

**LOS DIEZ DÍAS QUE ESTREMECIERON AL MUNDO: A EXPERIÊNCIA DE
CRIAÇÃO COLETIVA NA MONTAGEM DO GRUPO TEATRAL
COLOMBIANO LA CANDELARIA, DE 1977**

Juliana Caetano da Cunha (UFRJ)¹


Resumo: Este trabalho discute não apenas as questões que envolvem a adaptação de uma crônica histórica (relato da Revolução Russa de 1917, do jornalista John Reed) para peça de teatro (do grupo La Candelaria, de Bogotá, em 1977), mas a peculiaridade dessa montagem que resultou numa obra de criação coletiva que incluiu uma “adaptação” à realidade colombiana. Questões políticas da Colômbia dos anos 1970 fizeram parte da peça, aparentemente tão distantes da realidade da Rússia revolucionária, ao mesmo tempo tão verdadeiras para a classe trabalhadora dos dois países e dos dois momentos históricos. Estudamos o significado da criação coletiva como método de trabalho, tratamos de teatro político na América Latina, de arte e revolução.

Palavras-chave: Teatro político; Teatro colombiano; La Candelaria; Revolução Russa.

O título *Os dez dias que abalaram o mundo* é internacionalmente conhecido, ainda que o conhecedor não saiba a que se refere. A obra foi publicada por John Reed dois anos após a Revolução Russa, ocorrida em outubro de 1917, pelo antigo calendário russo (e em novembro de acordo com o atual, que tem treze dias de diferença à frente). Trata-se de um relato, em tom testemunhal e entusiástico, da revolução que fundou a República Socialista Federativa Soviética Russa – que posteriormente conformaria a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), ou simplesmente União Soviética. Tal revolução foi dirigida pelos Bolcheviques (ou Partido Comunista), especialmente pela figura de Lênin, contra um governo provisório que era dirigido pelos Mencheviques, desde a revolução de fevereiro (ou março, pelo novo calendário) do mesmo ano, em coalizão com setores progressistas, da burguesia e da nobreza supostamente deposta – o principal dirigente desse governo provisório, entretanto, era Kerensky, do Partido Socialista Revolucionário. O historiador A. J. P. Taylor, na introdução à edição brasileira da crônica, de 2010, coloca que este é “não só é o melhor relato da Revolução Bolchevique, como está muito perto de ser o melhor já realizado sobre qualquer revolução” (TAYLOR, 2010, 1.72), pois, segundo ele: “Revoluções são eventos tumultuosos, difíceis de ser acompanhados a seu tempo” (id., ibid.).

Merece de fato destaque a forma que Reed dá a seu texto. Apesar de este ter sido contestado em alguns pontos por historiadores, em relação a imprecisões ou

¹ Atriz, Bacharela em Letras (Português/Francês) e Mestra em Ciência da Literatura (Literatura Comparada) pela UFRJ; Especialista em Tradução de Espanhol pela UGF. Contato: julianacae@gmail.com.




romantizações dos fatos, e de ser em grande parte ficcional sem que isso fique bem claro ao leitor, a obra é o referencial histórico mais importante de um evento que abalou o mundo em proporções certamente inimagináveis naquele momento:

o livro de Reed instituiu uma lenda, que se sobrepunha amplamente aos fatos. Não que essa lenda fosse mentirosa. A maior parte das lendas surge de fatos. Mas o clima e as emoções que acompanhavam a revolução bolchevique não teriam vindo à tona com tanta clareza se Reed não tivesse estado ali para registrá-los (TAYLOR, 2010, 1.114).

O autor compõe seu texto ora narrando fatos ocorridos, ora testemunhando eventos e contando suas experiências, ora reproduzindo todo o tipo de texto que lhe foi possível arrecadar: notícias de jornal, editoriais, discursos em manifestações, em assembleias, em reuniões de sovietes, panfletos, comunicados, resoluções, cartas, tabelas de salários e preços, etc., por inteiro, parciais ou em resumos. Taylor conclui que Reed “reúne fragmentos de conversas e detalhes imaginados daquilo que provavelmente teria ocorrido, coroando isso tudo com um texto brilhante” (TAYLOR, 2010, 1.97).

