



Artigo

**1968 – GRUPO TEATRO ESCAMBRAY:
FILHO DE SEU TEMPO**

1968 – ESCAMBRAY THEATER GROUP: SON OF ITS TIME

1968 – GRUPO TEATRO ESCAMBRAY: HIJO DE SU TIEMPO

Camila Ladeira Scudeler

Camila Ladeira Scudeler

Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Atriz e pesquisadora teatral, atualmente trabalha com o Teatro La Candelaria em Bogotá, Colômbia.

Resumo

Fundado em 1968, o Grupo Teatro Escambray é um dos grupos icônicos da América Latina. O trabalho desenvolvido na zona rural de Cuba, no centro da ilha, marca a história do teatro cubano. São cinquenta anos de dedicação sistemática ao teatro, de maneira ininterrupta, criando e dialogando com a comunidade. Neste artigo expomos o contexto cubano que tornou possível essa iniciativa teatral sem precedentes no país.

Palavras-chave: Teatro cubano, Teatro latino-americano, Revolução Cubana.

Abstract

Founded in 1968, the Escambray Theater Group is one of Latin America's iconic theater groups. The work developed in Cuban rural area sets a mark on Cuban theater history. Fifty years of systematic dedication to theater, non-interrupted, creating and dialoguing with its community. This study exposes the Cuban context which made this unprecedented theater initiative possible in the country.

Keywords: Cuban theater, Latin American theater, Cuban Revolution.

Resumen

Fundado en 1968, el Grupo Teatro Escambray es uno de los grupos icónicos de América Latina. El trabajo desarrollado en la zona rural de Cuba, en el centro de la isla, ejerce un papel clave en la historia del teatro cubano. Son cincuenta años de dedicación sistemática al teatro, de manera ininterrumpida, creando y dialogando con la comunidad. En este artículo exponemos el contexto cubano que hizo posible esta iniciativa teatral sin precedentes en el país.

Palabras clave: Teatro cubano, Teatro latinoamericano, Revolución Cubana.

Si no existiera Revolución, no hubiera Grupo Teatro Escambray, es un hijo muy natural de las circunstancias.
Sérgio Corrieri¹

Em 2018 se celebraram e se rememoraram os 50 anos de inúmeros fatos marcantes tanto mundial quanto nacionalmente. Podemos destacar o

1. Sérgio Corrieri (1932-2008) foi um ator de teatro, cinema e televisão, diretor teatral e intelectual cubano. Idealizador e fundador do Grupo Teatro Escambray, foi seu diretor-geral entre 1968 e 1986.

movimento de Maio de 1968 em Paris, o assassinato de Martin Luther King nos EUA, o massacre de Tlatelolco no México, a promulgação do AI-5, o assassinato de Edson Luís no Rio de Janeiro, a “batalha” da rua Maria Antônia – que resultou na morte do estudante José Carlos Guimarães – em São Paulo, entre vários outros fatos. E no que tange à história do teatro de grupo na América Latina, 1968 dá continuidade a um período muito prolífico na região². Em Cuba, o surgimento do Grupo Teatro Escambray (GTE) naquele ano mudou os paradigmas do teatro feito na ilha até então.

A história do teatro em Cuba pode ser dividida em **antes** e **depois** da Revolução de 1959. Durante a colonização espanhola foram introduzidos no país a ópera, o teatro bufo, o “*género chico*” (séc. XVIII-XIX). A partir dos anos 1930 surgiram escolas de formação artística e grupos de teatro, e nas duas décadas seguintes houve um marcante desenvolvimento teatral em Havana – o interior da ilha não fez parte dessa primavera –, quando os espetáculos cresceram em quantidade e qualidade. Grupos surgiam e se desvaneciam com grande frequência também, vitimados pelas dificuldades financeiras e pela falta de salas de espetáculo e estrutura técnica. Apresentações em palcos improvisados eram a forma de resistência dos teatristas que lutavam contra a indiferença estatal, montando peças que, em sua maioria, eram apresentadas uma única vez (LEAL, 1980, p. 122). Houve o início do desenvolvimento de uma dramaturgia nacional com autores do porte de Virgilio Piñera e Carlos Felipe em meados dos anos 1940³, e em 1958 foi fundado o paradigmático Teatro Estudio.

