
Escuela cubana de ballet: dança de cubanidades

Cuban School of Ballet: dance of cubanidades

MSc. Deysi Emilia García-Rodríguez

garciadeysiemilia@gmail.com

Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

Dra.C. Andrea Vieira-Zanella

avzanella@gmail.com

Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

Resumo

Apresentamos uma aproximação à *Escuela cubana de ballet*, a partir de uma abordagem que pondera a sua existência como evento que transcorre numa relação dialógica com os múltiplos acontecimentos do contexto no qual se desenvolve. Sublinham-se, nesta aproximação, as concepções teóricas de M. Bakhtin, as quais conduzem os fios do tecido de uma cultura e suas maneiras de se expressar nos tempos e espaços, e assim, obter um desenho com matizes diferentes, únicos no campo do balé clássico, mas, aberto à novos possíveis, insuspeitados. Assim, é apresentada a trajetória da construção dessa singularidade e as tensões entre variadas vozes sociais que possibilitaram sua emergência e consolidação.

Palavras chave: dança, *cubanidades*, tempos, dialogia, *Escuela cubana de ballet*.

Abstract

This article is an attempt to show an approach to the Cuban School of Ballet from a perspective that considers its existence as an event, which lapses in a dialogic relation with the multiple facts of the context in which it develops. In this approach, emphasis is placed in the theoretical conceptions proposed by M. Bakhtin that guide the threads of the weave of a culture and its ways of expressing across time and space to achieve a design with different and unique nuances in the field of classical ballet; however, open to new possible yet unsuspected. This way, it is presented the trajectory of the construction of that singularity and the tensions among the varied social voices that facilitate its appearance and consolidation.

Keywords: dance; *cubanidades*, time, dialogism, Cuban School of Ballet.

O trabalho que se apresenta segue os rumos de uma multidão de fios que vão se esticando no tear dos tempos. Mas, são tempos que pertencem a um espaço: o cubano. Espaço que,

às vezes, pode até se considerar paradoxal nos seus múltiplos acontecimentos, cheio de porosidades¹ prontas para serem desvendadas. Tentar desenhar um pano que destaque, de algum modo, qualquer dos eventos que ali acontecem é o caminho que guia as mãos das tecedoras que, com a paciência das/os artesãs/os vão misturando os possíveis, estabelecendo pontes, dialogando até desvendar uma obra.

A obra pretende abrir novos desenhos, outras relações de sentidos, pois o tecido tenta capturar os movimentos, as (in)visibilidades, desvendar os vestígios dos tempos, das culturas, das sociedades para escutar a polifonia de múltiplas vozes em relação. Assim, nessas relações dialógicas, ativas, de tensões várias com o objeto de análise, se cria ao final uma outra obra, renovada, onde já nada, nem ninguém, a partir desse momento, continuam sendo os mesmos.

As mãos se direcionam ao existir da *Escuela Cubana de Ballet*, às vozes que povoam seus espaços, perambulando não só numa localização geográfica, mas fundamentalmente numa condição de pertencimento, condição que, embora não seja muito importante definir em outros países, segundo refere Torres Cuevas (1995, p.2), para os historiadores cubanos, adquire relevância, pois “[...] en el caso de Cuba, siempre colocada al borde del desarreglo, existe una necesidad vital de autodefinición y autocomprensión”. Refiro-me à condição de *cubanidad*.

Cubanidad e cubanidades

O que é a *cubanidad*? O que revela? O que questiona? O que a define? *Cubanidad* é de uma complexidade que ao se olhar para ela podemos ver seus movimentos, sendo preciso mergulhar para desvendar suas fendas. É uma condição acariciada pelos tempos, o que a converte num processo, num devir, que muda, se transforma, se movimenta em/por espaços e acontecimentos diferenciados, entre subjetividades múltiplas que dialogam e, deste modo, produzem sentidos diversos. Assim, não existe um ponto de início nem um final, existe uma condição que se tece. É nesse tecido que se conservam e resguardam fios, que se rejeitam ou se compartilham outros. As vezes os próprios fios não suportam as tensões e se quebram; outros permanecem e sobrevivem às vicissitudes dos tempos, e ficam lá, em ocasiões visíveis, outras nem tanto, à espera de outros (re)nascimentos.

¹ Aparece o termo porosidade no sentido trabalhado por Benjamin (1987b), onde ao se entrelaçarem construção e ação, todos os lugares, relações, acontecimentos, tem a potência de se tornar, novas e inéditas constelações de eventos.

Nesse tecido, vários são os autores que entrelaçam seus fios. Assim, podemos acompanhar os pontos distantes feitos por Fernando Ortiz². Os fios que sustentam a sua compreensão de *cubanidad* entrelaçam-se num jogo de relações, aproximações e afastamentos entre o *ser cubano* – o *cubanismo* – a cultura – a condição de *cubanidad*. Assim, como discutimos em um trabalho anterior (García & Zanella, 2017) essa condição de *cubanidad* transpõe aquilo que é próprio de um país, neste caso Cuba, e das pessoas que nele vivem. Também não é uma tendência ou marca característica porque muda com os tempos, as condições econômicas, as influências de contextos múltiplos, próximos ou distantes, mas que têm um impacto na cultura, no devir dos tempos. A *cubanidad*, segundo Ortiz (2002 [1940], p.3), é mais uma relação de pertença à Cuba.

Deste modo, a *cubanidad* contém uma relação de responsabilidade, um comprometimento ético com o ser e com o lugar ao qual se pertence, neste caso, um lugar que carrega no seu próprio nome (Cuba), um dos legados mais importantes da cultura indígena: o significar o terreno, o campo, o chão, o jardim, a terra cultivada, a terra habitada (Guanche, 2005). Refere-se, assim, a uma condição de cultura, da cultura cubana, entendida como “[...] un conglomerado heterogéneo de diversas razas y culturas, de muchas carnes y cultivos que se agitan, entremezclan y disgregan en un mismo bullir social [...]” e produzem novas misturas, ricas e temperadas com muitos ingredientes, “[...] que ya tienen un carácter propio de creación [...]” (Guanche, 2005), e que é constantemente renovado. Deste modo, a sua composição não permanece estática. O sabor, a cor, o cheiro, e a sua consistência, modificam-se com cada novo ingrediente que se integre a seus sedimentos, a suas camadas de tempos.

Ainda Guanche (2005) sublinha que, “[...] la cubanidad no está solamente en el resultado sino también en el mismo proceso complejo de su formación; desintegrativo e integrativo, en los elementos sustanciales entrados en su acción, en el ambiente en que se opera y en las vicisitudes de su transcurso”. Neste transcurso, num movimento similar ao da constituição da *cubanidad*, os desenhos criados a partir deste autor se foram misturando com outros fios que (re)criaram as cores do pano. Assim, Torres Cuevas (1995, 1996, 1997), concorda com o caráter processual da conformação da *cubanidad*, e aponta que

² Fernando Ortiz Fernández (1881-1969). “Antropólogo, jurista, arqueólogo y periodista. Estudiante de las raíces histórico-culturales afrocubanas. Criminólogo, etnólogo, lingüista, musicólogo, folklorista, economista, historiador y geógrafo. Realizó notables aportes relacionados con las fuentes de la cultura cubana [...] Con el concepto de transculturación realizó un importante aporte a la antropología cultural” (Ecured, s/d).

não é uma condição concluída, mas sua construção tem relação com a formação do povo e da nação cubana, e se descobre nessa nação, na cultura, na pátria. Desta forma, é um processo cheio de tensões.

Uma das tensões que o autor distingue tem um caráter que chama de interno, e é aquela que se produz entre os elementos que constituem a *cubanidad*, mas, não estão totalmente integrados nela. Assim, explica Torres Cuevas (1995, 1996, 1997), o povo de Cuba se vem constituindo pela presença, no território cubano, de várias etnias e culturas, desde o apagamento dos povos originários, os que deixaram poucos vestígios, até o permanente fluxo de migrações provenientes de outras regiões culturais. Ao se misturar e interagir entre si esses migrantes, se gera, segundo o autor, uma perda de suas distinções de origem e sua integração a um novo sistema etnocultural. Aliás, um processo de *acriollamiento*. Outras tensões se entrelaçam num processo de mudanças dominado pela presença da escravidão, a incompletude das estruturas económicas e sociais, e o desenvolvimento de uma ideologia hegemônica em decorrência do processo escravista, que se desenvolve aproximadamente no período dos anos 1763 até a década de 1840.