Completada a primeira década da Revolução Russa, Sergei Eisenstein – provavelmente o cineasta soviético mais conhecido – lança o filme *Outubro* (1927). A obra é resultado de uma encomenda oficial do governo, tem como subtítulo o título de Reed, e mantém o tom comemorativo da grandiosa Revolução; não é exatamente uma adaptação, mas tem a obra de Reed como base. É “engajado”, com problemas quanto à representação de Trotsky, visto que foi encomendado pessoalmente por Stálin, que assistiu ao filme antes de ser exibido, para verificar seu conteúdo (ver RAMOS, 2006). Não vamos analisar essa obra, mas destacaremos alguns pontos importantes.

Outubro representa “um passo decisivo no rompimento radical com toda a tradição cinematográfica anterior” (RAMOS, 2006, p.42). Esse rompimento se dá em relação à tradição estética naturalista e às formas clássicas de narrar, em voga no cinema norte-americano da época. Trata-se da concretização de sua teoria do “cinema conceitual” ou “cinema intelectual”, em que a narrativa se utiliza de recursos cinematográficos para alcançar conceitos abstratos, metafóricos, com operações sensoriais capazes de se conectar ao pensamento em sua força ainda não disciplinada pelo sistema lógico. Alcides Freire Ramos coloca que, em *Outubro*,

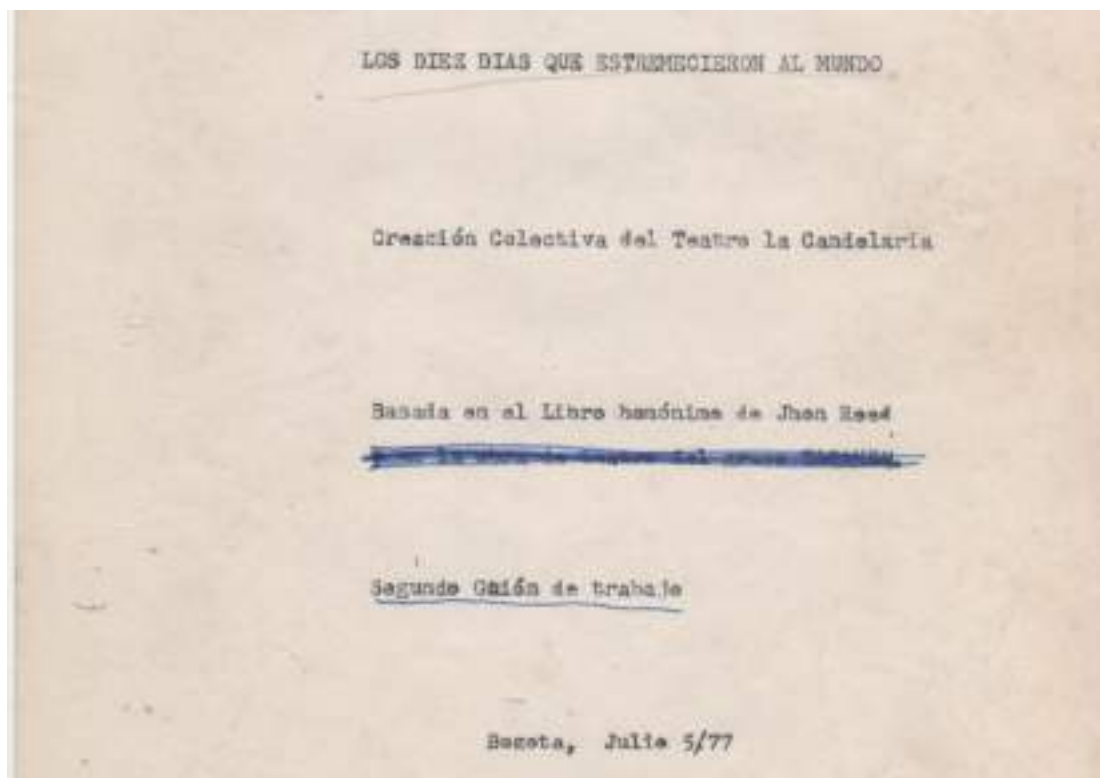


A fragmentação da narrativa para nela inserir comentários visuais é aí de tal proporção que não se admitem concessões às normas clássicas de continuidade. Responsável principal por essa verdadeira pulverização da narrativa é a utilização ininterrupta das metáforas e metonímias. (RAMOS, 2006, p.42)