2. Alguns dos coletivos latino-americanos surgidos na primeira metade do século XX, até 1968: o Teatro del Pueblo, fundado em Buenos Aires em 1930, e El Galpón, criado em Montevideu em 1949 – ambas iniciativas que tiveram como força-motriz a organização coletiva como uma opção de ação e resistência; o Teatro de Arena (que com *Eles não usam black-tie* levou o operário e as problemáticas resultantes da luta de classes para o centro da cena), fundado em São Paulo em 1953; o Teatro Experimental de Cali (TEC), da Colômbia, que iniciou suas atividades em 1955 pelas mãos de Enrique Buenaventura. A década de 1960 se configurou como momento prolífico para o surgimento de inúmeros coletivos: em 1965 fundou-se o Teatro Campesino (grupo de origem *chicana*), liderado na Califórnia, EUA, por Luis Valdez; o Teatro La Candelaria deu seus primeiros passos em 1966 em Bogotá, Colômbia, sob a liderança de Santiago García; no mesmo ano teve início, em São Paulo, o trabalho do Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV).

3. *Electra Garrigó*, peça de Virgilio Piñera (1912-1979) escrita em 1941 e estreada em 1948 sob direção de Francisco Morín, é considerada a peça inaugural do modernismo no teatro cubano. Ver mais em: <http://bit.ly/2FotFxq>.

Mas foi com o triunfo do movimento liderado por Fidel Castro que o teatro, que vinha se desenvolvendo a passos largos, ganhou novo impulso com a implementação de políticas de promoção e valorização das múltiplas expressões artísticas. A Revolução inaugurou um período de desenvolvimento cultural, educacional e artístico na ilha por meio da criação de vários órgãos e campanhas desde o primeiro ano do governo que depôs o ditador Fulgêncio Batista.

Em março de 1959 criou-se o Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), e em abril do mesmo ano foi fundada a Casa de las Américas, que visava intensificar as relações culturais do país com o restante da América Latina. Em 1960 ocorreu a campanha nacional de alfabetização que erradicou o analfabetismo no país.

Na área teatral as mudanças foram substanciais. Atores e diretores passaram a receber um salário do Estado, e os grupos receberam sedes e estrutura para trabalhar, ações que possibilitaram a profissionalização dos artistas. O estímulo à formação e à descentralização foram amplos – até então os grupos e salas estavam concentrados na capital, Havana. A esse respeito, no artigo intitulado “El teatro en la Revolución”, Rosa Ileana Boudet apresenta dados contundentes:

Em 1961 é fundado o Consejo Nacional de Cultura e no ano seguinte as Brigadas Francisco Covarrubias, que durante sete anos levaram espetáculos aos mais apartados recantos do país. Nascem grupos teatrais em todas as províncias, e **os artistas podem viver pela primeira vez de seu trabalho profissional**. Se iniciam os Festivales Obreros y Campesinos e a Escuela para Instructores de Arte gradua em 1963 mais de quatrocentos especialistas destinados a fazendas do povo, fábricas e centros de estudo. (BOUDET, 1988, p. 27, grifo nosso, tradução nossa)

O crítico teatral cubano Rine Leal corrobora essa análise ao afirmar que:

Com a Revolução, o teatro cubano conquista sua identidade. O Estado organiza conjuntos, cria o movimento de amadores, estimula a expressão infantil, promove o ensino da arte, descentraliza o teatro, gera dramaturgos e faz da cena uma parte vital de nossa cultura. Nunca antes o teatro foi tão nacional, e ao mesmo tempo tão solidário e internacionalista. Nunca antes o palco foi tão popular, sem a necessidade de alterar a própria imagem. E nunca antes nosso teatro e nosso palco se vincularam

tão profundamente ao povo, para refletir sua realidade não só com a intenção de explicá-la, mas também de ajudar a transformá-la. Os anos de solidão ficam atrás. Abrem-se os tempos das raízes populares. (LEAL, 1980, p. 129, tradução nossa)

