

IMAGENS DA OBRA *EL PASO: PARÁBOLA DEL CAMINO*, DA CIA TEATRAL LA CANDELARIA

Images in *El Paso: parábola del camino*, from Cia Teatral La Candelaria

Yaska Antunes

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Resumo: Neste artigo, propomo-nos a descrever alguns planos-sequências, previamente selecionados, da obra de criação coletiva *El Paso*, da Cia La Candelaria, para apontar aí elementos concretos que podem nos falar de composição e de uma preocupação com a plasticidade, altamente elaboradas, com o fim de construir uma determinada “imagem poética”, no confronto com o espectador.

Palavras-chave: Teatro colombiano; Nuevo teatro; La candelaria; El Paso; Imagem poética.

Abstract: In this article, we propose to describe some sequence plans, previously selected, from the collective creation work *El Paso*, by Cia La Candelaria, to point out concrete elements that can speak to us about composition and a concern with plasticity, highly elaborated, in order to build a certain “poetic image”, in the confrontation with the viewer.

Keywords: Colombian theater; New theater; La candelaria; El paso; Poetic image.

O dia 23 de março de 2020 ficou marcado no calendário do teatro colombiano e latino-americano como um dia de luto. De tristeza. A notícia da morte de Santiago García deixou todos nós imersos no silêncio: partia um dos homens mais importantes e emblemáticos do teatro colombiano e latino-americano. Como humilde homenagem a este grande homem de teatro, compartilho uma experiência que ficou cravada em minha memória: numa manhã ensolarada e fria de Bogotá, reuniu-se no palco do Teatro La Candelaria alguns atores iniciantes e um ou outro da companhia para o treinamento diário do ator. Havia certa movimentação do setor administrativo do teatro, estavam preparando a programação de apresentação do repertório da companhia, quando reaperentariam *El Paso* (1988) e *En la raya* (1993), entre outros espetáculos. Fui convidada a participar desse treinamento diário e, então, às 8h da manhã, sentindo muito frio, lá estava eu, quando vi entrar na sala com toda a disposição, Santiago García, então com seus 78 anos! Minha timidez e reverência impediram-me de me aproximar, mas fiquei atenta a todos os seus gestos e atitude. Impressionava ver a leveza daquele homem, com seus quase 1,90 m de altura, conduzir os delicados movimentos do *Tai Chi Chuan*. Eu não tinha ideia nessa época de sua genialidade e erudição, eu sentia apenas a irradiação da potência de sua presença. Lá se vão 17 anos desde então.

O texto que vem a seguir é um recorte de parte do capítulo V, da tese intitulada “A imagem poética do Nuevo Teatro Latino-Americano: os casos do TEC e La Candelaria”, orientada pelo prof. Sedi Hirano, defendida em 2007, na Universidade de São Paulo. A pergunta que motivou a pesquisada tese pode ser formulada da seguinte forma: o teatro político, engajado, de comprometimento com a crítica social, também se preocupava com o rigor estético? Ele foi capaz de criar obras com imagens plásticas, poeticamente potentes? O raciocínio nas linhas que se seguem tentam demonstrar que sim. Essa pergunta surgiu no contexto de um embate dos anos 70 e 80, do século XX, em que se costumava opor o movimento do “Nuevo Teatro” ao que se denominou “teatro experimental”, sendo o primeiro a expressão de um teatro comprometido socialmente e “panfletário”,

em que a questão estética ficaria em segundo plano, em oposição ao segundo que seria a expressão de um “teatro de arte”, entendendo-se por essa alcunha, um tipo de teatro que dava maior ênfase à pesquisa estética.

A imagem poética do Teatro La Candelaria

As propostas teatrais do grupo La Candelaria têm alcançado nos últimos vinte anos uma assinatura própria. São resultantes dos desdobramentos daquelas buscas originadas no bojo dos primórdios do Nuevo Teatro. Ao manter a curiosidade e a vontade de se superar sempre em seus próprios resultados estéticos e políticos, o La Candelaria conseguiu alçar-se a elevadas alturas em seus voos poéticos. Uma fome insaciável de saber incita os integrantes a uma busca contínua de informações, de leituras sobre a arte mundial, sobre a semiótica, o cinema, estimulada por meio de oficinas de teatro, de dramaturgia, de trabalho de ator. Na década de 1980, os próprios atores começaram a escrever peças teatrais, o que não é muito comum. As atividades intensas do grupo, atendendo às demandas que a instituição La Candelaria exige, não impediram o prosseguimento de suas buscas estéticas. O resultado é a qualidade estética das últimas obras que o grupo oferece ao espectador. Para ilustrar isso, tomar-se-á para análise a montagem da peça: *El Paso*, de 1988.

El Paso pode ser considerada uma das mais cinematográficas das obras do grupo, em cujo processo de criação foram exploradas, além de suas clássicas improvisações, as linguagens não verbais, a estética minimalista e os princípios da linguagem do cinema. A primeira cena, por exemplo, é totalmente baseada numa cena do filme *Katzelmacher* (1969), de Rainer Werner Fassbinder¹, segundo o relato de Santiago García (DUQUE MESA; PRADA PRADA, 2004, p.425). Mas, antes de prosseguir, evoque-se aqui o contexto da montagem da

¹ Cineasta alemão (1945-1982). Entre seus mais famosos filmes constam *O casamento de Maria de Brown* (1979), e *Berlin Alexanderplatz* (1980, série para tv).

peça e sua fábula, no sentido clássico do termo como estrutura narrativa da história.

El Paso

El Paso: Parábola del camino representa a retomada da criação coletiva como método de trabalho depois de um intervalo de nove anos, durante os quais outras metodologias foram experimentadas como a oficina de dramaturgia, por exemplo, quando surgiram textos dramáticos escritos por alguns dos atores do grupo.

Com relação a *El Paso*, Santiago García conta que tudo começou com a necessidade que sentiam de fazer um trabalho sobre o político revolucionário nicaraguense César Augusto Sandino², no estilo da peça *Guadalupe, años sin cuenta*. Mas, ao perceberem que estavam repetindo uma fórmula, confessa Santiago García, não hesitaram em abandoná-la depois de quase um ano de trabalho. A partir de então, foram iniciadas novas improvisações, novas referências e buscas, quando se depararam com um conto de Bertolt Brecht, “Medidas contra a violência”, publicado em *Histórias do Senhor Keuner*. Deste conto surgiu a ideia da história que se passa numa estalagem, nomeio de um caminho, numa encruzilhada, com personagens cujas características eram a solidão e o isolamento. Em seguida à apresentação do lugar e de seus habitantes, dá-se “a invasão deste espaço perdido por um grupo de pessoas vindas da cidade. [...] O giro que a obra deu foi sair de Sandino, sair de *Guadalupe años sin cuenta*... e entrar na cidade” (DUQUE MESA; PRADA PRADA, 2004, p. 422).

