cuba –, la Reina y el Rey – rostillo español y larga barba como signos de poder –, los esclavos, el extranjero colonizador, el Apóstol – José Martí, imagen y metáfora –, la mulata criolla, el patriota “loco”, el pescador, el intelectual, el “alma de la ciudad” y los Juanes de la Caridad, son aquí visiones disímiles y cambiantes que singularizan dentro del entramado de la puesta un particular sentido de dramaturgia.

Depois de ler essas informações, muitas coisas se esclarecem e de novo saltam à vista os contextos históricos comuns que nos unem. Não há como deixar de observar a imagem do colonizador – seja este Colombo, Cabral (para me remeter à colonização brasileira) ou Cortés –, ou não se perceberá a crítica social que se evidencia nas falas e sons disparatados produzidos pela atriz ao representar a figura do colonizador, do pescador ou da mulata *criolla* etc. Essas imagens são capazes de nos levar ao universo da memória, da representação e a partir daí regressamos mais aptos para refletirmos sobre nossa contemporaneidade.

²⁹ O grupo vem desenvolvendo essa linguagem estética desde sua criação em 1996, tendo sido premiado por este e por outros trabalhos, prêmios locais e internacionais.

DANZA CONTEMPORÁNEA DE CUBA: *CARMEN E DEMON-N/CRAZY*

Nos espetáculos da companhia Danza Contemporânea de Cuba o que se vê no palco é uma ode à *poiesis* do corpo. Com os dois números apresentados, *Carmen e Demon-N/Crazy*, nota-se o excelente nível dos bailarinos que integram o grupo, digno de comparação com outros que são mundialmente reconhecidos.³⁰

Carmen, uma coreografia concebida para sete bailarinos, que com um figurino com cores fortes – calça e colete pretos com camisas que se diferem por meio das cores: amarela, azul, laranja, vermelha e verde –, nos remete ao universo do *flamenco*. Os intérpretes apresentam partituras e jogos corporais, uso das técnicas de contacto-improvisação, sincronia gestual com alguns passos marcados, saltos sincronizados, além de *gestus* extra-cotidianos que revelam os instintos, emoções e relacionamentos humanos, ou seja, “viven el triángulo amoroso desde sus diferentes aristas” como anuncia o *Programa Mayo Teatral* (2008).

Em contraposição, *Demon-N/Crazy* trata de uma coreografia pensada para vinte e um bailarinos e, talvez, o elemento maior que a solidifica esteja nos encontros e desencontros corporais que são propostos cenicamente e, por meio desses, outra vez, se observa que a qualidade técnica do grupo é inegável. São momentos nos quais se exploram os desejos, os sentimentos mais íntimos dos indivíduos e tudo isso se constrói a partir de nuances corporais e intensos movimentos individuais, em duetos ou em cenas coletivas: “te echo de menos / te busco / te pienso / te siento / y como tú no hay nadie / y aquí te espero”, expressa um dos bailarinos enquanto os movimentos são executados.

³⁰ Basta que se observe o portfólio do grupo, que já realizou mais de 260 estreias e fez 87 turnês por países da América, Europa, Ásia e Europa, participando dos mais importantes festivais e eventos de dança no âmbito mundial.

Aqui também o figurino merece destaque. Os bailarinos usam uma roupa básica branca – somente um short (deixando o torço dos intérpretes à mostra, em um primeiro momento), que depois se complementa com uma camisa branca transparente, para os homens e um *top* para as mulheres –, que, além de permitir que eles dançam livremente, transmite a suavidade e a beleza do conjunto dos corpos em *performance*.

Chama a atenção, como um dos momentos mais sublimes do espetáculo, um dueto no qual dois bailarinos do sexo masculino interpretam corporalmente a música que foi consagrada pela voz de Edith Piaf, “Ne me quitte pas”. O espectador se vê diante de um ato estético de potência e sensibilidade artística que se manifesta na exaltação dos sentimentos mais puros – amor, desejo, ternura – entre os sujeitos, lidos aqui independentemente da definição sexual, pois a plasticidade dos movimentos está acima de uma suposta questão genérica. A presença deste dueto no espetáculo valoriza ainda mais as palavras do diretor da companhia que, antes do início da representação, falou para a plateia sobre o dia 17 de maio e sua importância no combate contra a homofobia.³¹ Definitivamente, esse espetáculo da Compañía Danza Contemporánea de Cuba pode ser visto como um canto às diferentes formas que assumem o ser humano ao amar e ser amado.