Finalmente, Torres Cuevas (1995, 1996, 1997) sublinha as tensões de uma nação pequena, esmagada no processo de mudanças hegemônicas em nível mundial, e de fases de desenvolvimento de um capitalismo que gerou mecanismos de dominação mais efetivos. Essa passagem aconteceu no período que nomeia de transformação da sociedade escravista à sociedade cubana capitalista e dependente, localizado cronologicamente pelo autor nos anos de 1840 até 1929.

Na sua discussão, Torres Cuevas (1997, p.9-10) ressalta que:

[...] la definición de cubanidad es el resultado de fases y etapas diversas en la formación de un pueblo. Ese fondo profundo que condiciona actitudes, aspiraciones, sentimientos, modos de ser y de vivir, y, sobre todo, esa compleja amalgama que conforma lo más profundo de la mentalidad cubana. Profana, libérrima, alegre, fuerte y siempre situada en el límite de todos los límites. En la necesidad de ser y en la obligación de buscar su deber ser, porque de lo contrario sería su no ser.

[...] he definido la cubanidad como la pasión de lo posible, como la búsqueda constante del deber ser de una sociedad que nunca logra estar conforme consigo misma y que siempre se mueve con los latidos constantes del peligro.

[...] La cubanidad ha sido hasta hoy la sensación de lo incompleto; lo incompleto resulta la seguridad de que aún no hemos sido capaces de alcanzar nuestras propias aspiraciones.

Porém, nessa tela de *cubanidad* encontram-se visíveis as ideias de processos, caminhos, devires, continuidades e rupturas, tensões, inacabamentos, multiplicidades, mestiçagens, permeabilidades, limiares que expõem as porosidades de uma nação, uma cultura e uma pátria em construção, onde, parafraseando Benjamin (1987a), ao se entrelaçarem uma à outra, construção e ação, todos os lugares, relações, acontecimentos, tem a potência de se tornar, novas e inéditas constelações de eventos.

Poderíamos acrescentar a essas ideias a possibilidade da existência de *cubanidades*, definidas pelas múltiplas e inimagináveis relações que podem se desvendar neste processo de viver o ser cubano, de responder desde uma posição ativa e responsável às relações com Cuba, com seus (des)tempos e acontecimentos. *Cubanidades*, segundo pensamos, têm algumas condições comuns, uma delas relaciona-se com o fazer parte de uma cultura (a cubana) e com ela dialogar intensamente (García & Zanella, 2017).

Da condição de ser cubano decorrem relações diversas, que têm a ver com a sociedade e seus sedimentos, aqueles que a história vai conformando com as pessoas que nascem ali propriamente, outras que chegam e ficam, ou são passageiras, mas cujos ecos permanecem como referência para além dos tempos. Relações que vão se estabelecendo em seus cotidianos de vida, nas quais se amalgamam fios de cores várias que conformam os tecidos do dia-a-dia, matizados pelas cores da economia, do poder, pelos tons da arquitetura, das geografias, dos costumes, das tradições, e assim por diante. São fios que expõem as distinções do passo dos tempos num espaço, ecoando no presente vozes pregressas, e anunciando sussurros futuros.

Mesmo considerando o grande pano da cultura na sociedade como um tecido completo que a todos reveste, é possível mudar os desenhos, incorporar outros fios ou transformar os já existentes, acrescentar novas cores, inimagináveis sons, modificar os tons, criar outros, redefinir as formas. Afinal, é um tecido que não se conclui, é um tecido em aberto. As relações com a cultura, como compreendemos, são justamente marcadas pelas possibilidades de vir a ser, posto consistirem em relações dialógicas³ nas quais:

³ Segundo Bakhtin (2008, p.47) “As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda

No existe ni la primera ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico (asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito). Incluso los sentidos pasados, es decir generados en el diálogo de los siglos anteriores, nunca pueden ser estables (concluidos de una vez para siempre, terminados); siempre van a cambiar renovándose en el proceso del desarrollo posterior del dialogo. [...]. No existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección. Problema del *gran tiempo* (Bajtín, 1999, p.292-293, itálico no original).

Porém, existe outra condição comum às *cubanidades*, que consideramos de grande valor. Essa condição sublinha uma maneira de relacionamento que implica uma posição ética, a ética da responsabilidade, o ato de reconhecer-se cubano e responder por isso, reconhecer e assumir que se participa do existir de uma determinada coletividade e que por essa participação é preciso responder. É compreender e valorar os diferentes tempos e espaços que compõem a cultura cubana e reconhecê-los como potência, como alteridade constitutiva: “Este fato do *meu não-álibi* no existir, que está na base do dever concreto e singular do ato, não é algo que eu aprendo e do qual tenho conhecimento, mas algo que eu *reconheço e afirmo de um modo singular e único*” (Bakhtin, 2012 [1924], p.96, itálicos no original).

Levando em consideração essas questões, é possível iniciar a viagem pelo pano que se tece: olhemos seus fios, escutemos as suas vozes, mergulhemos nos seus sedimentos, nas suas histórias, perambulemos pelas trilhas da escola cubana de balé clássico através de Cuba e as suas *cubanidades*.

As cubanidades de uma escola

A história de Cuba é marcada por uma intensa polifonia de vozes sociais que se fazem ouvir com diferentes intensidades. Pessoas que nasceram nessa terra e esvaneceram, outras que emigraram. Pessoas que imigraram para a ilha, trazendo novas cores e formas que contribuíram para sua hibridização cultural, a condição sincrética das *cubanidades*.

Junto àquelas pessoas, heranças culturais com níveis diversos de diferenciação, ofícios (re)configurados nas novas terras; maneiras de (re)organizarem suas famílias, suas lealdades; diferentes maneiras de se pensar a vida, a morte, a fecundidade, a reencarnação, o sacrifício no percurso da vida, a espiritualidade, o culto aos ancestrais, as relações

a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância”.

alma/corpo, céu/terra; múltiplas línguas; decorações variadas, corpos enfeitados com sinais de identidades e relações de sentidos ainda por desvendar; associações confidenciais e secretas; rituais, celebrações, tradições, mascaras, entretecidas pelos ritmos e movimentações dos instrumentos produzidos pelas culturas: instrumentos musicais, de trabalho, de guerra, de torturas, de veneração, de modificação dos corpos. Legados das Áfricas que se misturaram com outros, dos espanhóis, franceses, ingleses, portugueses, holandeses, dinamarqueses, germânicos, caribenhos, norte-americanos, chineses, numa passagem convulsa e sistemática de pessoas deslocadas, por obrigação, dever, ambições, ou já nascidas nesse percurso. Vozes desenraizadas. Ecos que se podem escutar nas paisagens e nas pessoas e lugares que habitam, constituindo maneiras de tecer os fios do pano que percorremos.

Neste caminho vão-se vislumbrando e se ouvindo, com mais clareza, as vozes do século XVIII. Sarmiento (2005) comenta que, nos finais desse século, Cuba torna-se um importante alvo para o comércio em escala internacional, sobretudo para Europa, no referente à produção de tabaco e açúcar de cana. Isso favoreceu o desenvolvimento das oligarquias locais e com elas a aparição da nomeada *Sociedad Económica de Amigos del País*, em Havana, no ano de 1793. Interessou-se, essa associação, pelo desenvolvimento econômico e cultural. Ao seu redor juntam-se a comunidade intelectual mais ativa do momento.

É neste período que a dança clássica, desenvolvida na Europa, estendeu-se pelo mundo, chegando até a América, onde iniciaram a se formar várias companhias. Em Cuba, os sons da dança cênica estiveram presentes no efervescente ambiente cultural do século XVIII, graças à apresentação de importantes companhias estrangeiras e figuras do balé internacional que visitaram os cenários de Havana.

Conforme Cabrera (2014), o encontro com o balé, nomeado por ele como “bela arte”, remonta ao ano de 1800. No entanto, Méndez (2000) informa que ao final do século XVIII, nos teatros de Havana, junto com comédias, atos de magia e representações incipientes de ópera, aparecem as primeiras representações de dança cênica. O autor comenta que, em 1803, a companhia do coreógrafo e bailarino Juan Bautista Francisquini foi contratada para a inauguração da temporada do Teatro Principal, e entre as apresentações incluíam-se dezesseis balés-pantomimas e outras obras menores. Ainda segundo Méndez (2000), no ano 1811 falava-se da existência de uma escola de dança

dirigida por Joaquín González, focada fundamentalmente na dança espanhola, porém, em certas ocasiões apresentavam alguns balés. Era comum na época a encenação de papéis masculinos por mulheres. Corpos em movimento, representações mescladas, que vão marcando os corpos das *cubanidades*.