² Político nicaraguense (Niquinohomo 1895 – Manágua 1934). “[...] Surgido no seio de grupos liberais, César Augusto Sandino radicalizou suas posições, abandonando o liberalismo. Em seguida, desencadeou uma guerra de guerrilhas, conseguindo a desocupação do território nacional pelas tropas dos Estados Unidos. Declarado opositor tanto à intervenção ianque quanto aos grupos liberais e conservadores, Sandino foi assassinado em 1934 pelo primeiro Somoza que permaneceu no poder durante grande parte do século XX” (SADER, 2006, p. 861).

A obra alude à violência imperante na Colômbia. Como diz Santiago García, a peça criada em 1988 deveria funcionar como um tipo de metáfora da situação do país, mas, numa antevisão ou num átimo visionário, aquilo que era para ser uma metáfora, acabou por espelhar tristemente a realidade do país. Estão sugeridas na peça “a violência do narcotráfico, a insurgência armada, o fenômeno do paramilitarismo, as intimidações, contrabando de armas”. O país vive sob o regime domado, das ameaças, dos exílios e os assassinatos estão na ordem do dia. Nas palavras de Duque Mesa e Prada Prada:

O silêncio ronda por todas as partes. A parábola, a metáfora, a alegoria, fazem-se mais urgentes, junto com as linguagens não-verbais e uma estratégia estética como o *minimalismo*³ e a *ralentização*⁴, convertem-se em um terreno fabuloso para dizer com maior eloquência e inteligência tudo o que não se pode dizer, em um país rural sitiado pelo esquecimento, pela morte, pela desmemória, pelo abandono, pela intimidação, pelo animalismo e o deslocamento. (DUQUE MESA; PRADA PRADA, 2004, p. 44, grifo nosso)

Numa espécie de pousada ou hospedaria, estalagem ou um hotel barato de beira de estrada, numa encruzilhada no interior do país, encontram-se os personagens da peça: Chela, a proprietária do estabelecimento; Doris, sua filha; Emiro, seu amante; os Músicos 1 e 2; e Obdulio, o ajudante geral. Os

³ O minimalismo foi uma escola estética originada no âmbito das artes plásticas, no contexto dos revolucionários anos 60. Aparentada com o suprematismo e o cubismo do início do século, isto é, com o pensamento articulado por Malevich (Kasimir Severinovitich, pintor e escritor russo, Kiev 1878 – Leningrado 1935) e Mondrian (Pieter Cornelius Mondrian, pintor holandês, Amsterdam 1872 – Nova York 1944), postula, entre outros princípios, o de que “uma obra de arte deveser completamente concebida pela mente antes de sua execução”. Comprometidos com a clareza, com o rigor conceitual, com a literalidade e com a simplicidade, “as suas obras do período maduro apresentam características estilísticas comuns: formas predominantemente retangulares e cúbicas, expurgadas de toda a metáfora e significado, igualdade das partes, repetição e superfícies neutras”. Com a consolidação da estética minimalista como uma das mais influentes em nosso tempo, não demorou muito para que ela surgisse na música e na dança cujos expoentes são os nomes de Philip Glass, Steve Reich (música) e Ivonne Rainer (dança). Nessas modalidades, o minimalismo se manifesta em composições de estrutura modular: música e dança baseadas na repetição de elementos mínimos e na mudança gradual de pequenos motivos ao longo de diferentes fases. In: STANGOS, Nikos (Ed.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 174-181.

⁴ Do fr. *Ralenti*: tornar mais lento o movimento de algo. Cf.: *Dicionário Eletrônico do Houaiss* (2001).

personagens, fechados em si mesmo e ensimesmados, vivem como se o tempo tivesse parado. São os mesmos valores das comunidades rurais do século XIX que preponderam no lugar. À certa altura, chega um grupo de pessoas vindas da cidade, que, devido ao enguiço do carro onde viajavam, são obrigadas a se hospedar na estalagem. São elas: a senhora pequeno-burguesa que, numa aventura, fugira com o amante, o taxista e a prostituta. Chove e, com isso, não é possível consertar o automóvel, obrigando-os a permanecerem no local. A rede de conflitos internos aos grupos e entre os dois grupos começam a surgir. E a situação vai ficando cada vez mais pior. Com a chegada de mais dois personagens: dois tipos, Estranho 1 e 2, a relação de forças se altera: agora os dois grupos anteriores se unem contra estes dois estranhos. A atmosfera do ambiente muda. Pesa. Eles conseguem alterar completamente o ambiente da pequena estalagem. Representantes da corrupção que impera no mundo lá fora, eles serão os agentes da invasão ao mundo fechado e parado no tempo em que vivem os moradores da estalagem. Submeterão estes moradores e os corromperão através do dinheiro. Segundo Maria Mercedes Jaramillo, “esta obra aponta a atitude da sociedade colombiana reprimida pelo terror e pela violência”⁵.

As sequências selecionadas

MONTAGEM: *El Paso (La parábola del camino)* é a imagem da atitude de uma sociedade assolada pelo medo, terror e violência. É uma montagem em que a tônica recai sobre as linguagens não verbais, sobre a “cinese, a proximidade, o pequeno gesto e os indícios”, de acordo com García(DUQUE MESA; PRADA PRADA, 2004, p. 425). A partir da representação de vários fragmentos da realidade destes personagens, de forma poeticamente elaborada, daquele modo como sugere Eisenstein, assiste-se gradativamente a construção de uma imagem da violência e da solidão em que estão imersos os personagens.

⁵ Maria Mercedes Jaramillo, “La autonomía cultural en el teatro colombiano”, p. 6.

O registro audiovisual da peça tem 1h30min de duração. Foram selecionadas algumas sequências com a duração total de 31min29s para ilustrar o que aqui se denomina *imagem poética*. Os recortes feitos da totalidade do filme da obra teatral pretendem ser demonstrações concretas dos argumentos defendidos neste trabalho, sem perder de vista que o filme é uma outra linguagem, distinta da teatral, e que, por isso mesmo, ele pode tentar e até se aproximar daquilo que se chama a essência do teatro, mas jamais substituí-la. Não se pode negar, porém, que o filme de teatro foi um grande apoio na elaboração do trabalho.

As sequências selecionadas apresentam alto grau de elaboração estética em suas imagens, entretanto é importante ter em conta que a imagem poética é construída a partir da totalidade do espetáculo. Contudo, pode-se detectar uma pulsação entre imagens mais e menos fortes poeticamente. Um certo realismo perpassa silenciosamente a peça para ilustrar com maior detalhe o absurdo da situação. As imagens criadas no palco se oferecem aos sentidos e à percepção do espectador como enigma e como revelação. A dialética entre a percepção do espectador e a imagem criada na cena, ao fim e ao cabo, é o processo por meio do qual é produzida a imagem teatral e poética. O frescor da encenação, que em 2008 completou 20 anos em que vinha sendo apresentada recorrentemente, deve-se à manutenção de um certo ar de improvisação, segundo a enfática afirmação de Santiago García. Isso explica o fato de o texto teatral de *El Paso* ter uma parte considerável dedicada às didascálias. A seguir, reproduz-se o trecho da peça referente à abertura do espetáculo, apenas como referência, uma vez que o foco principal de análise é a encenação.