TEATRO DE LA LUNA: *DELIRIO HABANERO*

Em minha opinião, principalmente pelo fato de se aproximar dos meus interesses como pesquisador, a melhor peça da dramaturgia cubana apresentada no evento. Nessa montagem do grupo Teatro de Luna, três figuras antológicas do universo artístico cubano são trazidos para cena: Celia Cruz (*La Reina*), Benny Moré (*El Bárbaro*) e um legendário cantineiro de *La Bodeguita de Medio* (*Varilla*). A partir dessas personagens são resgatados

³¹ Nesse mesmo dia houve ações em outros espaços da cidade contra a homofobia.

aspectos que fazem parte da cultura cubana por meio do uso de elementos como a música, o bolero, a *guaracha*, o rum, as questões e representações ideológicas e políticas: sair ou não do país, regressar à pátria, viver no entrelugar discursivo e ideológico.

A montagem se constrói espacialmente a partir de um cenário simples: em um canto do palco, um piano, do outro lado, três tamboretas de cabeça para baixo estrategicamente alojados no espaço cênico e um castiçal com uma vela no centro (talvez, uma indicação de que não há eletricidade naquele lugar). Assim que começa a peça, uma personagem entra com uma caixa (mala) que ao ser aberta se converte em um pequeno balcão com várias garrafas de rum *Bacardi*. Logo, o espectador percebe que se trata de um espaço decadente e não o sonhado *Varillas's bar* – um lugar solitário, isolado, derruído e marginalizado. Nesse local, três sujeitos se encontram – *Varilla*, *La Reina* e *El Bárbaro*³² – e por meio deles se discutem as temáticas que foram anteriormente expostas. As personagens, comandadas pelo “dono” do espaço – *Varilla* –, querem abrir um bar, resgatar um passado e transformar o lugar, que está prestes a ser demolido, em um local de encontro e diversão para as pessoas, ou seja, um espaço de liberdade. Aí se revive os grandes momentos das três personagens. Esse encontro pode ser lido como uma forma de não deixar a memória individual e coletiva cair no esquecimento.

O figurino é um elemento que se destaca na montagem, principalmente o de *La Reina*, que se veste com muita exuberância, excesso de cores que podem ser associados à estética *kitsch*: um vestido vermelho longo, um sobretudo cinza no qual, além de ter

³² Assisti ao espetáculo duas vezes para ter uma melhor ideia dos dois elencos: Amarilys Núñez e Minerva Romero representam *Varilla*, Mario Guerra (que não apresentou na segunda vez em que fui assistir à peça) e Liván Albelo, *El Bárbaro*, e Laura de la Uz e Yordanka Ariosa, *La Reina*. Os primeiros são três atores consagrados e experientes que integram a formação original da montagem desde sua estreia que aconteceu em 2006. Os outros mais jovens são egressos do ISA, em início de carreira (estream no dia 23 de maio de 2008).

um rosário vermelho dependurado, foi pintado a imagem da *Virgen de Caridad del Cobre* nas costas e a de duas divas (talvez, cantoras ou atrizes) na frente. Ela calça umas (uns) botas (sapatos) dourada(o)s³³ de salto, que lhe doem os pés: “hace cinco años que tengo estos zapatos, estos mismos zapatos”,³⁴ repete a personagem o tempo todo – o que pode ser lido como um signo que sinaliza as distintas dificuldades pelas quais passam as pessoas, resgatando a ideia de “pedra no sapato” – e como acessórios usa um turbante vermelho na cabeça, um lenço preto e dourado no pescoço, luvas, óculos extravagante vermelhos, diversos colares, um guarda-chuva também vermelho com destaques em dourado, além de uns brincos e anéis grandes nos dedos. A maquiagem de *La Reina* também chama a atenção: muito batom vermelho, sombra azul e cílios postiços. É interessante observar que ela fala o tempo todo que quer se manter incógnita, mas sua forma de vestir e maquiagem contradiz o seu discurso, ou seja, o que ela realmente faz é se expor sempre. Por sua vez, a roupa das outras personagens são mais “discretas”. *Varilla* veste um terno preto com camisa branca – tudo parece muito sujo –, um boné negro e um par de tênis preto e velho. *El Bárbaro* veste terno, camiseta e calças brancos encardidos, com um suspensório preto, usa sapatos brancos e pretos velhos, uma bengala estilizada e na cabeça, no início da peça, usa um chapéu, que depois é substituído por uma boina, chamando a atenção o uso da gravata, que tem desenhado umas tampinhas com a marca da cerveja *Bucanero*, uma das bebidas mais consumidas em Cuba.