Tanto Cabrera (2014) quanto Méndez (2000) destacam que desde então desenvolveu-se em Cuba um ambiente favorável à dança. Assim, entre 1820 e 1825 apresentou-se em Havana a companhia dos catalães Andrés Pautret e María Rubio, o que motivou o músico Ulpiano Estrada a compor, em 1825, a valsa *La matancera* sob o intuito de ser dançado por María Rubio, sendo o primeiro dos criadores musicais cubanos a fazer música para balé (Méndez, 2000).

No contexto do século XIX, os desenhos expostos no tecido cultural mostram, segundo Sarmiento (2005), posições paradoxais. Se por um lado a arte europeia se fazia presente, o sistema de escravidão cubano expunha as suas máximas dimensões, desde o ponto de vista de seu desenvolvimento socioeconômico. A Ilha de Cuba converteu-se na primeira produtora mundial de açúcar no ano de 1825.

Porém, ainda que na época o sistema escravista tenha tido também a sua maior decadência, seus ecos se fazem ouvir nos séculos seguintes, e a presença negra em Cuba contribuiu para a composição plural do país. Em decorrência, aparecem tecidos de peles diversas, cores brancas e pretas, mestiçagens. Plantações, dores diferentes, vozes que se escutam, outras que se apagam, vozes do poder, gritos de injustiças. Desenvolvimentos/fissuras/penúrias, múltiplas faces no mesmo desenho, às vezes claras, outras difusas, imagens visíveis que se misturam com outras silenciosas, tempos e espaços de ultrapassagens, de movimentos abertos a novos tempos, *claroscuros*⁴ das *cubanidades*.

Mesmo assim, as músicas e danças de culturas alheias, continuaram perambulando pelos cenários da sociedade cubana. Segundo Méndez (2000), entre 1838 e 1868 a companhia *Los Raveles* realizaram não menos de treze temporadas, destacando-se em 1849 a estreia em Cuba de *Giselle*, oito anos após sua criação em Paris, o que significou um recorde na

⁴ “Del italiano *chiaroscuro*. Distribución de los valores tonales del **color*** en la organización de una obra, que no debe confundirse con el contraste entre luz y sombra. En la organización de los valores tonales hay, en toda la Historia del Arte, dos tendencias: Las relaciones tonales *planas*, características de los primitivos y de los orientales, presente también en la pintura occidental del siglo XX, a partir del **fauvismo***. La otra tendencia la comprenden las relaciones tonales y los gradientes de claros y oscuros, con objeto de representar la *tridimensionalidad*, como hace el Renacimiento y la Academia, por ejemplo. En esta tendencia, los objetos están definidos esencialmente por sus contornos” (Lajo & Surroca, 2001, p. 48-49).

época. Esse acontecimento, conexo à apresentação em Havana da famosa Fanny Elssler na obra *La sílfide*, em 23 de janeiro de 1841 no recém-construído *Teatro Tacón*, favoreceram a passagem para uma estética diferente. Da dança espanhola abriram-se as portas ao balé francês.

No entanto, a presença de companhias estrangeiras de balé não permaneceu por muito tempo. As suas apresentações foram ficando cada vez mais limitadas, fato que se estendeu até a primeira década do século XX, sendo que “[...] a partir de 1850, la opera va ganando terreno, y se recordará a la Elssler sólo como un mito, una especie de increíble leyenda que hoy podemos considerar como un lejano anuncio de lo que sería la *escuela* cubana de ballet” (Méndez, 2000, p.75, itálico no original).

Danças e ritmos alheios se teceram com outros já próprios da terra que os acolheu, mesmo que foram, num tempo, estranhos. Movimentos de trabalho, acariciados pelos aromas do tabaco e do café, se misturaram com os movimentos sutis e brutais das brigas de galos, e com os sons de instrumentos musicais que cruzaram os mares. Ritmos do *zapateo*, dança simples e vigorosa, que simula os movimentos selvagens dos galos embaralhados com a doçura, flexibilidade e harmonia da cana de açúcar que cresceu nos campos:

El baile de los guagiros es sencillo y ardiente como su vida. Dos personas , hombre y mujer , principian este baile , que consiste en un paso sencillo marcado enérgicamente de tiempo en tiempo por patadas en el suelo que llevan el compás de la música , que es también muy sencilla , y que carece del acorde mayor y del acorde, relativo. Pero cuánta pasión en los ojos y en las actitudes del guagiro ! cuán agradable sencillez en la postura de la guagira ! Sus manos sostienen ligeramente por ambos lados los pliegues de su vestido echándolo hácia adelante á la manera de flores tímidas que cierran sus pétalos al calor del sol. El guagiro con los dos brazos atrás, con la muñeca izquierda agarrada con los dedos-de la mano derecha, con los ojos vivos y la actitud fiera, se adelanta hácia la mujer, que se vá retirando al mismo tiempo, hasta que al fin la alcanza; entonces finge retirarse, y es perseguido á su vez por su compañera, hasta que al fin se juntan, y el baile toma un carácter delirante -que dura hasta su conclusión. Los bailarines no se detienen nunca hasta que los espectadores observan sus cansancio, y son reemplazados por otros; pero los primeros nó dejan de bailar sino uno despues

de otro á compás, y sin que la música cese. Por lo general el hombre es reemplazado muchas veces antes que la mujer⁵ (Merlin, 1844, p.39).

Caminhos que entrelaçaram os espaços rurais colmados de improvisações, décimas, *contrapunteos*⁶, narrações de/a vida cotidiana, ao trabalho, à mulher, à natureza; caminhos coloridos com a mofa sarcástica e a elegância do duplo sentido, com *sones* e *danzones*⁷ que acompanharam os eventos das associações culturais nos contextos urbanos. Misturas que são perpassadas por fissuras na economia cubana, que segundo Sarmiento (2005) foi impactada de maneira negativa pela queda do preço do açúcar, da madeira e do café, e sobretudo pela proscricção da escravidão. Contudo, não se interrompeu o seu desenvolvimento.

Mas o tecido mudou. Novos e velhos desenhos se (des)compuseram, juntaram-se no mesmo espaço de lutas: as cores das peles, as ideias, as culturas, os sentimentos que foram nascendo nos cubanos, a responsabilidade com aquela terra que muitos viu nascer, e a outros acolheu. Fios de diferentes tons, entrelaçados no pano da cultura e sociedade que foi se constituindo.

No ano de 1915 os murmúrios da dança em Cuba viraram barulhos com o início, em Havana, da turnê latino-americana da legendária Anna Pavlova, no *Teatro Payret*, com seu *partenaire* Alexander Valinin.

El primer país latinoamericano en el que actuó Anna Pavlova con su compañía fue Cuba. La gira comenzó el 13 de marzo de 1915 con un espectáculo en el Teatro Rayget [Payret], donde se reunió toda La Habana teatral. Anna Pavlova danzó en ese día ballet clásico de su Teatro Marinski. Y por cierto que interpretó su miniatura favorita “La muerte del cisne”. El éxito fue impresionante. Al día siguiente todos los periódicos presentaban comentarios colmados de admiración. “Heraldo de Cuba” definió a Anna Pavlova de “regalo de los dioses que desean cegarnos con su rayo divino”. Su “Cisne fue declarado un “milagro artístico” (LA VOZ DE RUSIA, 2011).

⁵ Nesta cita respeito as regras ortográficas do texto original.

⁶ Em Cuba é um termo usado na música popular para se referir as disputas entre dois ou mais pessoas, que podem ser usadas em diferentes tons.

⁷ Tanto o *son* quanto o *danzón* são ritmos e bailes de origem cubano.

Segundo os apontamentos de Méndez (2000, p.77) “[...] los habaneros se conmovieron hasta las lágrimas con las ejecuciones de aquella mujer-cisne que cada noche moría para reaparecer luego en otra brillante prueba de lucimiento [...]”. Cuba converteu-se em cenário recorrente nas turnês da Pavlova pela América. *Giselle*, *Coppelia* e *A flauta mágica* foram admiradas pelo público cubano em 1917. No inverno de 1918-1919 Anna Pavlova propôs ao público cubano *A bela adormecida*, *Fausto*, e *A noite de Walpurgis*. Mesmo que não estivesse planejado, *A morte do cisne* era exigida em cada apresentação. A respeito, Castañeda (2015) ressalta as palavras de Pedro Simón⁸ ao se referir à significação da dançarina para o balé cubano:

Nosotros tenemos dos símbolos de la historia de la danza antes del Ballet Nacional de Cuba, que fueron la austríaca Fanny Elssler, una de las grandes bailarinas del romanticismo, y en el siglo 20, Anna Pavlova. Las dos estuvieron en Cuba. Luego vendría el mito Alicia Alonso, quien da origen a una escuela de ballet y una compañía (Simón, apud Castañeda, 2015, s/p).