Cuba vivia um momento de mudanças estruturais que se davam de maneira rápida, especialmente nas zonas rurais, com vistas a alterar a desigual estrutura do país e promover justiça social. Tais câmbios começaram a enfrentar obstáculos à medida que a Revolução ia assumindo seu caráter socialista, em especial no que se referia à relação estabelecida com os Estados Unidos no contexto da Guerra Fria. Logo após o governo revolucionário perpetrar expropriações de propriedades privadas de cidadãos e empresas estadunidenses, o governo norte-americano impôs como retaliação, em junho de 1960, um embargo econômico, vigente até hoje: o principal parceiro comercial de Cuba, desde que o país deixara de ser uma colônia espanhola, rompia relações com o novo governo da ilha.

E foi na zona rural de Cuba, que abrigava a maior parte da população do país e onde se vivia nas piores condições, que se produziram as mudanças estruturais mais importantes nos primeiros anos do novo governo. Foi esse o estímulo principal para os artistas-fundadores do GTE: como revolucionários que eram, decidiram produzir teatro no epicentro do processo em curso, ou seja, no campo.

Surgimento do GTE e seus propósitos fundacionais

O GTE surgiu pela iniciativa de um grupo de destacados artistas teatrais de Havana, advindos de distintos grupos, que não estavam satisfeitos com o diálogo que se estabelecia com o público nas salas de teatro da capital. Eles decidiram procurar uma região do país onde pudessem desenvolver sua pesquisa e seu teatro, em diálogo direto com a população local, e tratar dos problemas enfrentados por ela. A região escolhida foi a área montanhosa do Escambray, zona que passava por profundas modificações estruturais de cunho social e econômico. A instalação do grupo e o trabalho desenvolvido a partir de então, em profunda relação com a população e os problemas locais – investigados em longos processos de pesquisa e investigação realizados por todos os membros do grupo –, resultaram em um pioneiro processo teatral como ação sociocultural

que se tornou referência mundial e teve imensa repercussão e desdobramentos de inúmeras ordens, seja na atuação local, seja com o surgimento de várias expressões semelhantes em outras regiões de Cuba.

Em um trecho do manifesto de fundação do grupo, datado de outubro de 1968, se fazem evidentes as buscas daquele coletivo que se formava:

Devemos revolucionar todos os campos da criação teatral, cada homem é responsável pela vida dos demais e, em consequência, da sua, e portanto responsável por tudo que acontece ao seu tempo. É um homem histórico, porque é autor do drama, é o personagem do drama, é o drama mesmo. O teatro deve se propor uma comunicação viva com o espectador, e sempre que possível, que este esteja tão integrado ao espetáculo que se converta no espetáculo mesmo, sendo os atores os provocadores conscientes de uma confrontação viva de ideias. Podemos aportar frescura, vitalidade, violência e audácia. (AL FINAL..., [19--])

O grupo tomou emprestado seu nome da região onde está localizado, o maciço montanhoso do Escambray, no centro da ilha. Tinham como cerne da proposta fundacional “a busca de um novo público com o qual alcançassem uma ampla comunicação que lhes permitisse utilizar o teatro como um meio de discussão aberta dos problemas socioculturais em que estavam inseridos” (GONZÁLEZ, [1988?], p. 2, tradução nossa). A região do Escambray apresentava uma história particular, carregada de matizes específicos, entre os quais a recente “luta contra os bandidos”. Desde o triunfo da Revolução em 1959 até 1965 travou-se em tal região montanhosa uma intensa luta contra grupos opositores ao novo governo. A população camponesa local sofreu enormemente com os desmandos desses grupos, que estavam em desacordo com o processo de reforma agrária em curso, a nacionalização de latifúndios e empresas estrangeiras etc., e eram patrocinados pelo governo dos EUA, em uma das ações de “combate ao comunismo” realizadas no contexto da Guerra Fria.