³³ Os acessórios e a maquiagem (respeitando a cor da pele das intérpretes) dessa personagem apresentam diferenças mínimas de acordo com a atriz que o representa. Por exemplo, Laura de la Uz usa sapatos e sua maquiagem é mais leve. Por sua vez, Yordanka Ariosa usa botas e uma maquiagem mais carregada.

³⁴ Como não tive acesso ao texto, todas as citações da peça *Delirio Habanero* foram transcritas durante as apresentações da montagem. A ideia foi manter-me fiel ao texto, mas pode ser que tenha me escapado algum detalhe ou palavra(s) específica(s) pronunciada(s) pelos atores.

As personagens, de alguma maneira, também retratam a presença temática da religião na peça. *El Bárbaro* a partir de sua relação com a música, o manuseio imaginado dos instrumentos de percussão, sua linguagem, a constante presença dos cinco mortos-vivos, que, segundo ele mesmo, o acompanham, além de seu gosto pela bebida e o costume ritualístico de dar um pouco do rum para os santos e dizer as palavras ritualizadas – nomes aos quais ele pretende homenagear –; que são repetidas ao longo da peça: “Malanga, Lilón, Mulense, Palito, Chano Pozo!”; tudo isso o aproxima do universo da *santería*. Por sua vez, *La Reina* representaria o sincretismo religioso: “soy católica apostólica romana, una cosa es lo que se imagina y otra es lo que soy. No bebo alcohol [comparando-se a El Bárbaro, que bebe muito] y soy católica.” Ela se diz católica, mas são notadas, em vários momentos, características que a relacionam com a cultura iorubá: “entró clandestina y viene por la santería”, comenta-lhe *Varilla*.

A atuação dos três atores é muito harmônica e eles também se completam e se complementam em cena. Ademais da presença e do domínio das técnicas vocais e corporais – o trabalho com o canto e a dança –, nota-se um cuidado da direção na interpretação dos atores, que em nenhum momento se sobrepõem aos outros desviando a atenção da plateia. Merece destaque a atuação de Yordanka Ariosa, a atriz que faz a sua estreia no teatro cubano no papel de *La Reina* e que apresenta uma força e uma presença cênica única. Considero que o fato de que essa atriz seja negra, permite-lhe, de algum modo, adequar-se mais ao universo semântico da personagem representada.

Entre as temáticas que se discutem em *Delirio Habanero*, além de toda a relação com as questões que têm a ver com a memória, a religião e as identidades do cubano, interessa-me destacar, nesta análise, o aspecto relacionado com a discussão racial, no qual a figura do negro é colocada em pauta, imbuída de sua carga semântica de preconceito. No desenvolvimento das ações dramáticas sempre se faz referência à figura do sujeito negro

dizendo que há vários negros do lado de fora jogando dominó, batendo papo e sem trabalhar. Sem dúvida, uma alusão à situação político-econômica, pois se sabe que a grande maioria da população cubana é constituída de negros e muitos deles estão desempregados ou em subempregos. Um momento que se destaca é quando as personagens *Varilla* e *El Bárbaro* discutem se vão aceitar ou não que os negros frequentem o bar, pois *Varilla* tem posicionamento contrário sobre a presença deles em seu estabelecimento: “¿Los negros también? Es que los negros no tienen dinero. Podemos perder la exclusividad y además a los blancos no les gusta eso de mezclar con los negros.” *El Bárbaro* responde argumentando: “Yo sí entiendo de racismo. Yo vengo de abajo y la gente de abajo no tiene color.” E segue com a discussão: “Elige tú si canto yo”. Diante da opinião contrária e da negativa do amigo-sócio, *Varilla* não tem alternativa que não seja a aceitação dos negros: “En definitiva, yo no soy racista. Si no hay remedio, que entran los negros.” É estabelecido um jogo de palavras sobre a presença do negro nesse ambiente – jogo que pode ser concretizado e relacionado a espaços de nossa contemporaneidade –, que, por si, devido a seu estado de decadência, já se representa como um lugar de marginalização, nesse caso, uma dupla marginalização: espacial (social) e racial. O preconceito aqui é paradoxal e o paradoxo se fundamenta no fato de que o próprio *Varilla*, no mesmo momento em que admite que em seu bar entrem todos, diz: “Voy a poner un portero negro vestido de rojo con guantes blancas. Y un portero negro que reciba todos con una sonrisa.” Isto é, como é comum em nosso cotidiano, seu discurso se desconstrói por meio de sua práxis. Estaria o racismo engendrado no sujeito? Da mesma forma que as outras personagens, *La Reina* também se expressa sobre os negros, ou melhor, sobre si mesma: “me gustaría ser actriz, pero por mi color no lo pudo, tuve que ser guarachera.” Com isso evidencia-se que o próprio sujeito se desvaloriza e isso se torna algo ainda mais evidente, pois é formulado como uma constatação: “para o negro não são possíveis todas as profissões”.