O bater das asas daquele cisne em agonia pode-se ouvir ainda hoje, (re)criado em uma multidão de corpos que dançam, em outros movimentos, em novas cadências marcadas por outra cultura, não sem menos paradoxos entre belezas e agonias. A plumagem voou pelo tecido cultural cubano, ficando entrelaçada aos seus fios, acrescentando a esse tecido tempos outros e tons vários.

Alejo Carpentier⁹ teve em suas mãos belos e complexos fios entrelaçados no pano da cultura cubana; foi testemunha, na infância, da agonia do cisne interpretado pela Pavlova e, trinta anos depois, do outro bater de asas, aquele (re)criado por Alicia Alonso. Tentando não estabelecer paralelos, Carpentier (1990) entreteceu as brumas de sua lembrança com as vivências de uma atuação mais recente, da sua impressão ao:

[...] hallar en Alicia Alonso la misma expresión de dolor, la misma presencia de la muerte en un ser herido, ese mismo aletear sin esperanzas, agonía de las alas,

⁸ Pedro Simón é atualmente diretor do Museu da Dança de Havana. O museu abre suas portas no ano de 1998, coincidindo com o aniversário 50 do Balé Nacional de Cuba. Para aprofundamentos, vide: <<http://www.balletcuba.cult.cu/museo-nacional-de-la-danza/>>. Acesso em: 28/04/2017.

⁹ Alejo Carpentier Valmont (Lausana, Suíça, 1904- Paris, 1980) Grande novelista, intelectual e representante da vanguarda estética e o pensamento cubanos. É considerado um paradigma da maturidade narrativa insular do século XX, a crítica do periodismo cultural e o ensaio. Tem também uma obra destacada como teórico do mundo latino-americano e do caribe, musicólogo e gestor de projetos editoriais, plásticos e musicais. É considerado uma das figuras mais relevantes das letras hispano-americanas. Para aprofundamentos, vide: <https://www.ecured.cu/Alejo_Carpentier>. Acesso em: 17/04/2017.

nostalgia del vuelo, caída de Ícaro, que daban un carácter tan patético a la danza de su ilustre predecesora [...] (Carpentier, 1990, p.47).

O autor, sublinha aquele jogo de limiares que compartilha a bailarina com os espectadores, onde sua prodigiosa técnica, que quase encerra a frialdade de um desempenho impecavelmente controlado, desliza-se levemente ao palpitar da paixão.

Nesse cenário, bateram também asas o desenvolvimento, desta vez da economia cubana. Perante o aumento do preço do açúcar a partir de 1915 e o consequente crescimento econômico de Cuba, beneficiou-se o desenvolvimento das artes e, ao mesmo tempo, a diversidade das preferências de um público elitista, fundamentalmente interessado na ópera, na música e na dança (Méndez, 2000).

No ano de 1918 fundou-se a *Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana*, que perdurou até os primeiros anos do período revolucionário, com o intuito de promover e financiar atuações em Cuba de figuras relevantes da música e da dança da arena internacional, incluindo o *American Ballet Theatre*. Essa Sociedade cultural, no ano de 1931, atravessou uma situação econômica crítica decorrente da queda do preço do açúcar e da crise social geral que afastou os mecenas locais. Ante esse panorama, seus organizadores resolveram criar três escolas de nível elementar, com fins lucrativos: balé, violão e declamação. O lucro, afirma Méndez (2000), devia compensar a diminuição das doações com as quais a Sociedade sobrevivia até então. A intenção não era formar artistas profissionais, mas no balé iniciou-se um trabalho pedagógico, para além das intenções dos promotores.

No caso da escola de balé, o dançarino russo Nikolai Yavorski foi contratado como diretor. Segundo Cabrera (2010), as alunas da época eram, principalmente, filhas de associados à Sociedade Pro-Arte, cujas famílias procuravam investir em seus corpos, de modo a torná-los esbeltos e atraentes para os padrões estéticos da época. O trabalho do professor Yavorski obteve resultados além dos objetivos iniciais, estimulando a vocação pelo balé em várias alunas. A própria disciplina, responsabilidade e interesse de Yavorski (Cabrera, 2010; Méndez, 2000) contribuíram para a apresentação de obras como *Grande valsa* do balé *A bela adormecida*, onde apresenta-se, no seu primeiro papel principal, a

menina Alicia Martínez del Hoyo, que, no decorrer do tempo, converteu-se na mítica Alicia Alonso¹⁰.

O primeiro menino a se matricular foi o jovem Alberto Alonso¹¹, que se tornara, anos depois, uma das figuras mais importantes do que hoje é conhecido como *Escuela Cubana de Ballet*. Já no ano de 1934, na montagem do balé *Danças polovtsianas do Príncipe Igor*, criadas originalmente por Mikjail Fokine, Alberto Alonso destacou-se, e no ano de 1935 esteve junto com Alicia nos papeis centrais de *Coppelia*. Nesse mesmo ano o Balé Russo de Montecarlo, ao se apresentar em Havana, contratou o jovem Alberto Alonso. Algum tempo depois o seu irmão Fernando Alonso¹² ligou-se à dança. Apesar de seus vinte anos, graças a sua dedicação, no ano de 1936 dançou com Alicia em uma criação do próprio Yavorski, *Claro de Luna*, baseada na sonata homônima de Beethoven. Emergem assim, em um tecido cultural em constante processo de renovação, outros desenhos, fios de estrelas, meninas, meninos, rupturas, notas musicais em tensão que sinalizam outras expressões das *cubanidades*.

Embora a Sociedade Pro-Arte Musical de Havana e as apresentações de danças estivessem ganhando prestígio, não era possível a formação acadêmica das/os dançarinas/os em Cuba devido à falta de um corpo de professores treinados para tais empenhos. Em decorrência, Alicia e Fernando resolveram continuar a sua formação nos Estados Unidos. No ano de 1940 ambos foram aceitos nas provas de admissão do *American Ballet Theatre*, recém-criado. Para essa nova companhia de dança foram

¹⁰ Alicia Ernestina de la Caridad del Cobre Martínez del Hoyo (Havana, Cuba, 1920). *Prima Ballerina Assoluta* e Diretora do Balé Nacional de Cuba. É uma das personalidades mais relevantes na história da dança mundial. Constitui a figura mais destacada no âmbito do balé clássico ibero-americano. No verão do ano 1937 casou com Fernando Alonso, assumindo o seu sobrenome. No ano de 1948 fundou, em Havana, o Balé Alicia Alonso, mudando para Balé Nacional de Cuba após 1959. As suas versões coreográficas dos grandes clássicos são célebres internacionalmente, as quais têm sido dançadas por outras importantes companhias. Para aprofundamentos, vide: <www.balletcuba.cult.cu>. Acesso em: 12 jun. 2016.

¹¹ Alberto Alonso Rayneri (Havana, Cuba, 1917- Miami, Florida, EUA, 2007) Uma das figuras fundamentais na história da dança profissional cubana. Ao longo de mais de sete décadas como dançarino, coreógrafo e professor, ofereceu um grande serviço não só para Cuba, mas também para o movimento internacional do balé clássico. Foi um dos pais do Balé Nacional de Cuba e da criação da *escola cubana de balé* (Cabrera, 2010).

¹² Fernando Juan Evangelista Eugenio de Jesús Alonso Rayneri (Havana, Cuba, 1914 - Havana, Cuba, 2013). Destacado dançarino, professor e coreógrafo. Um dos pedagogos mais proeminentes do balé de nosso tempo. Participou da fundação do Balé Nacional de Cuba e é um dos pilares da gestação da *escola cubana de balé* ao realizar um extraordinário trabalho de pesquisa e criação de um método para o estudo do balé, considerando as condições e características dos cubanos. Desempenhou-se como diretor da Academia de Balé Alicia Alonso desde sua criação no ano 1950, até o ano 1975. A partir deste momento começa a dirigir o Balé de Camagüey até 1992. Desenvolveu um importante trabalho na assessoria de prestigiosas instituições da dança dentro e fora do país (Cabrera, 2010).

contratados os principais maestros e coreógrafos da época. Multiplicidade de vozes que espalharam os sussurros da antiga escola russa, mas também os ímpetus renovadores e as inquietações contemporâneas, sem perder a herança clássica. O *American Ballet Theatre*, para Méndez (2000, p.84), “[...] fue la gran escuela que fortalecería la genialidad como ejecutante de Alicia, y las dotes como profesor de Fernando [...]”.