Trata-se, sem dúvida, de um momento privilegiado de experimentação estética cinematográfica, com recursos materiais para fazê-lo. Além da questão das formas de narrar, ou da crítica às formas de narrar, em seu ensaio “Do teatro ao cinema”, de 1934, Eisenstein apresenta outro ponto fundamental a este estudo. E diz que: “Nenhum cinema refletira antes uma imagem da ação coletiva. Agora a concepção de coletividade deveria ser retratada” (2002, p.24). Com isso, chegamos à obra que concentra nossa atenção neste trabalho, realizada meio século depois de *Outubro*: é a adaptação dramaturgica realizada pelo Teatro La Candelaria, de Bogotá (Colômbia), aos 60 anos da Revolução Russa, em 1977, que lhe rendeu o Prêmio Literário Casa de las Américas (de Cuba), pela segunda vez consecutiva. O La Candelaria é até hoje um dos grupos de teatro mais importantes da Colômbia, quiçá da América Latina, e nesse momento era dos maiores expoentes do teatro político destas bandas. O grupo, fortemente influenciado pelo marxismo, de modo geral, e por Bertolt Brecht quanto ao teatro e ao fazer artístico, vinha buscando seus próprios caminhos e linguagens, arriscando-se no método da criação coletiva e autoral de suas peças, enraizadas na realidade que viviam, embalando o movimento teatral no país, quando surgia o chamado Novo Teatro Colombiano. Encontraremos aqui não só a ação coletiva, mas também o texto coletivo. Nas palavras do fundador e diretor do grupo, Santiago García:

esperamos que a proposta [*de trabalho*] venha da própria realidade circundante e dentro da qual se movimenta o grupo. Daí a importância de que os integrantes estejam ativamente interessados na realidade política e social do país. Isto é, a importância de uma praxe política. (GARCÍA, 1988, p.27)


Uma montagem sobre a Revolução Russa de mais de meio século atrás, baseada no texto pronto de um americano, parecia um ponto fora da curva. E a proposta veio mesmo de fora, trazida por um sindicato, que encomendou ao grupo, com poucos meses de antecedência, uma montagem desse texto, com a finalidade de comemorar os 60 anos da Revolução Russa, que tomava novos rumos após a morte de Stálin (1953).



Segunda versão do roteiro de *Los diez días que estremecieron al mundo*, ainda em construção, quando se define que a obra não será baseada na adaptação teatral russa já realizada. Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro La Candelaria, nº 00002578.

A ideia inicial foi, claro, adaptar dramaturgicamente o texto de Reed, usando como base a peça de mesmo título montada pelo Teatro Taganka, de Moscou (fundado em 1964, poucos anos antes). Ocorre que a coisa tomou outros rumos, dado o método dialético de trabalho que se estabeleceu. A direção da peça foi assinada por Santiago García, mas a criação (da adaptação, do texto) é coletiva. Segundo o diretor, o grupo tinha por objetivo “conquistar um público popular com peças que, sem de forma alguma baixar a guarda em relação à qualidade estética, fizessem o espectador ‘ver’ os conflitos sociais de nosso país [a Colômbia] a partir de uma ‘nova’ perspectiva” (GARCÍA, 2002, p.144; tradução nossa), o que considera ter alcançado, pelo menos em grande medida. E que perspectiva seria essa? García fala em apresentar ao público

Um mundo transformável, e uma realidade de relações sociais em que o destino e o inexorável foram substituídos pelas possibilidades de mudança que o homem pode fazer. Não mostrar os milagres dos deuses, mas os milagres do homem. Este era precisamente o ensinamento mais importante que havíamos podido desenvolver, com um método de




criação a partir das reflexões de Brecht, sobre a arte da representação teatral. Encontramos ou descobrimos nossa própria leitura e aplicação do efeito de distanciamento que tanto tirava o sono dos seguidores teóricos de Brecht. (GARCÍA, 2002, p.144-5; tradução nossa)