O fato de cantar e dançar divinamente não lhe basta, pois não pode seguir sua verdadeira vocação.

A partir desta breve análise de algumas obras que assisti no evento *Mayo Teatral 2008*, quis evidenciar os aspectos contextuais, culturais/interculturais, compositivos, estéticos e semânticos, dentro dos quais as propostas cênicas estiveram inseridas. Nesse sentido, apresentei algumas possibilidades de leituras de cada texto espetacular e, certamente, o proposto é passível de ser discutido e retrabalhado, pois assim creio que deva ser a função da crítica teatral: rever os conceitos e análises com o objetivo de trazer novas formulações para que sejam colocadas em pauta e novas formas possíveis de reconstrução crítica, novos campos de saberes e de coexistências de linguagens e análises espetaculares.

De fato, à guisa de conclusão e ao mesmo tempo deixando um campo aberto para novos espaços de interseção, o que me interessa é que as análises ora propostas possam ser lidas e, por sua vez, suscitar outras leituras, outras possibilidades de discussão e concretização das respectivas montagens destacadas. Por isso, parece-me fundamental recuperar o exposto no início desta análise, a partir das considerações de Pavis, ou seja, a necessidade crítica de uma incessante procura por se adaptar às mudanças na/da prática teatral e, ao mesmo tempo, a descoberta de novas linguagens, de novos processos e os possíveis efeitos produzidos na recepção dos mesmos nos textos espetaculares. Portanto, com base no exposto, gostaria de reforçar a ideia da importância de resgatar e analisar os trabalhos não apenas a partir de sua concretização cênica, tarefa que espero ter conseguido pelo menos parcialmente, e, finalmente, deixo em aberto a discussão para que o leitor/espectador possa completar as possíveis lacunas deste texto...

Resumen: Este artículo se propone a discutir el panorama artístico cubano a través del análisis de algunos textos espectaculares que fueron presentados en el evento *8ª Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño – Mayo Teatral 2008*. Para esta reflexión son utilizados los aportes de la semiótica teatral y son discutidas temáticas relacionadas, entre otras cuestiones, a la memoria, a la cultura cubana y afro-cubana y a las identidades.

REFERÊNCIAS

CABRERA, R. (Coloquio). Palabra Abierta. La frontera borrosa entre las artes. In: *Cúpulas*. Publicación Semestral. Instituto Superior de Arte. Estudios, crítica y creación, n. 17-18. La Habana: Instituto Superior de Arte, 2005. p. 4-18.

GARCÍA ABREU, E. Paradojas, oficios y profesiones (Un encuentro entre un director y dos críticos). *Indagación*. Revista Semestral. Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, n. 12-13 (Edición de Dominica Diez). La Habana: Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, diciembre 2005/junio 2006. p. 22-52.

GUINSBURG, J. (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio S. Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, P. De la Crítica teatral ante la puesta en escena. *Conjunto*. Revista de teatro latinoamericano, n. 144. Trad. de María Teresa Ortega Sastrique. La Habana: Casa de las Américas, jul.-set. 2007. p. 8-13.

PAVIS, P. *El teatro y su recepción – semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Selección y traducción: Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994.

PAVIS, P. Signos que expressam a ideologia. In: _____. *El teatro y su recepción – semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Selección y traducción: Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994.

PROGRAMA Mayo Teatral. Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño. La Habana: Casa de las Américas, 2008.

VARGAS, A. *Tres obras*. Teatro. La Habana: Casa – Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.