As trajetórias dos artistas cubanos foi ganhando reconhecimento no exterior, mas estes sempre tinham a preocupação de contribuir com o desenvolvimento do balé em Cuba. Assim, viajaram em vários momentos até Havana e colaboraram com a escola nos seus primórdios. Nesse período, a direção da escola estava sob o comando do professor búlgaro George Milenoff, até o ano de 1940 quando passou às mãos de Alberto Alonso, após sua experiência no Balé Russo de Montecarlo.

A partir desse momento, suas obras destacaram-se por apresentar uma amálgama de textos, música, ilustrações, na que apareceram as vozes de artistas cubanos junto aos clássicos do balé, mostrando tanto a originalidade de Alberto Alonso quanto o seu esforço por conseguir uma arte com distinção nacional, na qual desvendava e transfigurava acontecimentos que afligiam uma nação em efervescência. Este cenário constituiu um importante antecedente para a criação da obra *Antes del alba*, que segundo Méndez (2000), provocou um escândalo na época, ao encenar a miséria, a angústia e alienação da sociedade cubana, permanecendo como uma obra típica da identidade nacional. Foi dançada, no ano de 1947, por Alicia, com composição musical do músico cubano Hilario González, onde mistura nas suas partituras, ritmos populares cubanos (boleros, guarachas e bote), com ritmos de origem negro (rumba, conga de carnaval). Os desenhos cênicos foram feitos pelo afamado pintor, também cubano, Carlos Enríquez¹³, usando elementos da cultura *Abakuá*¹⁴. O balé foi censurado pela elite burguesa e pela imprensa, mas poder-se-ia apontar que constitui um dos acontecimentos políticos iniciais do balé em Cuba.

¹³ Carlos Enríquez Gómez (Zulueta, Las Villas, Cuba, 1900 - La Habana, Cuba, 1957). Artista da plástica cubana com grandes qualidades. Foi um rebelde que fazia parte de um grupo de pintores que nos inícios do ano de 1925 romperam com as tendências da academia para criar um novo estilo na pintura cubana. É considerado um dos mais grandes artistas da plástica cubana da primeira metade do século XX (Sánchez, 1996).

¹⁴ A Sociedade *Abakuá* cubana é herdeira das tradições associativas masculinas do Calabar (atuais territórios do sudeste da Nigéria e do sudoeste de Camarões). Seu surgimento em Cuba data da terceira década do século XIX sob o intuito de proteger a seus membros das difíceis condições socioeconômicas da época (Guanche, 2012).

A obra *Antes del alba*, foi, segundo pensamos, a primeira ação que incomodou os contextos do balé nessa época. Isso não foi somente pelo fato de quebrar os temas que tradicionalmente se apresentam no balé clássico, e trocar as histórias românticas de príncipes e princesas, de fadas e personagens saídos dos sonhos, por enredos onde se vislumbram as problemáticas de pessoas pobres e exploradas nas suas cotidianidades sociais. Nem por trocar os castelos, símbolos de força, poder e riqueza, por uma espécie de prédio, chamado em Cuba de *solar*¹⁵, símbolo de pobreza, embora, seja também um espaço de força e poder, no sentido de se instituir como um espaço cheio de porosidades. Espaço onde pessoas e coisas, podem-se desdobrar num mundo de possíveis; onde o privado e o público perdem as suas fronteiras ; onde revelam-se insuspeitadas fendas nas relações brigas/cumplicidades que podem converter seus muros imaginários em fortalezas intransponíveis, sob sentimentos de coletividade, de pertença, de solidariedade, sendo assim, “espaços abertamente fechados”.

O incomodo também não é pela virada na música, ao se escutar os sons das vozes populares cubanas, dos ancestrés africanos, ao invés dos acordes dos grandes clássicos; nem pelos desenhos da cena ou as vestimentas das/os bailarinas/os; ou pelos desafios de dançar nas pontas ritmos tipicamente cubanos, dentre deles, um que abrange popularidade e complexidade: a *rumba columbia*.

Quantos desafios encerrados nas pontas dos pés? Desafios nas tradições do balé e suas relações, que incomoda e cria desconfortos. Estranhamentos que quebram os ditos, pelas fendas que abriu, pelos possíveis que desvendou, pelas vozes silenciadas que se escutaram gritar, pela sua polifonia, pelas resistências que abrange, pela sua potência num contexto convulso. Pontas que já estão carregadas de paradoxos, das mulheres, os sacrifícios, o trabalho, a dor, a beleza, o poder; agora em diálogos com novos desafios: dos homens, dos ritmos, novos trabalhos, outras dores, outras maneiras de se expressar a beleza e o poder. Ativismos, responsabilidades e resistências que se atualizam .

Na obra se redistribuíram os espaços e os tempos, as relações e movimentos dos corpos, as relações com as imagens, com a música, com os temas, se reconfiguraram os símbolos e as maneiras típicas de se expressar. Se tornaram visíveis as particularidades do contexto

¹⁵ Chama-se em Cuba de *solar* à prédios onde moram muitas famílias ligadas à escassos recursos e situações de marginalidade. Geralmente vivem em condições precárias, em espaços pequenos e superlotados. As vezes compartilham espaços, como o banheiro e o pátio interior. Também podem-se chamar de *ciudadela* ou *cuartería*.

nesse momento: sociais, culturais, políticas, económicas, religiosas. Destacou o que ninguém deseja ver, ou ouvir, o que perambula pela sociedade como fantasma, as vozes de ontem, mas também, as que não se escutaram nesse momento, agora invadindo o “espaço sagrado” do balé: o teatro. Se criaram diálogos diferentes com os espectadores, provocando o estranhamento do “natural”, o que imprime outros sentidos às relações espectador do balé/obra.

Produziram ruídos na expressão do belo, característico do tipo de dança que se apresenta, desvendando tensões entre o mundo do balé clássico, historicamente constituído, com seus linguagens próprios que visam às elites; e um outro mundo, “o mundo dos outros”, dos que não encaixam nesse linguagem, nem são ouvidos; paradoxos povo elite/povo dos subúrbios, que colocam no pano os interstícios da condição humana ; pontas que dançaram o limiar entre luzes e trevas, ponto de (des)encontros que semearam as sementes de outros possíveis, aqueles que hoje enfraquecem as distâncias dos mundos, germinadas nas expressões diversas das *cubanidades*, nas maneiras em que os sujeitos que constituem o mundo da dança clássica, se importam com aqueles que ficaram fora dos seus domínios. Deste modo, *Antes del alba* foi um dos primeiros momentos onde o balé afirma a autoria do fio com que se tece o pano, fazendo ouvir vozes até então silenciadas.

No final da década dos anos de 1940, atuando já como primeira dançarina no *American Ballet Theatre* (Cabrera, 2010; Méndez, 2000) , Alicia Alonso sonhava em criar em Cuba uma companhia de balé profissional. Nesses anos, aproveitando as dificuldades econômicas do *American Ballet Theatre*, Alicia e os irmãos Alonso contrataram dançarinas/os importantes para trabalhar em Cuba.

A gestação de um projeto de balé profissional em Cuba associa-se a esses três nomes fundamentais: Alicia, Fernando e Alberto Alonso (Cabrera, 2010, 2014; Domingo, 2008; Méndez, 2000; Simón, 2004). Em 20 de outubro de 1948 eles fundaram o *Ballet Alicia Alonso*, constituído, fundamentalmente, por dançarinas/os formados no balé norte-americano. Pela composição das/os dançarinas/os, não podia nomear-se como balé nacional, mas desde 28 de outubro de 1948, ao oferecer sua função inaugural no teatro *Auditorium* de Havana:

[...] se hizo evidente que la política de repertorio de la agrupación era manejada con suma inteligencia: se educaba al público cubano en la apreciación de los

principales clásicos del género, a la vez que se propiciaba la creación de nuevos ballets por autores nacionales y latinoamericanos (Méndez, 2000, p.93).