Sequência 1: “Abertura da peça”. Duração: 1min a 7min52s.

Exposição das personagens e da situação.

Na penumbra do cenário, uma taverna ou estalagem numa encruzilhada, dois músicos com um violão. Emiro confere as contas. Don Blanco está encostado ao balcão.

Os músicos esperam imóveis num pequeno palco/tablado. De repente, começam atocar uma canção: “Camino verde”. Don Blanco começa a se mexer.

Emiro, à luz de uma vela, continua conferindo as contas da estalagem. Do fundo, arrumando o cabelo, aparece Chela. Chega até o proscênio. Olha detidamente para o céu. Amanhece. Começa a gotejar. Estica a mão para constatar a chuva. Dá uma volta pela estalagem até chegar ao balcão. Don Blanco se serve de duas doses de bebida. Termina a música.

Don Blanco se aproxima com as doses dos músicos. Os músicos bebem.

Chela se aproxima de Emiro e pergunta.

CHELA

Que houve? Encontrou os quinhentos pesos?

Emiro continua a examinar as contas sem responder.

De repente, começa furiosamente a rabiscar o papel e pára resmungando.

EMIRO

Entra violentamente ao fundo, ao que poderia ser um quarto atrás da estalagem, e desde lá lança impropérios e exclamações. Ouve-se bater e golpes de portas e caixas. Sai com umas roupas e umas camisas.

Continua resmungando cheio de raiva. O que diz entre os dentes poderia ser:

EMIRO

“Já não mais! Basta! Se quer as contas tão claras, tão claras, pois que você as faça então por si mesma. Vai encher o saco de outro. Vai se foder com outro. Isso acontece a uma pessoa por causa da dependência. Toda noite trabalhando como um burro para quê! Eu também tenho minha dignidade. Se pensa que sou um ladrão que busque outro porco. A outro cachorro com esse osso. Isso acontece a um homem porque vive amancebado. Esta ilegalidade na vida é o que leva a isso! A que te faltem com o respeito!! Não mais, não mais! Vou-me embora daqui!!”

Entra e sai repetidas vezes do quarto de trás. Pega uma maleta de couro e mete precipitadamente a roupa nela. Cada vez que entra no quarto eleva mais a voz egrita insistentemente: “Doris, a revista que te emprestei”. Continua xingando e volta várias vezes por alguma coisa que pensa ter esquecido.

EMIRO

Cinco anos neste caralho e o que é que eu ganhei? (Imitando Chela) “Que houve? Encontrou os quinhentos pesos? Idiota, é isso o que sou! Não mais, vou me mandarjá!”.

Entra no quarto outra vez e volta com umas revistas.

Abre a mala e as guarda. Fecha a mala.

Dispõe-se a sair.

Quando vai saindo, Chela lhe fala da posição em que se manteve desde o começoda irrupção de Emiro.

CHELA

Você pode se mandar daqui quando quiser, mas não com a minha mala de couro. Essa fica aqui.

Emiro volta-se e lança a mala a seus pés.

Então entra precipitadamente no quarto dos fundos. Ouve-se de novo caixas e portas.

Grita e lança insultos.

Volta com um saco de plástico. Abre a mala. Tira as coisas e as joga no saco. Entrega a mala a Chela.

EMIRO

Ai tens sua mala!

Entra Doris com a revista e a entrega a Emiro.

Emiro pega a revista e a guarda no saco. Volta-se e pega um chapéu e o coloca. Começa a chover.

Do fundo aparece Obdulio, despertando aos poucos.

Emiro avança até o proscênio mas se detém por causa da chuva. Don Blanco se aproxima dele, olha para o céu e diz:

DON BLANCO

Para onde quer ir? Por aqui já não passa nenhum carro. Você mais que ninguémsabe que daqui com este tempo ninguém pode se mandar.

Emiro fica parado no proscênio e continua murmurando algo assim:

EMIRO

Putá que pariu. A única coisa que me faltava era ser engolido pelo mesmo filho daputa! Que me trague e me lance para o fundo do inferno!!!

De repente soa uma música “operática” a todo volume. Emiro continuamurmurando mas a música não deixa ouvir tudo o que diz.

EMIRO

Algum dia toda a chuva do mundo há de inundar este lugar de merda!! Estamos num tipo de vida que em vez de água deveria cair uma tonelada de merda que sepultasse todo este lugar!

Rios de podridão que arrasariam tudo, ficando só este “deserto”! Maldito e mil vezes maldito o dia em que eu pus os olhos nessa mulherque tem sido minha perdição!! Que caia um raio que nos carbonize a todos os quevivemos metidos até o pescoço neste pecado horrível de estar aqui!!

Em meio à música operática e, enquanto Emiro lança suas maldições, entra um grupo de gente na estalagem. São quatro pessoas. Vêm cobrindo-se com umplástico grande e uma sombrinha.

Sacodem-se e limpam suas roupas. Trata-se do chofer de um táxi intermunicipal, um jovem, uma senhora muito elegante e uma prostituta.

O taxista saúda a todos e se dirige a Emiro. Fala-lhe para lhe explicar o que lhes aconteceu. Chela convida o casal para que entrem.

Ordena a Doris que atenda aos passageiros. Chama Obdulio. Toma o saco de plástico das mãos de Emiro, que estava parado sem saber o que fazer.

Doris prepara as mesas e as cadeiras. Obdulio entra e com um trapo limpa as mesas.

O casal passeia pelo recinto examinando as coisas. O taxista explica a Emiro o que lhes aconteceu: “Como a um quilômetro dali o carro patinou e escorregou para o lado, depois já não quis ligar. Foram as balineiras que se romperam no eixoda roda de trás. Terá que esperar que alguém lhe traga as reposições”. Emiro lhe diz que pelo que ele lhe está contando, não crê que sejam as “balineiras”, parece-lhe que há de ser o “cardán”, que é menos problemático. O taxista mostra a ele umas peças que tem na mão e o assegura que são as balineiras.

Emiro diz a ele que vai consultar sua revista.

O casal de amantes ao fim se decidem por uma mesa do canto extremo e começama limpar o lugar.

Pára a música operática.

[...]

Pausa longa. Cada um se acomoda em seu lugar e estão mergulhados em pensamentos.

Chela dita uma carta a Doris.

CHELA

...aqui não acontece nada... ou melhor dito menos que nada... de fora chegam notícias ...são cada dia piores...em Torrentes por exemplo, na semana passada, mataram outros seis homens... [...]⁶.

Amanhece. O início se dá com o palco mergulhado no escuro. Aos poucos, e em resistência, a luz vai revelando o espaço e os personagens: primeiro, a dupla de músicos, imóveis; em seguida, no lado direito, um homem de costas, apoiando-se no balcão, e, por fim, um homem sentado no meio do salão mexe e remexe em papéis. Trata-se aqui de uma taverna ou estalagem, situada, como saberemos mais tarde, numa encruzilhada, “no meio do nada”.