Com esse objetivo em mente, apropriado do “distanciamento”, o grupo realizou a obra com 75 personagens, interpretados por 12 atores, entre eles Santiago García, diretor à época, e Patrícia Ariza, diretora atualmente. A peculiaridade dessa montagem é que os personagens não são simplesmente os soldados, camponeses, trabalhadores ou dirigentes da Revolução Russa, mas atores de uma companhia de teatro colombiana tentando contar essa história, disputando com o diretor do grupo a versão da história que a peça contaria, assim como disputou o povo russo com o governo provisório, ou os bolcheviques com os mencheviques, os rumos da revolução, ou, o mais importante: como disputaram as maiorias trabalhadoras contra as minorias dominadoras, ao longo da história da luta de classes, os rumos de sua própria história. Da Revolução Russa, que poderia inicialmente parecer distante da realidade colombiana, extraiu-se o tema principal:

a tomada do poder por uma coletividade organizada sobre os interesses individuais, que posteriormente se definiu como a ordem imposta por uma minoria destrozada pela desordem imposta por uma maioria em benefício da maioria e que finalmente se concretizou simplesmente: na revolução. (GARCÍA, 1988, p.26)


O conteúdo da peça, portanto, teve este tema como substância; mas uma substância inerente à forma, marcada pelas linhas argumentativas que se estabeleceram: “a) A revolução socialista (bolchevique) encabeçada por Lenin; b) a revolução burguesa (S. R. [socialistas revolucionários] e menchevique) com Kerensky; c) a história do grupo de teatro Que Bela Coisa; e d) a história do Turgimão ou diretor do grupo” (GARCÍA, *ibid.*). Outras tantas questões da realidade política da Colômbia dos anos 1970 fizeram parte dessa montagem, ainda que à primeira vista nada tivessem que ver com a Rússia revolucionária de outrora. Ao mesmo tempo, tais questões se mostraram igualmente verdadeiras para a classe trabalhadora dos dois países e dos dois momentos históricos. Segundo Santiago García: “A prática da criação coletiva permitiu ao nosso grupo compreender mais amplamente a enorme importância de saber relacionar a praxe artística com a praxe política, nos aproximou cada vez mais do proletariado e nos ensinou a vibrar



uníssonos com a força de uma classe cuja potencialidade começa a desabrochar em nosso país” (1988, p.38).

O prêmio Casa de las Américas fez a montagem repercutir no mundo. A primeira vitória, no ano anterior, havia sido por *Guadalupe: años sin cuenta*, que traz um jogo de linguagem entre “anos sem conta” e “anos 50” (que em espanhol soam exatamente igual), e aborda a resistência popular guerrilheira às ditaduras da década de 1950 na Colômbia, que se seguiram ao assassinato do candidato à presidência pelo Partido Liberal, que tinha grande apoio popular e perspectiva de vitória, Jorge Gaitán (1949). Os protestos por conta do assassinato ficaram conhecidos como “El Bogotazo”, e o período que se seguiu como “La violencia”. A peça aborda o momento histórico pela perspectiva do guerrilheiro, também assassinado, Guadalupe Salcedo. Os conflitos na Colômbia, entretanto, até o presente não encontraram paz. Já passaram por diferentes configurações, com maior ou menor requinte de violência e crueldade, com diversas forças em jogo de poderes, sem nunca o povo ter conseguido se libertar. O tema da revolução, ainda que colocando os russos em cena, temperado pelas questões daqueles que produzem arte crítica no país, que lutam por autonomia, democracia e liberdade, acabou sendo um prato cheio para o público colombiano.

Los diez días... do La Candelaria extrai dois pontos fundamentais da crônica histórica de Reed: o contexto de descontentamento, miséria e guerra despropositada que mobiliza as massas para a tomada de poder e o evento da tomada de poder propriamente dito; e, sem dúvida, “o clima e as emoções” que envolveram aquele momento de feito coletivo. Reed na prática não se atém a dez dias, ele volta a fatos anteriores e segue até as primeiras medidas do novo governo socialista, se debruçando muito sobre essa “véspera” da revolução e sobre as decisões tomadas logo em seguida. O filme de Eisenstein (1927) começa com a derrubada do czarismo pela Revolução de Fevereiro (ou março), depondo Nicolau II (representada numa imagem muito de tombamento da estátua de Aleksander III pelo povo – note-se que o primeiro nome de Kerensky também era Aleksander, ao que o filme faz alusão, ligando o dirigente do governo provisório aos antigos imperadores), e vai cronologicamente (ainda que a narrativa nada tenha de linear) até momentos seguintes à tomada do Palácio de Inverno. A figura de Kerensky é ironizada por diversas metáforas ao longo do filme, assim como na peça.



