

SANTIAGO GARCÍA: PEÇA-CHAVE DO TEATRO LATINO-AMERICANO

Santiago García: key piece of Latin American theater

*Camila Ladeira Scudeler*¹
Universidade de São Paulo – USP

Resumo: Este artigo ressalta aspectos da teoria e prática teatrais desenvolvidos pelo encenador colombiano Santiago García (1928-2020) e seu papel fundamental no teatro latino-americano a partir da segunda metade do século XX. O relato pessoal da autora aparece como uma narrativa paralela em que relata seu processo de aproximação ao mestre do teatro colombiano ao longo de alguns anos.

Palavras-chave: Santiago García; Teatro La Candelaria; Teatro latino-americano.

Abstract: This article highlights aspects of theatrical theory and practice developed by Colombian director Santiago García (1928-2020) and his fundamental role in Latin American theater from the second half of the twentieth century on. The writer's personal account appears as a parallel narrative in which she reports her process of approaching the Colombian theater master over a number of years.

Keywords: Santiago García; La Candelaria Theater; Latin American theater.

¹ Doutora e Mestra em Artes Cênicas pela ECA-USP.

Introdução

[...] a diferença entre a ciência e a arte não está no ponto de partida, a indagação, e sim nos objetivos; a ciência busca a verdade para encontrar as leis que governam a natureza, trata de desentranhar seus profundos mistérios; a arte, pelo contrário, não tenta buscar a verdade, não pretende encontrar leis, mas observar a natureza, seu comportamento, para com isso realizar obras, criar outras 'realidades' a partir da realidade observada. (GARCÍA, 2006, p. 98)

O ano é 2002. Em uma aula da disciplina *Direção Teatral*, na universidade, ouço pela primeira vez este nome: Santiago García. É mencionado entre muitos outros nomes e referenciado como um dos pilares da Criação coletiva. A professora ressalta que *criação coletiva* tinha sido uma linha/forma de trabalho desenvolvida e aplicada principalmente nos anos 1960 e 1970. Minhas lembranças dessa aula param por aí.

Anos mais tarde, em 2008, não consigo assistir à peça *El paso*, do grupo colombiano Teatro La Candelaria, dirigida por aquele diretor mencionado anos antes: Santiago García. Participando da Mostra Latino-americana de Teatro de Grupo de São Paulo, com uma única apresentação do grupo, os ingressos gratuitos se esgotaram em questão de minutos, e muitos éramos os espectadores que ficamos de fora. A sala Adoniran Barbosa do Centro Cultural São Paulo me proporciona uma experiência mediada: olho de cima, atrás do vidro, a cena que ocorre no andar de baixo. Consigo ver o espaço arena adaptado a *la italiana*. No palco, um cenário em tons de ocre, umas mesas de bar (talvez só uma, não sei) e personagens que parecem tirados de um filme de Karim Ainouz, deslizam. Não escuto nada da cena, só os ruídos de outros frustrados como eu andando pra lá e pra cá.

Agora já é 2014. Santa Clara, Cuba. Santiago García surge em um fraque branco, dançando por um grande tecido onde se projeta uma espécie de epígrafe-homenagem, na peça *Soma Mnemosine – el cuerpo de la memoria*, do Teatro La Candelaria, criação coletiva dirigida por Patricia Ariza. Vejo Santiago dançar e contar, ao expor feridas cenográficas que se desfazem qual algodão, de sua dor

de país e vicissitudes de sua vida, entre fotos de vítimas de um dos tantos genocídios perpetrados na Colômbia no século XX, o genocídio do partido político Unión Patriótica (mais de 6.000 dirigentes assassinados). Em pleno 2021, me pergunto: quanto disso mudou neste século em que estamos? Já são tantos os líderes sociais assassinados na Colômbia nos últimos anos...