⁶ Tradução feita pela autora.



Quadro 1 - Abertura do espetáculo *El Paso*. O primeiro foco que se abre ilumina a dupla de músicos “caipiras”. Os atores Libardo Florez e Hernando Forero desempenham magistralmente os dois músicos. A partir deles, o foco vai se abrindo até iluminar toda a cena: é o amanhecer e o despertar da vida na taberna.



Quadro 2 - Aqui, o prólogo do espetáculo já com o palco todo iluminado, mantendo certos pontos em penumbra: temos aqui os atores Libardo Florez e Hernando Forero, a dupla de músicos; no centro, César Badillo como Emiro; e, à direita, o estancieiro Don Blanco, interpretado pelo ator Francisco Martínez.



Quadro 3 - Ápice da tensão no “plano-sequência” de abertura da peça, quando Doris aparece e entrega a revista a Emiro que ameaça deixar a estalagem como resultado de sua briga com Chela. Atores: Libardo Florez e Hernando Forero; César Badillo; Obdulio, desempenhado por Alvaro Rodríguez, Doris interpretada pela atriz Martha Osório, e Nohora Ayala como Chela.



Quadro 4 - Cena final da sequência de abertura do prólogo, depois de entrar e se ajeitar os 4 viajantes urbanos.

O universo fechado da estalagem com seus conflitos internos é rompido com a invasão do mundo exterior, representado pela entrada dos quatro desconhecidos: o taxista, a prostituta e um casal de amantes. Através de gestos e comportamentos, vamos conhecendo um pouco da história de cada um dos personagens e seus dilemas.

Os atores Fernando Peñuela e Hernando Forero, como os músicos, acompanham o evoloverda ação, pontuando, comentando e até interferindo para acalmar os ânimos e desfazer a tensão entreos personagens. O primeiro alimenta um amor não correspondido por Doris, filha da dona da taverna, e será ridicularizado por ela mais tarde, quando ele tenta declarar-lhe seu amor.

Do ponto de vista do espectador, retomando o prólogo da peça, a primeira imagem dada aver são os dois músicos, iluminados por um foco fechado, num tablado à direita do palco. Eles tocam e cantam uma antiga canção colombiana, melancólica e envolvente. Pela caracterização dos músicos, fica-se sabendo que se trata de pessoas oriundas do meio rural, caracterizadas com umleve tom de comicidade. O correlato no Brasil talvez seriam as duplas sertanejas chamadas de raiz.

Há circularidades infinitas no espetáculo que podem ser detectadas desde o início. A canção se chama “Camino Verde⁷” e é evidente a sua referência a um mundo bucólico e inocente; porém, mais que isso, refere-se a um tipo de caminho, um caminho envolto pela natureza. O termo que nomeia a canção aparece também no subtítulo da peça (parábola del camino), expressando uma contradição intrínseca: ora, um caminho sempre leva a algum lugar, isto é, pressupõe movimento e deslocamento; mas o caminho de *El Paso* não é um caminho, é antes um descaminho. Revela-se na verdade um espaço estático, parado, que não leva a lugar nenhum. O caminho de *El Paso* aponta metaforicamente para um ponto estagnado no tempo e no espaço, uma encruzilhada que não leva a lugar algum. Ao entendimento de caminho como uma

⁷ “Camino Verde”, clássico bolero de Carmelo Larrea (1907-1980), músico espanhol que fez muito sucesso nos anos 40 e 50, do século XX.

rota demarcada espacial e geograficamente sobrepõem-se outras acepções como os “caminhos humanos”, ou seja, o destino, a direção que alguém toma na vida. Os dois caminhos se sobrepõem e se conectam. A estalagem pobre, perdida numa encruzilhada, é uma metáfora da falta de perspectiva e de caminhos outros na vida das pessoas que ali se enredam. Esta encruzilhada geográfica espelha assim sobreposições de outras encruzilhadas: a do entrecruzamento de pessoas, que mais por força das circunstâncias do que por desejo próprio encontram-se naquele lugar, e a da encruzilhada particular em que se encontra a vida de cada uma delas.

Até a metade da música, a luz está fechada nos músicos. A partir de certo momento, o foco começa a se abrir lentamente iluminando outros espaços e outros personagens, quando dá-se a ver então um homem sentado à mesa ao fundo, debruçado sobre papéis; ao mesmo tempo, avança lentamente do fundo para o proscênio, uma mulher penteando os cabelos. A montagem de sua gestualidade é rica em signos e remete a detalhes significativos que funcionam como operação de reconhecimento do universo da personagem. Há um momento em que ela pega um grampo que está preso na borda do seu vestido, um gesto simples mas bastante difundido entre as mulheres de grupos populares, e imediatamente reconhecível. A estilização e a velocidade do gesto denunciam o rigoroso trabalho criativo da atriz. Chove. Sabe-se disso por meio do som. Mas também por gestos que o confirmarão. Chela para no proscênio, termina de prender os cabelos, estende o braço para sentir a densidade da chuva, enxuga na roupa a mão molhada, mira o horizonte à direita e depois à esquerda, e finalmente vira-se em direção ao balcão do bar no fundo à direita do palco. Tudo muito devagar. Enquanto ela está na frente do palco, a luz abre mais e torna-se mais forte, vê-se então de costas para o público, apoiado ao balcão, Don Blanco, um fazendeiro das redondezas. É o dia que amanhece e, com ele, as pessoas lentamente começam a se entregar aos seus afazeres cotidianos. Chela vai ao balcão no fundo da estalagem, atende a Don Blanco que pede duas doses de

bebida. A música está chegando ao fim e, quando acaba, o dia já amanheceu e Don Blanco leva aos músicos num gesto de gratidão os copos de alguma bebida.

Chela se aproxima de Emiro, o homem que desde o início está debruçado sobre a mesa, pergunta-lhe se encontrou os quinhentos pesos. Pausa. Suspensão que anuncia a explosão. O homem para de escrever ou de conferir as contas. Não a olha. De estático num primeiro momento, explode num arroubo de raiva em seguida. Começa a resmungar impropérios a Chela, risca fortemente os papéis que examinava e os depõe sobre o balcão; desaparece momentaneamente no fundo, adentrando no que deveria ser um quarto da estalagem, segundo as convenções do espaço cênico estabelecido. Mas ele vai para a coxia, saindo do campo de visão do público. Dos fundos do palco, ouvem-se pancadas e xingamentos; ele volta com um punhado de roupas e as joga sobre a mesa; volta ao fundo e de lá traz uma mala de couro. Nervoso, joga tudo de qualquer jeito dentro da mala, sempre resmungando e xingando sempre. Pede repetidas vezes que Doris lhe devolva sua revista. Quando fecha a mala e vai se retirar, Chela o detém, dizendo que ele pode ir se quiser, mas tem de deixar a mala de couro que é dela. Ele fica ainda mais raivoso, joga a mala aos pés de Chela, vai em busca de alguma coisa e volta com um saco plástico, onde enfia seus trapos. Põe o chapéu na cabeça e quando se prepara para sair entra Doris e lhe estende a revista. Pausa. Cena congelada. Tensão. Ele pega bruscamente a revista, enfia-a no saco, diz adeus e se dirige para o proscênio. Detém-se na frente do palco. Está chovendo. Não tem como sair. Então, ele continua com sua fala quase inaudível pela plateia, mas sua expressão facial mostra o desespero, a raiva e a angústia. Nisso, Don Blanco se aproxima, aconselha-o a não partir, “não dá para ir a lugar algum com esta chuva, hombre”. Começa-se a ouvir uma música “operática” – assim Santiago define esta música – que deixa as vozes ainda mais longínquas.