Na obra de teatro, operam os mecanismos do teatro épico, o distanciamento, a dialética. Na primeira cena, chamada “Aquecimento”, a rubrica explica: “Durante toda a peça, os atores que não estiverem desempenhando papel no momento, estarão visíveis nas laterais do palco, como que vigiando permanentemente a obra” (LA CANDELARIA, 1978, p.11; tradução nossa). Os atores estão vigilantes como seus personagens, que lutam contra o diretor da peça, que quer trapacear, mas lutam como quem já venceu, afinal, o povo fez a revolução, e é isso que se vai contar quer os poderosos queiram, quer não.

Na cena seguinte, o “Prólogo”, conhecemos a personagem “operadora” da estrutura dramática (e narrativa) da obra: o Turgimão. O ator é Santiago García (diretor do La Candelaria), a personagem é o um narrador, que faz também o diretor da companhia La Bella Cosa, quem como ator faz diversos papéis que representam a aristocracia, os mencheviques, a burguesia, etc. A personagem então introduz o que vai acontecer ali: “Bom, senhoras e senhores, aqui estamos prontos para lançar nossa imaginação, e a de vocês, querido público... à aventura do passado... Passado, futuro, presente... Que simples e que complexa trilogia: chave de ouro do artista e de sua obra!” (LA CANDELARIA, 1978, p.14; tradução nossa). Em seguida, começa a dar indícios do conflito:

Minha intenção... perdão, nossa intenção é a de lhes oferecer uma visão objetiva, OBJETIVA... da Revolução de Outubro... Nem muito pendendo para a esquerda – como pretenderam vários atores – nem para a direita, como pretendeu... bom... como ninguém pretendeu. (LA CANDELARIA, 1978, p.14; tradução nossa)

Essa operação e manejo entre as linhas argumentativas antes mencionadas, entre atores que se pretendem sujeitos da obra que estão realizando – como de fato o foram pelo método da criação coletiva, como de fato foi o povo russo –, em conflito com o poder estabelecido e cada vez mais desmoralizado, vai se dando o tempo todo ao longo da peça, em idas e vindas dos atores (personagens) às suas atuações (como personagens da revolução). Diversos planos de contradições se revelam na estruturação dialética e épica das cenas. Entrecruzam-se narrativas e linguagens. Está em cena a relação e o conflito entre individual e coletivo.

Na terceira cena (que é a primeira da “encenação dentro da encenação”), vemos uma reunião secreta da Duma (uma espécie de assembleia legislativa do governo provisório), em que estão presentes representantes da burguesia, da nobreza czarista, dos

mencheviques e de outras forças, mas os bolcheviques não foram convidados (por isso é secreta). A pauta é a retomar a ofensiva das tropas russas (na Primeira Guerra), que o presidente quer aprovar o mais rápido possível, apesar dos protestos do “democrata” presente. Batem à porta, o secretário (feito pelo Turgimão) vai ver quem é e volta nervoso:

Secretário – São os representantes bolcheviques. Exigem entrar!

Presidente – Entremos em regime de votação imediatamente. Secretário, detenha-os. *(O secretário sai e volta novamente. O presidente cita ao secretário.)* “Hoje em reunião do Duma por absoluta maioria...”

Democrata – *(Saíndo da mesa e se dirigindo ao secretário, já não como seu personagem, mas como ator. Tira a máscara.)* Nos ensaios tínhamos combinado que se leria o documento.

Turgimão – Volte pro seu lugar. No último ensaio geral você viu claramente que não foi possível ler o documento. É muito grande. Não foi culpa minha.

Ator – Mas na reunião dos atores vimos que era necessário...