Assim a jornalista Carla Gloria Colomé Santiago descreve a formação de bandos criminais nas montanhas do Escambray, em crônica intitulada “Unos hombres y otros”. Recheado de ironia, o texto narra uma visita de Colomé Santiago ao povoado de La Campana, palco de fuzilamento de *bandidos* durante a chamada “limpeza do Escambray”, onde está localizada a sede da

fábrica de armamentos de Cuba (a Empresa Militar Ernesto Che Guevara), a poucos quilômetros da sede do GET:

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

A população camponesa, espalhada pela ampla área montanhosa, teve que alterar seus hábitos de pacata vida no campo – pacata ao menos desde as guerras de independência ocorridas também ali no final do século anterior – por causa do temor que impunham os *bandidos* com seus métodos bárbaros. Animais roubados, mulheres estupradas, casas invadidas, pessoas assassinadas e penduradas em árvores para “servir de exemplo” faziam parte das práticas empregadas pelos anticastristas. Quando capturados, o fuzilamento era quase sempre a punição escolhida pela Revolução.⁴

O GET se atreveu a instalar-se em uma zona até então desconhecida para eles e, segundo Corrieri (apud MONLEON, 1978, p. 127), a “abandonar as pequenas salas havaneiras e ir em busca de um lugar onde fossem necessários. Todo o teatro estava concentrado em Havana [...]. Assim, dispostos a trabalhar no interior, escolhemos, após uma série de considerações, a região do Escambray”. Para poder realizar o trabalho, era imprescindível a aproximação com a população da região escolhida, o convívio com os camponeses – público que haviam buscado ao sair da capital. Apostaram no teatro como ponte de diálogo e comunicação, como afirma Omar Valiño ao dizer que

4. Os chamados “apoiadores” eram julgados e cumpriam pena de prisão. Essas situações e a dificuldade de reinserção na comunidade depois de cumprir os anos de reclusão, com a biografia marcada por tais ações, foram tema de diversas peças do GET até o final da década de 1970. Ver mais em: <http://bit.ly/2FotGBu>. Acesso em: 25 abr. 2018.

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

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

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

No âmbito pessoal, as motivações traziam também outras tintas. Elio Martín, por exemplo, afirma que sua principal motivação veio da insatisfação com a qual

lidava naquele momento com o trabalho que vinha realizando no Teatro Estudio (informação verbal)⁵. Ao saber dos projetos que Corrieri tinha em mente, se aproximou para conhecer mais a fundo a proposta e decidiu unir-se a ela. Concha Ares deixou uma carreira recém-iniciada na televisão cubana para acompanhar Elio, seu companheiro, e mudar drasticamente os rumos de sua trajetória profissional. Assim, sucessivamente, as motivações pessoais foram muitas e variadas, mas a capacidade aglutinadora de Sérgio Corrieri parece ter sido o principal fator de confiança para todos que assumiram o risco da aventura.

A estadia em Topes de Collantes – no alto das montanhas, onde uma escola de formação de professores concentrava alguns milhares de pessoas⁶ –, que durou até final do ano de 1969, proporcionou ao grupo, além de inúmeras experiências, montagens teatrais memoráveis, como a festa de conclusão daquele ano de 1969, quando “o Grupo [...] montou um espetáculo insólito naquelas latitudes, do qual participaram mais de mil alunos com um público de 7 mil espectadores” (SÉJOURNÉ, 1977, p. 16, tradução nossa). Topes de Collantes, além de proporcionar espaço apropriado e dar ao GET a possibilidade de contar com uma base para percorrer a região, garantia público para as apresentações do grupo e forneceu também novos atores integrantes: Sérgio González, Miguel Carrasou, Aurelio Gutierrez e Julio Medina eram instrutores de artes que se juntaram ao coletivo teatral naquela ocasião.