Eis o novo cenário para manter o trabalho de magistério de Fernando Alonso e a presença de professores convidados que garantiam o rigor acadêmico, e “[...] permitían assimilar elementos valiosos provenientes de distintas escuelas nacionales, aunque predominaba la escuela rusa y algunos elementos de la italiana” (Méndez, 2000, p.94). Eis o novo cenário para novas misturas, para novos sussurros possíveis de serem auscultados na atualidade.

Porém, para além daquele presente, era necessária a formação de bailarinas/os profissionais em Cuba, o que não constituía um propósito de Pro-Arte, motivo pelo qual foi criada a *Academia Nacional de Ballet Alicia Alonso*, em 1950. Quebrando os padrões tradicionais de formação e baseando-se em um aprofundamento das pesquisas pedagógicas, sob o intuito de criar um método próprio de ensino que evidenciasse as características étnico-culturais do cubano (Méndez, 2000; Simón, 2004), a nova instituição delineou seus rumos e começou a produzir os murmúrios de uma escola singular.

A reconfiguração do cenário geral do balé em Cuba incluiu apresentações do Balé Alicia Alonso em espaços não usuais para o balé clássico (Cabrera, 2010; 2014; Domingo, 2008; Méndez, 2000; Simón, 2004). Deslocar-se dos enquadramentos do teatro, para invadir outros espaços não pensados para bailar balé clássico, seja em Havana, ou em cidades pequenas, sem muitos recursos, intervindo em praças públicas, ou invadindo areias esportivas com as pontas dos pés, foi criando fissuras nas tradições do balé clássico em Cuba, permitindo aparecerem flashes não avistados antes. Desta forma, se foram abrindo nesses espaços um leque de possíveis, de maneiras diversas, de relações com a arte, a dança, a música, os cenários, as cidades, com seus ditos ou não ditos, os espectadores, fluxos que constituíram fios importantes no tecido das suas *cubanidades*.

Esses deslocamentos espalharam pelo país os sons, passos, ornamentos, histórias de outras épocas e espaços, (re)povoando-o. Mas também, foram diminuindo as distâncias entre o balé – e seus protagonistas – e as pessoas que habitavam o país, sobretudo aquelas que não tiveram antes a possibilidade de acesso aos teatros, seja por não existirem nos seus lugares de residência, por impossibilidades econômicas ou por desconhecimento sobre o gênero. Assim, abrolharam outras visibilidades, novas formas de se relacionarem as pessoas com a arte que as/os bailarinas/os apresentavam, novas aproximações entre corpos em movimento que romperam os silêncios e barulhos de cenários cheios, até então,

de outros passos, outras corridas, até hoje presentes. Além disso, fizeram várias apresentações nos cenários internacionais entre os anos de 1948 e 1955, resultando no ganho de reconhecimento e admiração da imprensa e do público.

O ano de 1952 é marcado pelo golpe de Estado e imposição da ditadura militar sob a chefia de Fulgencio Batista. Naquele momento cria-se o Instituto Nacional de Cultura que, entre outras medidas, estabeleceu a política de contratação de importantes figuras do mundo das artes para que respondessem aos interesses da ditadura. No caso do *Ballet Alicia Alonso*, nomeado *Ballet de Cuba* desde 1955, a companhia toda rejeitou as propostas realizadas, que incluíam uma pensão individual para Alicia. Assim, a própria Alicia expressou sua discordância através de uma carta enviada ao diretor do Instituto, em 15 de agosto de 1956. Anos depois a bailarina comentou seu desconforto de então:

Es que el episodio fue insultante. Ofrecerme dinero a mí, y dejar que muriera la compañía, o, más bochornoso, que yo la reuniera y la hiciera bailar en los tiempos de crisis, como para "distraer" al pueblo de Cuba, a los estudiantes, que eran de anjá... Nuestros estudiantes siempre fueron bravos (Alonso, 2001).

Esse fato desencadeou múltiplos protestos da imprensa e, sobretudo, da Federação Estudantil Universitária (FEU)¹⁶ a qual, ligada à *Universidad de La Habana*, convocou, no espaço do *Stadium Universitario*, a uma apresentação do balé como protesto diante dos acontecimentos que estavam em curso no país. Nesse mesmo cenário se entrelaçaram, numa dança anterior, sob os compassos do ano de 1949, os mesmos protagonistas – o balé e os estudantes universitários – numa luta conjunta por garantir a subsistência da dança e seu peregrinar por cenários nacionais e internacionais. No novo desenho, se apertaram os nós dos fios leves e resistentes do balé com os fios das cores intensas e de lutas dos jovens perante a represália da tirania para reconhecer oficialmente a companhia de balé.

Vozes que ecoam por trás das feridas, cicatrizes dos tempos, outras heranças. Legados de lutas, de rebeldias, danças de silêncios, de clandestinidades e cumplicidades, danças da vida. Bailarinas/os envolvidos com os tempos, paradoxos do balé e suas *cubanidades*.

¹⁶ A *Federación Estudiantil Universitaria* (FEU) é a associação de estudantes universitários cubanos que representa os seus interesses e faz valer seus direitos. Foi fundada em 20 de dezembro de 1922, pelo jovem revolucionário Julio Antonio Mella. Para aprofundamentos, vide: <https://www.ecured.cu/Federaci%C3%B3n_Estudiantil_Universitaria>. Acesso em: 17/04/2017.

Na época da ditadura militar (1953-1958), o nomeado Balé Alicia Alonso fechou por falta de financiamento, porém a formação académica dos dançarinos fundadores se deslocou para outros contextos. Alicia e Fernando Alonso deram continuidade a sua carreira na União Soviética, junto a outras jovens figuras. Essa experiência aportou as/os dançarinas/os cubanos conhecimentos importantes para a criação de uma escola cubana de balé.

Neste intermédio, a dançarina russa Anna Leontieva¹⁷ deu continuidade à formação de dançarinas/os na sua Academia, em Cuba. Criou o Balé de Câmara em 1956, mantendo-se até 1961 (Domingo, 2008; Méndez, 2000). Essa foi uma companhia integrada por poucas/os dançarinas/os que ofereciam apresentações simples em cenários pequenos, mas garantiu, de alguma maneira, que os ecos da dança não ficassem apagados na ilha.

O triunfo da Revolução em Cuba em 1959¹⁸ garantiu, desde os primeiros momentos, apoio para a reorganização balé. No novo projeto político, as forças no poder encaminhavam os seus passos em direção ao desenvolvimento da cultura na Ilha. Assim, foi criado o Balé Nacional de Cuba com apoio do governo no ano de 1960. Em 1962 foi fundada a Escola Nacional de Balé com o intuito de organizar a formação de bailarinos em Cuba. Constitui-se, assim, uma rede de abrangência nacional que ainda possibilita a formação das/os dançarinas/os clássicos cubanos sob um método pedagógico único. Nessa nova política é importante sublinhar os frutos não só do Balé Nacional, mas também do Balé de Camagüey, que constitui a segunda mais importante agrupação profissional do género no país, fundada pela professora Vicentina de la Torre¹⁹ no ano de 1967; do Balé de Santiago de Cuba, companhia jovem, criada em outubro do ano de 1990, dirigida atualmente pela maestra Zuria Salmon; do Balé do Teatro Lírico de Holguín, herdeiro de uma tradição dos anos de 1950 do século XX, quando a professora Angélica

¹⁷ Professora e dançarina russa. Começa seus estudos de dança na Ópera de Paris e recebe a influência de prestígio *maîtres* e coreógrafos. Chega a Cuba na década de 1940 e dedica sua trajetória ao balé. Morre em 1979 (Méndez, 2000).

¹⁸ A Revolução Cubana constituiu um processo revolucionário que iniciou com o triunfo, em janeiro de 1959, do movimento de libertação liderado por Fidel Castro. Com esse processo foi implantado em Cuba o sistema socialista, liderado pelo próprio Fidel Castro (LEÓN, 2003). Disponível em: <<http://archivo.juventudes.org/textos/Documentos%20Historicos/Historia%20Revolucion%20cubana.pdf>>. Acesso em: 14/03/2016. Uma lista ampla de textos sobre Cuba é disponibilizada em: <<http://www.rebellion.org/apartado.php?id=393>>. Acessos em 18/05/2016.

¹⁹ Vicentina de la Torre Recio (Camagüey, Cuba, 1926 - Camagüey, Cuba, 1995), Dançarina e destacada professora da cidade de Camagüey. Fundadora do Balé de dita cidade. Disponível em: <[http://www.ecured.cu/Vicentina de la Torre](http://www.ecured.cu/Vicentina_de_la_Torre)>. Acesso em 19 jun. 2016.