Neste ponto, há claramente um corte. O espaço cênico horizontal e os personagens encerrados nele acabaram de ser apresentados ao público. A música que entra agora não é do ponto de vista interno da cena, não são os músicos que a executam. Essa música é extracênica e é claramente uma opção

do encenador: trata-se de uma deliberada interrupção na linha contínua da situação exposta em cena. O efeito da entrada dessa música, nesse momento, é cinematográfico. Como se, depois de mostrar de perto, em primeiro plano, um certo conflito, a câmera num longo plano-sequência fosse se distanciando do foco do conflito, ampliando o horizonte, trazendo para dentro do enquadramento tudo o que povoa o contorno do conflito central mostrado em primeiríssimo plano.

Se fosse cinema, a câmera teria se distanciando do drama particular de Emiro, de sua raiva e humilhação, para mostrar o lado de fora da estalagem, a localização dela numa encruzilhada e, nesse movimento, revelaria ao espectador a aproximação e a chegada de mais quatro pessoas à estalagem. Elas tentam em vão se proteger da chuva. Mostraria além disso o carro a certa distância, parado na beira da estrada. Mas estamos no teatro e seus recursos são outros. De qualquer forma, esta música operática e incidental mostra a distância entre o drama de Emiro e o mundo lá fora. Ela rompe o encadeamento da cena inicial para introduzir um dado novo: ela anuncia um novo acontecimento. Essa mesma música vai retornar em outros momentos chaves da encenação. Ao longo do espetáculo, ela vai se tornando um signo do comentário do encenador que, por meio dela, nos avisa sempre que algo pior está por vir. Assim, a recorrência dessa música incidental marca sempre uma modificação de grandes proporções na situação.

Em seguida ao início da música, entram em cena quatro personagens meio molhados sob uma grande capa de plástico: um motorista de táxi, uma prostituta e um casal. Estavam viajando de Denges para Rivalta e o carro quebrou, o público saberá mais tarde. Cada um será acomodado numadas mesas da estalagem. Logo, estes personagens começarão a travar relações, a expressar mútuas desconfianças, preconceitos, disputas, tudo quase que por meio de olhares e gestos.

Essa grande descrição a partir do ponto de vista do espectador visa mostrar o jogo de cena estabelecido cuja rede de códigos vai progressivamente construindo uma imagem da vida dessa gente e de seus medos. É-se tomado de

grande empatia por tais personagens, porque se crê neles. Em sua pequenez, são sinceros e comoventes. Nicolás Buenaventura diz que vê nessa estalagem uma daquelas pousadas espaçosas, onde se poderia chegar de carro ou a cavalo e se acomodar confortavelmente. Que certamente teve seu esplendor num tempo, quando Rivalta fora um povo próspero, antes do apodrecimento a que a violência lhe impusera, fazendo com que muita gente deixasse a cidade, relegando-a ao ostracismo (1990, p. 5).

A trama de cada um dos personagens pode ser resumida assim: o casal estava viajando incógnito; tudo corria bem na viagem, mas quando o carro quebra e eles têm de ficar ali na estalagem, os amantes começam a se desentender. Ao final da peça, estão claramente separados, e não quer nem que ele a toque mais. Diz-lhe que quer voltar para seu marido e seus filhos. Com a decadência da cidade de Rivalta, a prostituta vai para Denges em busca de trabalho e melhores condições de vida, não as encontrando o que resta é se prostituir. Volta à Rivalta regularmente para levar dinheiro a seus familiares que continuam vivendo na cidade. Sobre Don Blanco, o estancieiro Nicolás Buenaventura levanta muitas suspeitas: “na trama, há um nó. [...] trata-se precisamente da fazenda de Don Blanco. Quem ampara esta fazenda? Quem a assegura?”. Ele, com tanta terra, não poderia ter sobrevivido sozinho em uma zona de guerra. Nicolás sugere que ele seja um tipo daqueles que se desliza fácil para o lado mais favorável da corrente: seria aquele que negocia comos guerrilheiros. Outro fio da trama refere-se ao destino do armamento: “Vai para a guerrilha, paga com pasta de coca?” Ou vai para grupos paramilitares. O “Homem de negro” e o helicóptero não deixam dúvida de que se trata de ordem “de cima”, e bem de cima.

Nicolás Buenaventura observa que “os personagens não existem senão como expressão ou resultado de suas relações humanas” (1990, p. 5). Na abertura da peça, como descrita acima, com a tentativa frustrada da partida de Emiro, revela-se todo o conflito da obra: “a infinita solidão que amarra para sempre o grupo. Toda a miséria que sustenta essa solidão e que cabe num saco de lixo” (1990, p. 6). A partir das relações entre eles, o espectador começa a se dar

conta de quem são aqueles personagens a sua frente. Assim, aos poucos, desvenda-se a situação de Emiro. Embora semdinheiro, era o único culto do lugar, que lia jornais e revistas. Quando o marido de Chela foi assassinado, pensou que iria substituí-lo em tudo e se tornaria “el señor” do lugar, mas logo Chela tomou o lugar do marido no comando da pousada e colocou Emiro em seu devido lugar, isto é, não passava de um amancebado. “Toda a dinâmica de *El Paso* está em função desse tema [...]: a comunidade se nega a morrer. Ela mesma se refaz, reagrupa-se uma e outra vez quando os golpes daviolência a estão desintegrando” (1990, p. 7). Nesse sentido, Nicolás identifica “quatro situações com o mesmo signo”: 1. a reorganização familiar da habitação, depois da morte do marido de Chela; 2. a chegada dos forasteiros, das pessoas da cidade que gera uma alteração no ambiente; 3. quando a comunidade já se reorganizou outra vez, um novo conflito se precipita com a entrada em cena dos estranhos; e, 4. o assassinato do cachorro e do fazendeiro (BUENAVENTURA, 1990, p. 7).

Seqüência 2: Pausa. “Chela dita carta”. Duração: 7min55s a 9min6s.