Turgimão – Volte pro seu lugar. Olhe: você é um representante da Duma Municipal de Petrogrado em 1917. Mantenha-se no seu papel. *(O ator dá uma olhada pros seus companheiros e volta pro lugar.)*

Presidente – Hoje na reunião da... *(Entram três atores e se dirigem à orquestra. O ator que havia saído da mesa lhes faz um sinal, e os três começam a fazer soar um bombardeio. Os dumários escondem as cabeças e saem da mesa.)*

Turgimão – *(Para os atores)* Não, não, ainda não. Era necessário que se terminasse de aprovar a ofensiva. Não! *(Ao iluminador)* As luzes da trincheira, não! Ainda não! *(Ao ver-se impossibilitado para dominar a situação, se veste de cabo para a próxima cena.)* (LA CANDELARIA, 1978, p.21-22; tradução nossa)




Cena de *Los diez días que estremecieron al mundo*, em 1980 (conselheiros da Duma ao fundo; Turgimão, interpretado por Santiago García, em primeiro plano). Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro La Candelaria.

O contexto, em linhas muito gerais, era de fome e miséria, com os salários aumentando muito menos que os preços, escassez de produtos básicos. O povo demandava pão (para comer), terra (para produzir) e paz (para sair do *front*). Os soldados estavam esgotados, com frio e famintos, numa guerra sem sentido do ponto de vista revolucionário, animada por questões capitalistas que afetavam especialmente os países mais industrializados e enchiam os bolsos dos EUA, porque estes forneciam armamento e outras necessidades da guerra. Enquanto o povo sofria, os velhos nobres mantinham privilégios em conluio com os Mencheviques. Os soldados russos começam a reivindicar direitos civis de organização em sovietes e tomada de decisões. Eisenstein (1927) retrata as filas à espera do pão, o *La Candelaria* (1978) coloca junto o conflito com os privilegiados. Além da miséria no *front*, Eisenstein apresenta uma cena hilária de confraternização entre os soldados russos e alemães. Na peça, um soldado diz: “Os soldados alemães são operários e camponeses como nós. Quem é na realidade o nosso inimigo?” (*LA CANDELARIA*, 1978, p.26; tradução nossa); e depois: “Nós não temos por que nos suicidar por seus bancos e grandes companhias. Aqui temos um soviete. Discutamos, camaradas!” (id., *ibid.*, p.27; tradução nossa).



Cena de *Los diez días que estremecieron al mundo*, em 1980 (na fila do pão, o burguês tenta passar na frente). Fonte: Arquivo do Grupo de Teatro La Candelaria.



Há cenas representando os debates e argumentações que aparecem no texto de Reed, são reuniões do governo provisório com seus aliados internacionais, reuniões da Duma, conflitos nas trincheiras, a ofensiva e não a paz, a fila do pão nas cidades, fala-se da tentativa frustrada do Gen. Kornilov de tomar o poder, da defesa da Assembleia Constituinte que o governo só protela em fazer; e aparecem também as reuniões dos soviets, o crescimento dos bolcheviques diante do desgaste do governo provisório, a tomada da imprensa burguesa, e, depois, o Congresso Pan-Russo dos Sovietes, a tomada do poder, as tentativas imediatas de Kerensky de resistir, o apoio aos bolcheviques vindo de todas as categorias de trabalhadores, especialmente daqueles que controlavam os serviços essenciais; por fim, a fuga de Kerensky e a fala dos derrotados, dizendo que “já, já” a revolução passa e eles voltam... O que nunca ocorreu.


Os fatos, as ideias, os conflitos presentes naquele contexto, “pulverizam” as cenas. A expressão das contradições e perspectivas estruturada como linguagem teatral é digna de nota. Vejamos trechos publicados em periódicos (disponíveis no arquivo do grupo) após o prêmio literário recebido.

Com *Os dez dias...*, La Candelaria demonstra, sobre a base de um produto, como pode resolver-se o permanente conflito – tão debatido na atualidade – entre o nível estético e o nível do conteúdo político-ideológico. (“Premio Casa de las Américas”, 1978, s. p.; tradução nossa)

A partir de uma estrutura realmente movediça, o grupo chegou à produção de uma unidade dramática integrada que ensina, diverte e, o mais importante, coloca interrogações e abre caminhos de reflexão. Também demonstra como é possível pegar a experiência de muitos outros trabalhadores do teatro e sintetizá-la com a própria experiência da história para dar-lhe sentido atual: a da revolução socialista. (“Los diez días que estremecieron al mundo”, 1978, s. p.)