“O maestro”, como a maioria das pessoas se dirigia a Santiago García, eu vim a conhecer pessoalmente em minha primeira viagem à capital colombiana em abril de 2014. Naquele ínterim, desde que ouvi falar dele pela primeira vez, já tinha procurado informação, lido textos que encontrava, visto vídeos de peças icônicas como *Guadalupe años sin cuenta*². E agora o conheço: um senhor com apaixonante senso de humor e carisma cuja sagacidade e genialidade tinham tomado outros contornos já há alguns anos. Guardo com carinho uma foto que tiramos juntos durante o Festival de Teatro Alternativo da Corporación Colombiana de Teatro, onde eu me apresentava com o *unipersonal* “Iara – a dialética do mito” (do grupo Arlequins, direção de Sérgio Santiago). Mas esse García que eu finalmente conhecia pessoalmente já estava em outra etapa de seu estar no mundo. Um homem de idade avançada cujo senso de humor lhe transbordava e cuja frágil força enternecia. Eram dois para mim: o mestre de quem havia lido livros, ouvido histórias incríveis, e outro, aquele senhorzinho com quem tive a honra de conviver, tomar o solzinho da tarde, ouvir falar em diferentes idiomas, passear pelo Teatro La Candelaria.

Alguns meses depois, em agosto daquele mesmo ano, vi pela primeira vez no palco uma obra dirigida por ele: *De caos y deca caos*. Nessa criação coletiva do Teatro La Candelaria – sim, neste século o grupo continua criando a partir das premissas da *criação coletiva*, aquela que muitos acreditam ter ficado fadada ao passado de quarenta anos atrás –, a aristocracia colombiana é apresentada em sua mediocridade mais profunda ao longo de dez quadros que se sucedem, costurados pelo que o grupo convencionou chamar de “cupli” – em referência à

² O nome da peça propõe um jogo entre as palavras *sin cuenta* (em português, sem conta, incontável) e *cincuenta* (cinquenta), em referência à década quando ocorreram os fatos: anos 1950.

peça automobilística que unia os eixos não coaxiais nos carros antigos – pelo espaçoso palco da sede do grupo, no centro histórico de Bogotá. O caos se instaura em meio às gargalhadas tiradas do público desde a estreia da peça em 2002. O título da peça vem, entre outras coisas, da teoria do caos da física quântica, que foi o fio estruturante da obra. Em cada um dos dez quadros, uma aparente calma e normalidade é subitamente quebrada, levando ao caos que desmonta a cena. Os atores-criadores, coautores da obra, contam que durante o processo de montagem demoraram bastante tempo em busca do x da questão da peça que estavam construindo. Depois de muitas improvisações, García percebeu que o ponto nevrálgico era precisamente a relação entre essa aristocracia e seus serviçais, em que a estrutura social se configura e é escancarada dialeticamente. A luta de classes. E esse foi o pulo do gato. Não era suficiente expor a aristocracia, era imprescindível colocá-la em relação. Dialética. Não tive dúvida da influência de Brecht na obra de García e, conseqüentemente, na obra do grupo. Sobre os postulados de Brecht que o nortearam, Santiago afirma que

se tratava da representação da realidade como um fato ‘historizado’, não como um fato histórico. Ou seja, que os acontecimentos representados na cena, mesmo que fossem fatos históricos, deveriam aparecer relacionados com a realidade presente para que sua significação tivesse o caráter de signo transformador da realidade, e não somente de reflexo da realidade. (GARCÍA, 1994, p. 148)

E García surgiu em meu caminho de maneira indireta novamente em outubro de 2014, quando fiz uma entrevista com a doutora Graziella Pogolotti, em Havana, Cuba, para minha tese doutoral sobre o Grupo Teatro Escambray. O objetivo principal daquela conversa era conhecer melhor o contexto da fundação do grupo cubano em 1968, a partir da leitura dessa importante intelectual cubana que acompanhou de perto os movimentos teatrais latino-americanos nas décadas de 1960 e 1970, principalmente. Em dado momento da entrevista, Graziella sentenciou:

Eu insisto que para esse trabalho de doutorado é muito, muito importante conhecer esse contexto latino-americano e também me parece fundamental conhecer o pensamento dos teatristas – ou teatros, como dizem – colombianos, porque eu acredito que, no plano conceitual, os pensadores e práticos mais lúcidos foram os colombianos. Há em Santiago [García] e em Enrique [Buenaventura] um pensamento que se desenvolve levando em conta uma prática teatral concreta, mas, ao mesmo tempo, levando em conta as coordenadas históricas, sociais e, também, as ideias que iam sendo conhecidas no mundo naquela época. (Pogolotti *in* SCUDELER, 2018, p. 45A)

Aluno de arquitetura da Universidad Nacional de Colombia – não chegou a se formar –, García enveredou pela criação cênica depois de ter conhecido e estudado com o mestre japonês Seki Sano. Este, depois de ter feito parte de sua formação na Rússia, seguidor e difusor de Stanislavski e Meierhold, depois de anos no México, chega à Colômbia em 1955, a convite do presidente da República, Gustavo Rojas Pinilla, para desenvolver material artístico de alto nível para a televisão recém-inaugurada no país. Sano foi expulso do país em menos de seis meses quando o governo descobriu sua suposta filiação comunista. Mas o encenador japonês deixou raízes profundas naqueles que foram seus alunos, muitos dos quais serão responsáveis pelo que veio a denominar-se “teatro moderno colombiano”. García era um deles e será também um dos fundadores do emblemático coletivo de diretores teatrais chamado *El Buho*.