As pausas são outro recurso recorrente ao longo da representação. Pode significar muitas coisas. Após a chegada das quatro pessoas da cidade e da reorganização a que a chegada delas provoca no espaço, o silêncio se instaura. Pode significar o acomodamento da situação no espaço, integrando o elemento novo. Ou pode significar a monotonia de um espaço em que nada acontece. Depois da entrada das quatro figuras da cidade, alterando o quadro de “normalidade”, assiste-se ao esforço feito pela comunidade para se reorganizar, assimilando o elemento estranho. Esta reorganização é marcada neste momento pela pausa longa. Insinua um acomodamento entre os personagens e entre estes e o espaço que ocupam. Cada um no seu lugar dobra-se sobre seus próprios pensamentos: não há nada para fazer a não ser esperar, sentar-se e se calar. A pausa instaurada no plano geral vai se tornando cada vez mais densa na medida em que o tempo passa e nada acontece. Ninguém pode sair desse lugar livre ou

impunemente. De certo modo, trata-se da resignação a um estado de coisas ou do sentimento de impotência que se instaura na comunidade. Após longa pausa, Chela, a dona da pousada, retoma o ditado da carta a Doris, que será enviada a um parente. Tudo indica que se trata de uma ação já começada antes e sempre interrompida, de modo que, ao longo do espetáculo, esse ditado também será sempre retomado. O ditado desta carta escrita por Doris será outro evento recorrente como as pausas e a música incidental, sempre para marcar um grau de mudança na situação. Esse é o primeiro momento do ditado da carta, quando então fica-se sabendo da violência ao redor, e do “aquí no pasa nada”. Segundo Nicolás Buenaventura, é um modo de a família se apresentar aos recém-chegados.



Quadro 5 - A Senhora burguesa que foge com o amante.



Quadro 6 - Suspensão. Após a chegada dos 4 forasteiros, silêncio. Chela dita a carta.

O quadro 5 fecha a sequência da cena de abertura do espetáculo, com cada um encerrado em seu mundo particular. A expressão tensa da Senhora (Patricia Ariza) denota certa apreensão. Em seguida, o foco muda para Chela que dita a Doris uma carta. Depois de duas frases construídas, o ditado é interrompido por um novo evento. O ditado e a pausa são quebrados. Don Blanco oferece uma bebida aos músicos e pede a eles que toquem outra música. Então os afazeres da comunidade momentaneamente estabelecida retomam seu ciclo. O movimento em cena recomeça. Cada qual tenta se ocupar de algo. A Senhora troca de roupa e enxuga os cabelos; o amante pede mais um trago (uma dose de

alguma bebida), a prostituta tenta resolver alguma coisa com Don Blanco. Chela e Doris se ocupam da limpeza do balcão da estalagem. A vida segue...

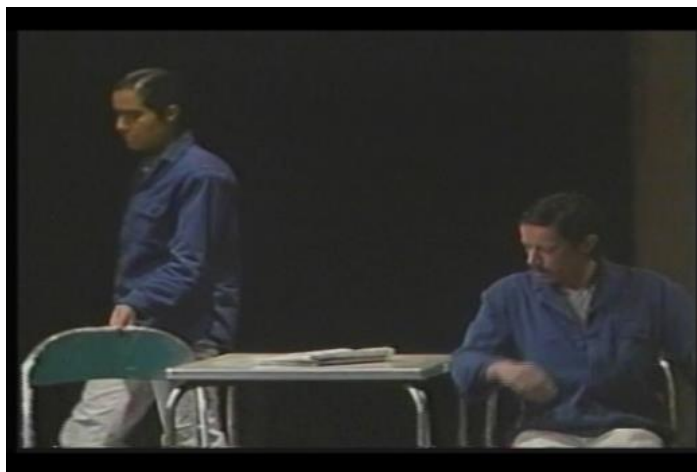


Quadro 7 - Os dois músicos e Obdulio em *El Paso*.

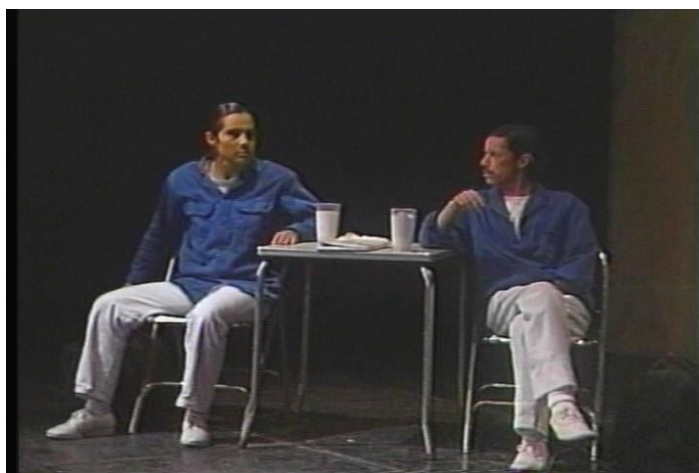
Sequência 3: Chegada dos estranhos 1 e 2. Duração: 9min8s a 17min19s.

A chegada dos Estranhos 1 e 2 dá origem a uma nova situação. A “dinâmica interior da obra (refazer uma e outra vez a comunidade) requer uma força extraordinária. O grupo foi desfeito e é preciso reconstruí-lo outra vez” (BUENAVENTURA, 1990, p. 8). Praticamente todos tentam abordar aos estranhos. O primeiro deles, Don Blanco, numa “ofensiva para [estabelecer] a comunicação”, apresenta-se como fazendeiro, “com muito respeito”, “minha fazenda é a única que tem água[por] aqui”. Depara-se com uma parede, nada consegue. Em seguida, a tentativa vem do amante. Sem conseguir reação alguma da dupla de estranhos. Depois é a vez de Emiro, que chega com sua revista de “mecânica automotriz”. Mas todos se estilhaçam contra um muro inquebrantável. Essa sequência da cena foi construída de modo que setorna até engraçada. O mote cômico vem da situação gerada pelos estranhos que não se

deixam seduzir por nenhuma das tentativas de estabelecer, com eles, uma comunicação.



Quadro 8 - A chegada dos estranhos 1 e 2 à estalagem de Chela. Sequência de cenas da peça *El Paso* - Fonte: arquivos do grupo La Candelaria.



Quadro 9 - A chegada dos estranhos 1 e 2.

Tornam-se efetivamente um obstáculo para a boa harmonia da comunidade. É tão impensável para a comunidade a atitude de recusa de comunicação dos estranhos que, quando as três pessoas da pousada se confrontam com ela, o estranhamento suscitado nelas provoca o riso do

espectador. Assistir a Don Blanco se afastando de costas e repetindo continuamente (pelo menos três vezes) “com mucho respecto”; ou ao amante, todo sem jeito, começando a repetir o mesmo texto e se afastando de costas dos estranhos, reforça o ridículo da situação. Mas a comunidade não desiste e para que ela se refaça é preciso estabelecer contato com estes novos “companheiros” de solidão. É então que Obdulio consegue romper a muralha ao trazer a mala esquecida no banheiro por um dos estranhos.



Quadro 10 - A chegada dos estranhos 1 e 2.



Quadro 11 - A chegada dos estranhos 1 e 2.

Sequência 4: A crise de Don Blanco. Duração: 17min21s a 18min50s.