Serrú²⁰ fundou a primeira academia nessa cidade, da nova Companhia Acosta Danza, criada por o bailarino Carlos Acosta no ano de 2015.

Considerando o cenário da dança no âmbito da complexa estrutura da arte em Cuba, podem-se estabelecer paralelos com as ideias de Bernstein (2009). O autor refere que quando se fala de “*escuela nacional*”, trata-se de uma arte profissional que ele chama de “*elevada*”. Segundo expressa, a escola nacional faz parte de um sistema que nomeia de cultura artística nacional, sendo que esta abrange outras formas de atividade artística que têm um papel ativo: as diferentes expressões de folclore, as artes de amadores, a cultura que chama de ‘massiva’, ‘popular’, e assim por diante. Deste modo, em Cuba se reconhece a profissionalização do balé clássico, a partir da criação de escolas para a formação dos dançarinos. Aliás, se reconhece o balé como um evento que dialoga com várias tendências no contexto de um sistema de abrangência nacional, o qual tem contribuído para a construção de sua singularidade e para o seu reconhecimento dentro e fora do país.

Nesta caminhada, no ano de 1964, como destacado por Méndez (2000), foi realizado na cidade de Varna, na Bulgária, um concurso internacional de balé que se tornou um dos mais prestigiados na área. Nessa edição do concurso ocorreram acontecimentos importantes para a dança clássica cubana: foram premiadas as dançarinas Mirta Plá, Josefina Méndez e o dançarino Rodolfo Rodríguez; o impacto do balé cubano na crítica especializada, liderada pelo crítico Arnold Haskell²¹, foi arrasador. Descobriram que existia um “modo cubano de bailar”. Em 1967, Arnold Haskell visitou o Festival Internacional de Balé de Havana, onde declarou:

[...] la Escuela Cubana de Ballet es una verdadera escuela nacional, como la rusa, la francesa o la inglesa y está debidamente establecida [...] Con integridad absoluta, dentro del rigor de la condición clásica, el temperamento del cubano da una nota especial, sin perjuicio de la disciplina [...] (Méndez, 2000, p.106).

As críticas feitas por Arnold Haskell vão estabelecendo conexões com alguns critérios expostos por Bernstein (2009) sobre aquilo que considera de específico ou particular na arte de uma etnia determinada. O autor fala de duas condições fundamentais: a “condição

²⁰ Angélica Serrú Balmaceda. Pioneira no ensino do balé em Holguín, Cuba (López, 2015).

²¹ Arnold Haskell, crítico de dança britânico fundador da Sociedade Camargo em 1930. Muito influente no desenvolvimento da *Royal Ballet School*, instituição que chegou a dirigir.

de individualidade” e a “condição de invariância”. A primeira dessas condições tem a ver com aqueles indícios ou suas combinações que distinguem a arte de um povo dos indícios da arte universal (Bernstein, 2009). Nesta lógica, o crítico de arte Arnold Haskell, como apontado acima, fez menção a esse “modo cubano” de dançar que se caracteriza pela presença de um elemento temperamental. Na sua explicação sublinha-se que, sem deixar de respeitar o classicismo e seus dogmas estabelecidos há séculos, as/os dançarinas/os incorporam movimentos que os individualizam e os distinguem ao mesmo tempo. Movimentos que ainda os assinalam dentre outras maneiras de dançar o balé clássico, além de outros estilos.

Embora a linguagem do balé apresente elementos afins do ponto de vista acadêmico, podem distinguir-se várias escolas nacionais. Méndez (2000, p.107) identifica a francesa, a italiana, a dinamarquesa, a russa, a inglesa, a norte-americana e a cubana. Ele fala de elementos sutis que as caracterizam, que as tipificam. Nesse sentido, refere que a escola cubana de balé, distingue-se pela unidade de estilo das maneiras de serem formadas/os as/os bailarinas/os nas diferentes escolas profissionais do país. O autor acrescenta que os programas de formação dessas escolas fundamentam-se nas experiências dos precursores do balé clássico em Cuba e nas contribuições de outros experimentados criadores.

A invariância, segunda das condições mencionadas por Bernstein (2009), refere-se à repetição e estabilidade desses indícios no tempo e no espaço de existência da determinada etnia. Ou seja, as tendências que vão se expressando através dos tempos e espaços numa determinada cultura que, de certo modo, a caracterizam. Falando da cultura cubana, então, faço referência aos modos de expressão, na arte, de suas *cubanidades*.

Existem evidências que mostram expressões, nas diferentes manifestações artísticas, de uma assinatura própria cubana. Ao pensar no campo da dança, pode-se distinguir que os corpos que dançam na cultura cubana, seja qual for a dança, tem características que poderiam expressar tendências nos modos de se movimentar que não são próprios só do balé clássico. Carolina Riera²² narra sobre sua experiência em Cuba enquanto aperfeiçoava sua formação em dança moderna:

²² Carolina Riera é formada em Artes, com especialização em Dança. Ministra aulas como professora especializada em Dança na Universidade do Chile e em diversas escolas e universidades. Uma parte de sua formação como bailarina a realizou em Havana, Cuba. Desde o ano 2006 integra o Balé Nacional do Chile. Para aprofundamentos, vide: <<http://www.uchile.cl/noticias/91178/quieres-estudiar-danza-bailarines-del-banch-comparten-su-experiencia>>. Acesso em: 17/04/2017.

Cuando comencé mis estudios de perfeccionamientos de danza moderna en Cuba me vi enfrentada a una forma de movimiento realmente especial y para mí completamente nueva, los años dedicados al estudio de la danza me permitieron en mis primeras reflexiones reconocer ciertos elementos técnico provenientes de la técnica Graham y algunos de mi experiencia en la técnica Cunningham, sin embargo estos eran tratados de una forma diferente donde además se conjugaban elementos que parecían provenir de una influencia más bien folklórica, una marcada tendencia a los elementos provenientes del afro como por ejemplo la fuerza de los movimientos, el trabajo de la ondulación del torso, la inclusión de la sensualidad, por nombrar algunos, y porque además el acompañamiento musical eran claramente percusiones y cantos africanos incluidos en las clases diarias (Riera Sanz, 2012, p.3).

Assim, no contexto do balé clássico no mundo, Cuba têm cores que a distinguem, mas que se conectam e entrelaçam com os fios e símbolos do tecido universal. Neste percurso pelos caminhos da trajetória do Balé Nacional de Cuba, transpareceu que suas expressões tem o colorido da terra, das águas, de movimentos sensuais que povoam os corpos daqueles que detém a musicalidade “nas veias”, como fios que tecem misturas e deixam ver um belo desenho, ainda mais sublime porque vai-se desvendando na sua unicidade, no seu estilo próprio.

Dentre as definições do que implica uma escola de balé podem-se mencionar algumas que considero mais abrangentes:

Escuela hace referencia a un modo de moverse que es homogéneo a varias generaciones de bailarines e incluye las características culturales de un país o territorio, una base científico-metodológica y el establecimiento de sus cánones de forma análoga por todos los maestros (Domingo, 2008, p.81).

Do mesmo modo, o crítico cubano Pedro Simón, assinala que uma escola de balé:

[...] no se expresa sólo en la forma peculiar del trabajo técnico de los bailarines, en la metodología que rige, define y ordena la actividad física que diariamente realizan los profesionales o alumnos de ballet en una sala de clases. Se define también como la suma de los diversos aspectos estéticos y emocionales que culminan en el resultado escénico total, en el producto artístico terminado, tal

como llega al público. La escuela cubana de ballet está integrada, en síntesis, por un conjunto de características de estilo, peculiaridades técnicas y rasgos emocionales propios en la proyección de los artistas desde la escena, presente en varias generaciones de bailarines, que se formaron técnica y artísticamente dentro de principios similares, y que reflejan en la danza una manera de ser, una idiosincrasia nacional. A la fisonomía de la escuela cubana contribuyó además, de manera decisiva, una línea artística y coreográfica propia, que es la expresión concreta y práctica de una determinada estética de la danza. Parte de esa estética se define en un concepto dinámico sobre las relaciones entre tradición e innovación: el respeto a la esencia de los clásicos, y su dialéctica unidad con el principio de que el arte debe ser siempre una expresión de contemporaneidad (Simón, 2004).