Em 1959, García vai pela segunda vez à Europa. Na primeira, havia se dedicado a estudos de arquitetura e artes plásticas em Paris, Londres e Veneza. Nesta nova oportunidade em que ficou na Europa por três anos, teve uma bolsa de estudos inicialmente para realizar um curso em Praga a respeito do “Tratamento arquitetônico do espaço da cena”. Mas, sua fascinação por Brecht o levou a pedir uma mudança na bolsa, indo a Berlim para realizar estágio no Berliner Ensemble (CEDEÑO, 2015, p. 20, 22, 49).

Ao voltar, com o conceito a respeito do teatro da “era científica” em mente, alinhado com as buscas de muitos naquele tempo, se intensifica a necessidade de desenvolver um teatro próprio. García salienta que

A partir dos anos 60 em nosso país [Colômbia] surgiu a necessidade, entre teatro e público, de buscar uma dramaturgia própria, que representasse nossos problemas, nossos sonhos e nossas vivências. Este debate se apresentou pela primeira vez em 1968 em um encontro entre teatristas e público popular, organizado pela CCT [Corporación Colombiana de Teatro] e alguns setores de sindicatos e grêmios. Vários de nossos grupos de teatro sentiam essa necessidade planteada pelo 'público popular' como programática e de imediato assumimos a tarefa de criar com nossos próprios meios, escassos e insipientes, essa dramaturgia reclamada pelo tipo de interlocutor que nós mesmos tínhamos escolhido como o mais suscetível de ser determinante de uma nova estética". (GARCÍA, 1994, p. 135)

E foi na criação de obras dentro da coletividade e em diálogo com o público que García foi desenvolvendo o encaminhamento de suas obras. E um de seus maiores logros foi precisamente o fato de ter se dedicado, além da criação no palco, a teorizar e a analisar seus próprios processos junto ao grupo que fundou com outros artistas em Bogotá em 1966. Ao não ser uma ciência exata, os resultados de um processo de criação artística são inesperados, e García salienta esse aspecto ao descrever o que busca com a teorização acerca de sua prática e do grupo, e acerca da *criação coletiva*:

[...] temos tentado conseguir não só resultados concretos, mas teorizar sobre nossa metodologia de criação de obras de teatro. E, ao tentar teorizar, a ênfase de nossas reflexões não está tanto nas peças, enquanto dramaturgia, mas nos processos nos quais os métodos mudam de uma obra a outra, o que nos inibe, como é natural, de falar categoricamente de uma metodologia de criação estética. Tentamos dar conta dos processos, dos passos, das variações, dos achados, mas também dos fracassos, dos equívocos, dos tropeços. (GARCÍA, 2002, p. 111)

Com a chegada de diretores estrangeiros à América Latina nos anos 1940, 1950 – podemos pensar, por exemplo, nos italianos Ruggero Jacobbi e Gianni Rato, no Brasil; ou no espanhol Fausto Cabrera, na Colômbia –, textos de dramaturgia clássica universal eram comumente montados. Também pelas recorrentes turnês de companhias europeias pelas principais cidades de nossa região, de Havana a Buenos Aires tais textos ficavam famosos por aqui. E

chegaram nestas latitudes, pelas mãos de artistas latino-americanos ao voltarem de suas viagens à Europa, as teorias e práticas teatrais em voga no velho continente. O sistema de Stanislavski, práticas propostas por Grotowski, princípios de Brecht, vão chegando através de traduções variadas. Santiago García reflexiona, ao falar sobre as múltiplas teorias europeias e orientais que pulularam em nossa região, sobre o que ele considera ser uma necessidade: criar pensamento próprio, local,:

Toda essa avalanche teórica que nos inundou na América Latina, por um lado, foi muito sã, muito boa, a recebemos com os braços abertos, mas também necessitamos criar nossas próprias teorias, ter nossas próprias suposições a respeito da arte, apesar de que nos remitamos e levemos em conta (não há lugar a dúvidas) as grandes teorias, os ‘grandes postulados’³ do teatro europeu e oriental. Essa é a tarefa que tento levar a cabo [...]. (GARCÍA, 2002, p. 60)

Voltando à fala enfática de Graziella Pogolotti, de fato, naquele momento, eu já considerava incluir o Teatro La Candelaria em minha pesquisa (o que se provou difícil ao longo da escrita da tese por ampliar sobremaneira meu objeto de estudo), e levei ao pé da letra suas indicações. Decidi não me dedicar a estudá-los somente a partir da teoria, mas através de um processo etnográfico. E lá fui eu. Em fevereiro de 2015, me estabeleci em Bogotá para a realização de uma etapa da minha pesquisa de campo com bolsa de doutorado sanduíche da CAPES. O projeto foi desenvolvido junto à Universidad Nacional de Colombia e, paralelamente, junto ao Teatro La Candelaria. Meu objetivo era acompanhar o que o grupo estava desenvolvendo naquele momento⁴, prestes a completar 50 anos de atividade ininterrupta, e queria estudar mais profundamente o movimento de Teatro Novo, ou Novo Teatro que agitou a nossa região de meados dos anos 1960

³ N.T.: O autor usa a expressão informal colombiana “grandes carretas”, que aqui optamos por traduzir como “grandes postulados”.

⁴ Meu propósito era acompanhar essa etapa final e estreia/temporada inicial e primeira aproximação da obra *Camilo* com o público. Trata-se de uma criação coletiva parcial do Teatro La Candelaria com direção de Patricia Ariza, que traz para o centro do palco a vida e a luta de Camilo Torres, personagem histórico colombiano – religioso que se juntou à insurgência para lutar por justiça social em seu país.

e 1970 – o que foi possível graças a diversas bibliotecas da Colômbia, em especial ao acervo da biblioteca do Teatro La Candelaria.

Quando pensamos no surgimento de diversos grupos de teatro ao redor do globo na segunda metade do século XX, considerados a posteriori “engajados”, encontramos algumas características em comum: comprometimento com a criação de uma dramaturgia própria/nacional, a busca de novos públicos com os quais dialogar, a busca de novas formas de se relacionar e criar. Isso tudo leva à criação de um movimento anos depois, como conta Graziella Pogolotti. Ela ressalta que o fato das buscas de grupos de teatro, de distintos países da América Latina, terem tido pontos em comum:

[...] fica mais evidente no chamado *Nuevo Teatro*⁵, cujo centro fundamental foi a Colômbia. Alguns dos principais expoentes colombianos do movimento assim o foram não somente por seu trabalho no palco, mas também pelo desenvolvimento de material teórico a respeito – e nesse sentido as personalidades de Santiago García e Enrique Buenaventura são fundamentais. E nesse entorno – que foi também um entorno muito particular no aspecto político por ter sido o período de várias ditaduras latino-americanas – [houve] uma busca muito particular de relação com os setores populares. Em cada lugar, as definições estéticas e até os critérios de formação dos artistas foram diferentes, mas houve uma espécie de plataforma comum, de maneira geral, que se contrapunha ao teatro estabelecido, ao teatro oficial, ao teatro tradicional. (Pogolotti in SCUDELER, 2018, p. 45A)

E García, a exemplo de Brecht que acreditava na ciência como uma contribuição para um teatro mais cético em relação às verdades socialmente aceitas, ressalta alguns aspectos em que cientistas e artistas se assemelham, já que, para ele,

⁵ Com o nome de *Nuevo Teatro* na Colômbia, ganhou o nome de *Teatro Nuevo* em Cuba. Sua origem ocorreu no final da década de 1960 no país caribenho, “colocando como ordem do dia levar a Revolução (cubana, que triunfou em janeiro de 1959) também às produções teatrais, centrar o foco das montagens no povo cubano, considerado o protagonista do processo revolucionário. O movimento do *Nuevo Teatro* na Colômbia teve suas origens em 1955, seu auge em 1965-1975, atravessou os anos 80-90 por meio de seus contínuos desdobramentos, se estendendo até o século XXI” (SILVA, 2007, p. 11).