Atores formados pela Escuela Nacional de Artes (ENA), Francisco Candelaria, Faustino Hernández e Jorge Reyes chegaram poucos anos depois, de Havana, e se uniram ao grupo, assim como Carlos Pérez Peña e Flora Lauten, que acabavam de concluir a experiência teatral radical que foi o grupo Los Doce, sob direção de Vicente Revuelta (informação verbal)⁷.

A partir da premissa fundacional de que a comunicação a se estabelecer com os habitantes do Escambray não poderia ser unilateral e de que para que o teatro pudesse ser de verdade um feito vivo, um meio de comunicação

5. Entrevista realizada com Elio Martin no dia 13 de setembro de 2014, na sede do GTE.

6. Em 1967 a Escuela Formadora de Maestros Manuel Ascunce Domenech chegou a ter mais de 8 mil professores em formação. A estrutura contava com alojamento, refeitórios, biblioteca, hospital e um grande anfiteatro, com capacidade para 10 mil espectadores, que dispunha de tela, palco, condições de iluminação, projetor próprio e especialistas ligados ao ICAIC; no porão, dispunha de camarins destinados à preparação dos artistas (ACUÑA, 2016).

7. Entrevista realizada com Carlos Pérez Peña no dia 11 de dezembro de 2014 em Havana.

necessário para aquelas pessoas, tinha que partir delas mesmas, de seus problemas, preocupações, inquietudes, anseios, angústias e necessidades, a abordagem inicial teve como foco:

- investigar junto aos camponeses a sua realidade, até então desconhecida para os membros do GET;
- participar ativamente de todas as atividades econômicas, sociais, artísticas e culturais das comunidades;
- descobrir, por meio de entrevistas, diálogos informais e convivência, quais eram as questões que os assolavam.

Em 1971 o grupo estreou a primeira peça resultante do trabalho de pesquisa realizado na região, intitulada *La Vitrina*, com dramaturgia e direção de Albio Paz. A esta se somaram, na década de 1970, inúmeros trabalhos sobre: a “*lucha contra los bandidos*” (*Unos hombres y otros*, de 1969; *El juicio*, de 1973; *La emboscada*, de 1978), a incidência dos Testemunhas de Jeová na região (*Y si fuera así*, de 1970; *El paraíso recobrado*, de 1972; *Las provisiones*, de 1973), a questão agrária (*La vitrina*, de 1971; *El rentista*, de 1974; *San Cleto*, de 1977); e o lugar da mulher na sociedade (*Ramona*, de 1977). A década de 1980 trouxe para o centro do palco o estudante e as questões da juventude, em diálogo com os problemas e contradições do próprio processo revolucionário, em especial a partir da estreia de *Molinos de viento*, de Rafael González, com direção de Elio Martin.

A dureza do “período especial”, época de desabastecimento profundo que assolou o país após a queda do bloco socialista, foi uma das razões do aumento de monólogos na década de 1990 (entre outras razões, naquele momento era mais fácil deslocar um ator do que um grupo grande). *Réquien por el caballo de Mayaguara e Hijodel alma* (1993), *Petición de mano* (1994), *La pobre rica* (1997), *El daño que hace el tabaco* (1997) e *Como caña al viento* (1998) são alguns desses monólogos.

Já o século XXI trouxe ao grupo a instauração de uma função pedagógica com a chegada de alunos da Escuela Profesional de Artes Samuel Feijóo para realizar junto ao GTE suas montagens de conclusão de curso – fato que se mantém vigente de 2004 até os dias atuais.⁸

8. As quatro primeiras montagens de tese, em 2004, foram *El camino de los pasos peligrosos*, *El zapato sucio*, *El puente sobre el río Marion* e *Albanta*. A estas se somam inúmeras montagens nos últimos 14 anos.