12



13



14



15



16



17



18



19



20

Quadros de 12 a 20 - sequência da Crise de Don Blanco, *El Paso*. Fonte: arquivos do grupo La Candelaria.

Após três tentativas frustradas de comunicação com a “parede” representada pelos dois estranhos, dá-se outra longa pausa. É interrompida bruscamente pela crise de Don Blanco, que, ao se engasgar com a comida, começa a ficar sem respirar. Passa por apuros e é socorrido por todos da pousada. Menos os dois estranhos cuja impassibilidade faz com que continuem sentados em sua mesa. Na sequência, tiros lá fora são ouvidos. Isso provoca nova inquietação em todos; os estranhos têm um movimento de sobressalto, e o grupo que socorria Don Blanco instantaneamente se dispersa, juntando-se à entrada ao fundo, à extrema direita do palco, de onde vieram os sons de tiros. Don Blanco fica estirado sozinho no chão. Ele se recupera, e cheio de alegria acaba por saudar aos estranhos o milagre de sua “ressureição”, abraçando-os.

Ele não sabe ainda que isso fora apenas um prenúncio de sua morte iminente.

Sequência 5: Músico dois se declara a Doris. Duração: 18min59s a 20min8s.

Após nova tentativa frustrada de fuga da comunidade, desta vez de Doris, que esperava ir-se embora com os estranhos, passa-se à seguinte cena: a declaração de amor do Músico Dois a Doris. Cena patética. Há todo um jogo corporal. Silêncio. Doris está sentada desconsolada à mesa, após a malograda tentativa de fuga. Aproxima-se o Músico Dois com timidez, vem com uma carta e uma rosa na mão para oferecer-lhe. Doris não o percebe. Ele fica um tempo atrás dela com os presentes na mão sem sequer ser notado. Cada vez mais sem jeito, o que mostra pelo gesto reiterativo de levar a mão ao cinto da calça para arrumá-lo; aproxima-se mais e deposita os presentes sobre a mesa diante da moça. Ela olha, pega a carta, abre-a e começa a ler. Após a leitura, olha para o músico e solta histericamente uma gargalhada. O músico fica mais desconcertado ainda. Ela para de rir, volta-se séria e mira o horizonte, também num gesto reiterativo de enfado apoia o cotovelo sobre a mesa e a cabeça na mão. Nicolás Buenaventura observa agudamente que há algo mais nessa gargalhada de Doris, há medo. “O

riso funciona como uma espécie de exorcismo para afugentar os presságios. Sobre a sombra da mãe, viúva e amancebada, sente que os destinos das duas estão se cruzando” (1990, p. 6). No final, Doris recusar-se-á a ir com um dos estranhos que, tendo de voltar para a pousada, dessa vez tenta levá-la com ele. A recusa vem depois de revelada a violência e a ilegalidade dos estranhos: eles matam o cão e Don Blanco, além de negociarem armas de forma ilegal.

Sequência 6: A corrupção da comunidade. Duração de 20min9s a 23min46s.

Estranho 2 mata cachorro e Estranho 1 oferece dinheiro como reparo. Nessa sequência, dois eventos importantes: a cena em que eles atiram no cachorro e a corrupção das pessoas da pousada. A cena da morte do cachorro parece ter sua inspiração também no cinema. Há um filme colombiano, chamado “Condores no entierran todos los dias”, que retrata a disputa entre os conservadores e os liberais durante “os anos da violência”⁸, entre 1948 e 1958, numa cidadezinha interior. Esse filme mostra como “um modesto empregado e católico fervoroso”⁹, León Maria Lozano, pode se transformar num assassino violento, cumprindo um papel macabro durante os anos da violência. No filme, há uma cena semelhante à encenada no teatro. (Mais uma inspiração do cinema) Quando Lozano tenta redigir uma carta (numa espécie de quartel general), intimando um liberal a deixar a cidade, de repente os cachorros começam a ladrar lá fora incessantemente, quando então Lozano ordena a um dos seus subordinados que os mate. O enquadramento no filme não muda, ouvem-se apenas os disparos lá fora e o cessar dos ladridos. Ao atirar gratuitamente nos animais, consegue-se revelar a dimensão da brutalidade da violência de forma muito mais cabal e chocante.

Este mesmo efeito é conseguido na peça. Quando Obdulio volta sem conseguir fazer com que o cachorro pare de latir, imediatamente, um dos

⁸ Santiago García e Francisco Martínez atuam nesse filme. Diretor do filme: Francisco Norden, de 1984.

⁹ Texto da contracapa do DVD do filme.

estranhos sai, acompanhado de novo por Obdulio, e atira no animal. Essa cena provoca uma verdadeira revolta na pousada. Chela reclama sem parar a morte do animal: “me mataram el animalito”. Nessa sequência, assiste-se ao método que se utiliza para corromper estas pessoas. Estranho 1 simula indignação para com Estranho 2, e oferece dinheiro para reparar a dor pela morte do animal, colocando sobre a mesa um maço de notas. Nesse momento, dá-se o discurso de Emiro que também é central para a compreensão da peça. Ele começa recusando o dinheiro e indignado afirma que este tipo de coisa acontece lá fora, não ali dentro de sua casa, mas aos poucos vai aproximando a mão até esbarrar e pegar o dinheiro depositado sobre a mesa. Quando vê o dinheiro na mão, paralisa-se calado, esperando em vão a aprovação de Chela que não concordará. Ela fica furiosa com ele, mas deixa que ele se decida. A música operática já está em cena outra vez. Emiro avança para a frente do palco, meio entorpecido com o dinheiro na mão, prepara-se para contá-lo e, não antes de fazer o sinal da cruz, como se o benzesse, enfia-o no bolso. Chela, indignada, some no fundo da estalagem. Tudo parece entrar numa relativa normalidade, quando um dos músicos, o músico Um, rodeando uma das caixas empilhadas próximas ao balcão, consegue abrir uma delas e conferir o seu conteúdo. Essas caixas estavam ali a pedido dos estranhos. Deram um dinheiro à Chela em troca de elas poderem aguardar temporariamente ali na estalagem até o momento em que seriam enviadas a seu destino. A pequena estalagem era um lugar mais seguro. O músico Um assusta-se com o que vê dentro da caixa e mostra a Emiro, que sai correndo para chamar Chela.

Sequência 7: A caixa de munição. Duração: 23min48s a 27min6s.

Ao descobrirem o teor das caixas dos estranhos, músico Um, Emiro e Chela começam a discutir em voz baixa, meio disfarçadamente para que os estranhos não percebam. Aproximam-se de Don Blanco e mostram a ele a munição. Trata-se de armamento pesado. Esta descobertadesencadeia outra tensão no grupo.

Don Blanco indigna-se e vai tirar satisfação com os Estranhos. Estes se irritam profundamente com a descoberta da comunidade. Tensão. Depois de uma série de ameaças, Don Blanco encara-os e os chama por meio de gestos para que resolvam a questão lá fora, o que vai acarretar a sua morte. Don Blanco sai seguido pelos dois estranhos. Ouvem-se dois disparos. Os Estranhos acabaram de matar Don Blanco. Dentro da estalagem, o grupo de pessoas está em estado de choque.