tanto os artistas como os cientistas temos a observação e a experimentação da realidade como tarefa fundamental para alcançar os objetivos que cada um desses campos da atividade humana se propõe. Este, chamemos de ‘instinto da indagação’, seria o que nos distingue como seres humanos do resto do reino animal [...]. (GARCÍA, 2006, p. 96)

E é esse princípio da indagação que deve mover também o espectador em seu processo de vivência da obra artística. García ressalta, ao falar sobre a imagem teatral, que de fato o que importa não é tanto a imagem do palco em si, e “sim a imagem que se produz na mente do espectador, aí é onde está o problema da receptividade, já que, com poucos meios muito bem elaborados, se podem alcançar efeitos extraordinários na imaginação do espectador [...]”. (GARCÍA, 2002, p. 61)

E esse é um dos efeitos melhor alcançados na peça *El Quijote*, dirigida e escrita por García. Como nos conta García,

Podemos dizer que um texto teatral como o que conseguimos fazer com *El Quijote* tem uma autoria relativamente autônoma do livro [de Cervantes], ao não se tratar [...] de uma versão e sim um texto-roteiro de um espetáculo, do qual a dramaturgia, tal como nós a entendemos, pertence ao grupo criativo do La Candelaria que é quem cria ou inventa a totalidade do espetáculo, cujo um dos textos, o literário, é de invenção individual, o mesmo que ocorre em relação ao texto da cenografia, do figurino, da iluminação e da sonoplastia. (GARCÍA, mayo de 2002, p. 23-24)

Entrei como atriz em *El Quijote* em 2016 – foi a primeira peça do Teatro La Candelaria em que atuei – para substituir alguém que havia saído – nessa dança de atores que se aproximam e se afastam do grupo de tempos em tempos. Patricia Ariza já algum tempo ocupava a função de “olhar externo” e, junto aos atores que estiveram na montagem original (a maioria deles continua no grupo), buscava manter viva, ao máximo, a montagem tal qual havia sido concebida. Durante os quatro anos em que atuei em *El Quijote*, os personagens a fazer foram mudando e a complexa contrarregragem compartilhada entre todos foi ficando cada vez mais fluída.

A complexidade da contrarregragem vinha da *precariedade*, aspecto principal trabalhado nesta montagem – como havia ocorrido também com as montagens *Manda Patibularia* e *El dialogo del rebusque*, aqui levada mais longe e a toda a peça, não somente como característica de um ou outro personagem. García ressalta que se tratava de “desnudar ao espectador um mundo precário, transitório, móvel, que se compõe e se descompõe na própria cena [...]. Tudo que era seguro, unitário e estável [no processo de criação] foi dando caminho ao transitório, modificável” (idem, p. 16). Isso faz de *El Quijote* um espetáculo em que cada universo transitado por Quixote e seu fiel escudeiro vai sendo construído e desconstruído no palco pelos atores.

Mas eram as descobertas na dramaturgia e encenação que me encantavam mais a cada temporada. O convite à imaginação ia possibilitando maravilhas frente aos meus olhos, e através de meu corpo e minha voz. A utopia – ponto central da montagem –, servia não somente ao Quixote e a Sancho Pança, mas também a mim, como um motor que me movia naquele sonho compartilhado com o público a cada apresentação, em meio a muitas trocas de figurino.

O ator de novo, tipo que García menciona no livro *Teoria y Practica del teatro*, revela a busca e construção de um artista completo, que se responsabiliza por tudo o que engloba a criação artística, incluídas as funções administrativas e de produção. E ressalta que “o teatro é uma arte que, como arte, exige que o ‘artista’ de teatro seja o inventor do espetáculo teatral em sua totalidade, no qual podem coincidir vários campos da invenção artística” (idem, p. 14).

Multifacetário, arquiteto de formação inconclusa, pintor, diretor teatral e dramaturgo, a pedagogia também fez parte de sua atuação. Apesar de afirmar que a arte não se pode ensinar, García via nos espaços de formação um terreno fértil para a experimentação e a indagação. Foi diretor da ENAD – Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá, por 7 anos, e, por mais de 15 anos, coordenou o Taller Permanente de Investigación Teatral, no qual participaram inúmeros atores, diretores, dramaturgos, etc. Fora de Bogotá também desenvolveu projetos pedagógicos como a Escuela Piloto de Investigación Teatral

de Boyacá, coordenado por Beatriz Camargo, com a participação de Carlos Jose Reyes e Jaime Barbini.