Sobre a experiência, que foi sofrendo modificações ao longo dos anos, em função, entre outros fatos, das próprias mudanças que a região sofreu ao longo dos anos, o diretor-fundador do grupo ressalta:

[Era] 1968 [...], não existia luz elétrica, as pessoas não assistiam novelas de televisão, não assistiam teatro [...]; o que podiam era ouvir rádios de pilha. Portanto reagiam de uma maneira tão espontânea, ingênua, fresca e livre, que já não é possível encontrar. Agora todo mundo tem televisão, portanto já existem novos códigos, padrões de conduta, padrões de comparação e então não é possível que a água de um rio passe duas vezes pelo mesmo lugar, mas simplesmente passa e continua. Esse momento é irrepetível, isso não se pode alcançar nunca mais em nosso país. (CORRIERI, [2006?])

Cinquenta anos do Grupo Teatro Escambray – celebrados no dia 6 de novembro de 2018 –, nos quais foram montados 96 espetáculos⁹. Cinquenta anos de mudanças profundas em Cuba, no interior do grupo e em seu fazer teatral. Mas a essência se mantém ao longo de tantos anos, como ressalta Maikel Valdés Leiva¹⁰ (2017, p. 115, tradução nossa): “A tarefa do Grupo Teatro Escambray na arte, desde sua fundação [...], tem sido buscar e manter diferentes formas para decifrar a análise íntima das diversas relações que o homem sustenta com ele mesmo, com a sociedade, com a realidade que habita, cria ou destrói”.

Referências bibliográficas

- ACUÑA, Ernesto. Cuba: la alfabetización al Tope. **Tiempo 21**, Havana, ano 16, 25 out. 2016. Disponível em: <http://bit.ly/2TxqYio>. Acesso em: 25 abr. 2018.
- AL FINAL de cuentas. Direção: Michèle Guenoun. [19--].
- BOUDET, Rosa Ileana. 1959-1987: el teatro en la Revolución. In: COTERILLO, Moisés Pérez (ed.). **Escenarios de dos mundos**: inventario teatral de Iberoamérica (Chile, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, Estados Unidos de América). Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. t. 2, p. 27-47.

9. Para uma compreensão mais detalhada do trabalho desenvolvido pelo grupo ao longo de 50 anos – com a lista completa de obras montadas de 1968 a 2018 –, consultar a tese de doutorado *Cartografía diacrônica do Grupo Teatro Escambray (Cuba)* (SCUDELER, 2018).

10. Maikel Valdés Leiva (1983) é ator, diretor e dramaturgo cubano e foi membro do GTE de 2004 a 2016.

- COLOMÉ SANTIAGO, Carla Gloria. Unos hombres y otros. **On Cuba News**, Miami, 14 set. 2014. Disponível em: <http://bit.ly/2UfGDag>. Acesso em: 20 nov. 2017.
- CORRIERI, Sérgio. **Entrevista**. [S.l.: s.n.], [2006?].
- GONZÁLEZ, Rafael (org.). **Teatro Escambray (1968-1988)**. Manicaragua: Grupo Teatro Escambray, [1988?].
- LEAL, Rine. **Breve historia del teatro cubano**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- LEIVA, Maikel Valdés. Mejunje Teatral: más que un sueño de invierno. **Tablas**, La Habana, n. 1-2, p. 113-116, 2017.
- MONLEON, José. **América Latina: teatro y revolución**. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas, 1978.
- MUGUERCIA, Magaly. **Teatro: en busca de una expresión socialista**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.
- MUGUERCIA, Magaly. **Teatro y utopía**. La Habana: Editora Union, 1997.
- SCUDELER, Camila Ladeira. **Cartografia diacrônica do Grupo Teatro Escambray (Cuba)**. 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2O-tXkcL>. Acesso em: 25 abr. 2018.
- SEJOURNÉ, Laurette. **Teatro Escambray: una experiencia**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977.
- VALIÑO, Omar. **La aventura del Escambray**. Pinar del Río: Ediciones Almargen, 2004.

Recebido em 19/10/2018

Aprovado em 30/11/2018

Publicado em 06/05/2019