Para concluir, vale pensar nessa obra como uma defesa do reinventar-se político, da ideia de resistir à reprodução alienada da realidade. Sobre o método, García revela:

Não podemos contentar-nos com fórmulas de improvisação resultantes de trabalhos anteriores, ou com esquemas de trabalho produzidos por outros grupos. Quando caímos na tentação de aplicar fórmulas estranhas ao trabalho que neste momento se desenvolve, os resultados foram lamentáveis, e tivemos que voltar ao caminho da invenção sobre o mesmo terreno de trabalho. (GARCÍA, 1988, p.32)



Entendemos que tal método de trabalho, não só de criação coletiva, mas de constante reinvenção a partir de si mesmo, situado em seu tempo histórico e realidade social, é uma das características fundamentais dessa obra. A imagem teatral capaz de impactar o público, de fazer pensar fora da lógica tradicional, de tirar da zona de conforto do entretenimento, surge aqui de um método coerente com a sua proposta estética e com seu conteúdo. E essa imagem teatral tem imenso poder dialético, como tem a figura de linguagem, e como a literatura e a arte em geral podem ter. O diretor insiste:

a imagem teatral deve ser o *resultado* dialético da representação da ação (imaginativa) que ela desencadeia nos sentimentos e na mente do espectador. [...]


A imagem teatral não é, pois, a ideologia, nem um conceito, mas sua função é a de romper a ideologia ou a de reafirmar conceitos ou ideologias. É uma forma ativa cujo conteúdo aciona (age) sobre os conteúdos da realidade. (GARCÍA, 1988, p.52)

Fica-nos o entendimento que é possível e necessário usar essa força da arte e inventar a realidade a partir dela mesma. Uma adaptação pode estar longe de ser mais do mesmo, simples transposição, como vimos aqui. Santiago García (1988, p.62) diz ainda que “o artista é o intérprete dos sonhos, dos interesses e das esperanças de seu povo”, e que isso pode ser traduzido em imagens teatrais, artísticas, literárias, enfim: capazes de transformar a vida, ou de transformar o homem, mostrando uma sociedade capaz de ser transformada por ele, como defendia Brecht.

Referências

EISENSTEIN, Sergei; ALEXANDROV, Grigory (Direção e roteiro). *Outubro*. Música de Dmitri Shostokovich. URSS, 1927, p&b, 102 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ob_O0Da-Ujk>. Acesso em: 10 ago. 2017.

_____. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.



GARCÍA, Santiago. *Teoria e prática do teatro*. Tradução Salvador Obiol de Freitas. São Paulo: Huitec, 1988. 140 p.

_____. *Teoría y práctica del teatro: volumen 2*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2002. 240 p.

_____. *Teoría y práctica del teatro: volumen 3*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2006. 156 p.

LA CANDELARIA, Grupo de Teatro. *Los diez días que estremecieron al mundo*. La Habana: Casa de las Américas, 1978 [1977]. 92 p.

_____. *Guadalupe: años sin cuenta*. Bogotá: Idartes, 2016 [1976]. 160 p.

“LOS DIEZ días que estremecieron al mundo”, 1978 [matéria em periódico, recorte]. Arquivo Grupo de Teatro La Candelaria, nº 00002456. Consulta *in loco* realizada em 24 abr. 2017.

“PREMIO Casa de las Américas”, *Boletim Cultural CEIS*, 1978 [matéria em periódico, recorte]. Arquivo Grupo de Teatro La Candelaria, nº 00002458. Consulta *in loco* realizada em 24 abr. 2017.

RAMOS, Alcides Freire. “A linguagem cinematográfica sob o olhar da história cultural: o caso de S. Eisenstein”. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidades e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.137-151.

REED, John. *Dez dias que abalaram o mundo*. São Paulo: Penguin Companhia, 2010. E-book, versão Kindle, 7924 localizações.

TAYLOR, A. J. P. “Introdução”. In: REED, John. *Dez dias que abalaram o mundo*. São Paulo: Penguin Companhia, 2010. E-book, versão Kindle, 7924 localizações.