Voltando ao meu relato de aproximações e impossibilidades com García, além do período de 6 meses de bolsa sanduíche que tive em Bogotá, fiquei na cidade por mais 5 anos e meio. Dos 6 anos que estive na capital colombiana, 5 deles foram trabalhando junto ao Teatro La Candelaria – no primeiro ano como pesquisadora e posteriormente em um estágio artístico como atriz-criadora. Nesse período, via García na sede do grupo quase diariamente, depois do almoço – a sede do coletivo que fundou era parada obrigatória de sua caminhada. Entrava, cumprimentava a todos, ia até o fundo, aos camarins, e, por vezes, se sentava a olhar o palco, em outras, o surpreendíamos manuseando e colocando máscaras, revisando figurinos que ali estivessem à mão. Ali, em seu habitat natural. E recitava incansavelmente uma frase a quem dele se aproximasse, que primeiro dizia em alemão e traduzia em seguida ao espanhol: “Eu sou o espírito do mundo, mas perdi a chavezinha”.

Apesar de ter se sagrado como figura central do percurso do teatro na Colômbia e na América Latina, García ainda é pouco ou nada estudado nos cursos de formação de teatro no Brasil. Ele, que foi declarado Embaixador Mundial do Teatro pelo ITI – International Theater Institute da Unesco, em 2012, tem vários livros de teoria e dramaturgia publicados, dos quais podemos ressaltar *Teoría y Practica del Teatro* volumes 1, 2 e 3. Somente o primeiro deles foi publicado no Brasil em uma edição em português resultante dos esforços de Fernando Peixoto⁶. Talvez, também não tenha sido figura carimbada em eventos e festivais teatrais do Brasil, apesar de ter vindo ao país com seu grupo em algumas oportunidades, como a São Paulo para participar da Mostra Latino-americana de Teatro de Grupo, produzida pela Cooperativa Paulista de Teatro; a Londrina (FILO), Belo Horizonte (FIT) e Salvador (FILTE Bahia).

Felizmente, podemos notar um interesse crescente no Brasil nos últimos dez anos sobre o fazer teatral na América Latina. Contribuir com essa mudança e falar

⁶ Edição publicada pela Hucitec em 1988.

sobre figuras tão emblemáticas e às vezes desconhecidas para muitos de nós, como é o caso de Santiago García, é o aspecto mais relevante de iniciativas como a deste dossier.

E, não por acaso, comecei e concluo este texto recorrendo à memória – minha memória pessoal e de tantas outras e outros. Santiago, que faleceu no dia 23 de março de 2020, aos 91 anos, era um homem conhecido por sua eximia capacidade de memória. De poder recitar de cor capítulos de *Dom Quixote de la Mancha*, de Cervantes, García foi perdendo essa capacidade pouco a pouco nos últimos anos de sua vida. Faleceu nos primeiros dias da decretação de quarentena total na Colômbia (em razão da recém-descoberta pandemia de COVID-19). Não foi a causa de sua morte, mas as limitações advindas da decisão governamental impossibilitaram que fosse feita uma despedida grandiloquente ao *maestro*. Como se pregasse sua última peça a todos, o coração o levou antes da pandemia se estabelecer em nossas vidas, e da maneira mais próxima de sua personalidade: sem grandes pompas e circunstâncias, sem formalidades, nos deixando com sua icônica imagem com um nariz vermelho de palhaço.

À sua memória este relato.

Recebido em: 10/02/2021

Aceito em: 18/03/2021

Referências

CEDEÑO, Janneth Aldana. **El teatro de Santiago García**. 2015. 234 f. Tese de Doutorado. Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2015.

GARCIA, Santiago. **El Quijote**. 2ª. Edição. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, mayo, 2002.

GARCIA, Santiago. **Teoria e Prática do Teatro**. São Paulo: Hucitec, 1988.

GARCIA, Santiago. **Teoría y práctica del teatro**. 3ª. Edição. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1994.

GARCIA, Santiago. **Teoría y práctica del teatro II**. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2002.

GARCIA, Santiago. **Teoría y práctica del teatro III**. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2006.

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

SILVA, Fátima Antunes da. **A imagem poética do Nuevo Teatro Latino-americano: o caso do TEC e La Candelaria**. 2007. 281 páginas. Doutorado em Sociologia – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.