Sequência 8: O homem de preto. Duração: 27min ao final (31min28s).

O assassinato de Don Blanco vai provocar um verdadeiro terror dentro da pousada. Todos ficam muito assustados. O Estranho aponta a arma e ameaça a todos. Diz que foi em legítima defesa. Nesse momento, chega o helicóptero com o Homem de preto com quem os estranhos fazem a transação do armamento. Ele veio pegar a encomenda. Ao final, antes de deixar a estalagem definitivamente, ele diz a frase final que resume o espetáculo: “Aqui no ha passado nada”. Uma ameaça velada aos moradores para que ninguém abrisse a boca. “Aqui não aconteceu nada”. Mataram um cão, um homem foi assassinado, pessoas foram corrompidas, o espaço privado invadido e utilizado para fins ilegais e, no final de tudo, não aconteceu nada.

A enumeração, descrição, comentário e análise desses planos-sequências da obra *El Paso*, refletiu o esforço realizado para detectar, no plano da encenação, o processo de construção de imagens poéticas e potentes a partir da reelaboração das realidades colombiana e latino-americana. Quando no final dos anos 50 e 60 do século XX, um tipo de teatro diferenciado começou a aparecer, ainda era muito cedo para saber aonde ia dar. No curso de um amplo processo de revisão, pode-se afirmar que, parte dos grupos teatrais, integrantes do movimento do *Nuevo Teatro*, buscaram diferentes experiências para forjar uma “identidade nativa”. Nesse processo, destacaram-se os grupos TEC e LA CANDELARIA, de Cali e Bogotá, respectivamente. Para forjar essa ou essas identidades latino-americanas, os diretores desses grupos empreenderam, paralelamente ao

engajamento sociopolítico, uma busca estética. A finalidade era criar imagens artísticas, que refletissem o rosto marcado e retorcido das populações mestiças.

A produção artística do Nuevo Teatro brindou a sua gente com verdadeiras obras-primas da arte teatral, tais como *Soldados* e *La Orgia* do TEC, e *El Paso* e *En la raya* do La Candelaria, além de muitas outras. A noção de *imagem poética* funcionou como uma espécie de conceito operativo com o qual se procedeu a abordagem das sequências teatrais selecionadas para discussão. A partir da ideia de *dobras da imagem* que lhe permite transitar pelas diversas modalidades de arte, foi possível detectar um princípio poético comum, suscitado mediante certas operações tais como a montagem, o grotesco, a contradição e a condensação, que embora não tenham sido explicitadas no corpo deste artigo, são intrínsecas às imagens evocadas nos plano-sequências da obra *El Paso*, em foco.

Recebido em: 19/11/2020

Aceito em: 20/12/2020

Referências

- ANTUNES, Fátima. **A imagem poética do Nuevo Teatro Latino-Americano: os casos do TEC e La Candelaria.** Tese defendida em 2007, na USP, sob a orientação de Sedi Hirano.
- BUENAVENTURA, Nicolás. Prefácio. In: ARCILA, Gonzalo. **Nuevo Teatro en Colômbia.** Bogotá: Ediciones CEIS, 1983.
- BUENAVENTURA, Nicolás. *El Paso.* **Revista del Teatro La Candelaria,** Bogotá, n. 4, jan. 1990.
- DUQUE MESA, F.; PRADA PRADA, Jorge. **Santiago García: el teatro como coraje.** Bogotá: Investigación Teatral Editores, 2004.
- DUSSEL, Enrique. **América latina dependencia y liberación.** Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1973.
- DUSSEL, Enrique. **Oito ensaios sobre cultura latino-americana e libertação.** São Paulo: Ed. Paulinas, 1997.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos. "La Candelaria: vivir para el teatro". In: **Escenarios de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica.** Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. v. 1.

- FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1983.
- FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GARCÍA, Santiago. **Teoría e prática do teatro**. São Paulo: Hucitec, 1988. v. 1.
- GARCÍA, Santiago. **Teoría y práctica del teatro**. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2002.v. 2.
- GARCÍA, Santiago. **Teoría y práctica del teatro**. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2006.v. 3.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- GOMÉZ, Eduardo. “Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia”. In: WATSON ESPENER, Maida; REYES, Carlos José. **Materiales para una historia del teatro en Colombia**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986. p. 356-388.
- GOMÉZ, Eduardo. “Nosotros los Comunes”: el peligro latente del populismo. In: WATSON ESPENER, Maida; REYES, Carlos José. **Materiales para una historia del teatro en Colombia**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986. p. 403-406.
- GOMÉZ, Eduardo. “La influencia de Brecht en el teatro moderno en Colombia”. **Señales Abiertas**, p. 25-37, outubro-diciembre de 1992.
- GONZÁLEZ CAJIAO, Fernando. **Historia del Teatro en Colômbia**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986.
- GUINSBURG, J. **Stanislávski, Meyerhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HIRANO, Sedi. América Latina no novo contexto mundial. In: SCARLATO, F.C.; SANTOS, M. Etal. **O novo mapa do mundo: globalização e espaço latino-americano**. São Paulo: Hucitec, 2002.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2001.
- JARAMILLO, Maria Mercedes. La autonomía cultural en el teatro colombiano. Disponível em: <http://iacd.oas.org/interamer/Interamerhtml/RodrVerghtml/Verg34_Jaram.htm>. Acesso em: 02 jan. 2007.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KOVAL, Boris. Prefácio da edição soviética em espanhol. **A grande Revolução de Outubro e a América Latina**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1980. p.VII-X.
- MEJÍA DUQUE, Jaime. “El nuevo teatro em Colombia”. In: WATSON ESPENER, Maida; REYES, Carlos José. **Materiales para una historia del teatro en Colombia**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986. p. 460-479.
- MENDIETA Y NUNEZ, Lucio. Sociologia da Arte. In.: VELHO, Gilberto (Org.). **Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.
- MEYERHOLD, V. **Teoria teatral**. 5. ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986.
- MONTILLA, Claudia V. Del teatro experimental al nuevo teatro: 1959-1975. **Revista de Estudios Sociales**, Bogotá, n. 17, feb. 2004.

SADER, Emir. (Coord.) **Latinoamericana**: enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe. Rio de Janeiro/São Paulo: Laboratório de Políticas Públicas, Boitempo, 2006.

STANGOS, Nikos (Ed.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 174-181.

TAYLOR, Diana. **Theatre of crisis. Drama and politics in Latin American**. Kentucky: University of Kentucky, 1991.

TEATRO LA CANDELARIA. **3 obras de teatro: El Paso, Maravilla Estar, La Trifulca**. Santa Fe Bogotá, 1991.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Cultrix, 1973.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TRABA, Marta. "A cultura da resistência". **Vidas das artes**, Rio de Janeiro, São Paulo, ano 1, n. 7, jan./fev. 1976.