Por sua vez, Méndez (2000) realça que, tecnicamente, o balé cubano assume os elementos de outras escolas que tem a ver com as particularidades culturais do cubano, e assim pode-se dizer que:

[...] la ligereza de pies y la brillantez interpretativa de la italiana; la corrección y limpieza de la escuela inglesa; de la rusa se han derivado la fortaleza y virilidad del bailarín, y el ‘ataque’ o ímpetu para realizar los movimientos, así como la fluidez y naturalidad en el uso de los brazos (Méndez, 2000, p.109).

O elemento interpretativo ou dramático é descrito como a seguir:

[...] la concepción de los ballets clásicos como obras vivientes ejecutadas con pasión, no como un simple ejercicio; el otorgar gran importancia al cuerpo de baile, que debe estar perfectamente entrenado y tiene un papel específico en la acción dramática; la verosimilitud con la cual se ejecutan los pas de deux, donde la pareja realiza una especie de diálogo, bailando el uno para el otro y no como en otras escuelas, ambos para el público. Las pantomimas se interpretan como una parte orgánica de la obra, lo más integradas posible al baile y se busca la expresividad con todo el cuerpo, no solo con los brazos y el rostro” (Méndez, 2000, p.110).

As criações dos coreógrafos cubanos contemporâneos incorporam elementos do movimento cotidiano: a ampla gesticulação dos braços, o movimento do quadril das mulheres, assim como passos tomados da música folclórica tradicional. Também se têm

estabelecido conexões com aspectos das culturas africanas e a herança europeia do balé (Méndez, 2000). Portanto, o reconhecimento de uma escola na dança clássica sugere a presença de um estilo, uma estética que a distingue. Poder-se-ia dizer, então, que no contexto da dança clássica, se produzem relações com os modos de criar, de dançar, de afetar os corpos dos que dançam, relações que transbordam respostas previsíveis, respostas mediadas por vozes múltiplas, relações sensíveis, relações estéticas. Este tipo de relações as define Zanella (2013, p.45) como “[...] relações que provocam fissuras no supostamente natural e nos falsos permanentes/estáveis. Fissuras ciscos, que podem vir a se abrir e a provocar a abertura de tantas outras, para direções inesperadas”.

Um tecido em movimento

As escolas de balé poder-se-iam compreender como fissuras, aberturas, outros possíveis. Como potências, vozes que descompassam do ritmo enganosamente fixo do balé clássico. No caso da escola cubana de balé, esse outro possível deixa transparecer as características de um povo que dança seus movimentos cotidianos. Um constante ir e vir das suas possíveis fixações, desvendando as tensões de tempos passados e de hoje, que abrem outras fissuras e novos possíveis. O povo cubano, segundo Cabrera (2014), é um povo “siempre presto a expresarse en el lenguaje del movimiento”. E é assim que cobram vida as *cubanidades* em cada expressão da cultura, em cada pessoa que dança ao (des)compasso que as distingue, posto que [...] el ballet nació ¡del pueblo! Toda la riqueza de sus pasos proviene del folklore, del movimiento del pueblo, que después se fue tecnificando, fueron armándose sus pasos y conformándose un modo de enseñanza” (Alonso, 2001).

Através da arte, e neste caso, da dança clássica em Cuba, se expressa(m) a(s) cultura(s), as múltiplas relações da sociedade em seu devir, com suas complexidades, suas histórias, as épocas, as maneiras de se criarem as subjetividades e suas relações com os movimentos e modificações corporais. Corpos que carregam, nos seus movimentos, as tensões das culturas e os tempos, e povoam os espaços ao dançar:

[...] A dança não é, então, a dança do corpo; mas uma dança no corpo. E não é de um par que se trata (*pas de deux*): são multidões que dentro de mim dançam, multidões que habitam meus pensamentos, multidões que habitam minha carne: as imagens do vento nas palmeiras encontram meu quadril que encontra as

imagens de leveza das borboletas que encontram o impulso de minhas pernas que encontram [...] (Silva, 2007, p.189).

Deste modo, transpareceram as tensões de tempos e espaços múltiplos, constitutivos do tecido cultural, um (entre)tecido em devir, que muda constantemente seus sentidos, valores, tons, cores, com o passar dos tempos pelos espaços, com a encarnação dos espaços nos tempos, pelas vivências e experiências que dialogam em cada acontecimento, pelas maneiras próprias de expressão dos eventos, pelas maneiras de sentir-se parte deles. Esse tecido tem tons diferentes, tons que iluminam outros fios e deixam ver novos desenhos. Nascem do interior da dança clássica outras relações estéticas, diversos estilos e maneiras de se expressar os corpos em movimento. Como toda semente, não se afastam totalmente das tradições e heranças do classicismo, mas ultrapassam as fixações dos corpos, ajustam-se, aos poucos, a tempos outros, abrangem corpos com movimentos mais flexíveis, mais livres, mais abertos. Tempos novos, espaços que se misturam e dialogam, aberturas possíveis, novos sentidos, a grande festa do (re)nascimento:

La verdad es que yo quisiera lanzar el bailarín del siglo XXI. Sería un bailarín que pudiera hacer lo mismo clásico que contemporáneo, y también otras visiones dancísticas, como hip hop, capoeira... En fin, ¡que lo pueda hacer todo! Sería maravilloso poder invitar a coreógrafos de todas las latitudes del mundo y decirles: ‘Yo tengo un bailarín que puede hacerlo todo. Tú, sueña... que nosotros lo vamos a bailar’ (Acosta, 2017).

Na festa dos (re)nascimentos há muitas fendas ainda por desvendar. Muitas maneiras de se expressarem as *cubanidades* nos corpos dos que dançam suas utopias, e as alheias, sob o véu do balé clássico. Os fios do pano se encaminham para outros desenhos, a imagin(ação) de outros possíveis movimenta as mãos para ligar, com a (im) paciência do artesão, as tensões de vozes e tempos.

Referências

1. Acosta, C. (2017). *Acosta Danza y el bailarín del siglo XXI/Interviewer: P. Ángel & D. Stable*. La Jiribilla. Revista de cultura cubana, La Habana.

2. Alonso, A. (2001). *La voluntad, Carmen sempiterna/Interviewer: H. Rosete Silva & J. C. Guanche*. La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana (Vol 19), UNEAC, La Habana.
3. Bajtin, M. (1999). *Estética de la creación verbal* (10ª Ed. ed.). México, D.F.: Siglo XXI Editores.
4. Bakhtin, M. (2012 [1924]). *Para uma filosofia do ato responsável* (V. Viotello & C. A. Faraco, Trans. 2ª Edição ed.). São Carlos: Pedro&João Editores.
5. Benjamin, W. (1987a). *Rua de mão única. Obras escolhidas* (Vol. Vol. 2). São Paulo: Brasiliense.
6. Benjamin, W. (1987b). *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense.
7. Bernstein, B. (2009). Algunas consideraciones en relación con el problema “arte y etnos”. In D. Navarro (Ed.), *El pensamiento cultural ruso en criterios: 1972-2008* (Vol. 2, pp. 246-269). La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.
8. Cabrera, M. (2010). *El ballet en Cuba: nacimiento de una escuela en el siglo XX* (1ª Ed. ed.). Buena Aires: Balletin Dance.
9. Cabrera, M. (2014). Retrato de la escuela cubana de Ballet. Retrieved from <http://www.cubadebate.cu/fotorreportajes/2014/10/27/retrato-de-la-escuela-cubana-de-ballet/#.VWADJPD0-dM>
10. Carpentier, A. (1990). *Letra y solfa: ballet 2. Variaciones sobre el ballet*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
11. Castañeda, M. (2015). Ana Pavlova: gran mito de la danza en el centenario de su visita a Cuba. *Granma*.
12. Domingo, L. (2008). El Ballet Nacional de Cuba. A 60 años de su fundación. *Espacio Laical*, 80-82.
13. Ecured. (s/d). Fernando Ortiz Ecured. *Enciclopedia colaborativa cubana en red*. La Habana.
14. García, D., & Zanella, A. (2017). Entrelaçando fios. Cuba e suas cubanidades no tecido da Escola Cubana de Balé. *Urdimento (UDESC)*, 1(28), 202-220.

15. Guanche, J. (2005). El legado indígena a la cultura cubana. Retrieved from <http://www.caribenet.info/ilnostrosito.asp?l=spa>
16. Guanche, J. (2012). La sociedad abakuá y su influencia en el Arte. Retrieved from <http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/la-sociedad-abakua-y-su-influencia-en-el-arte/21353.html>
17. La-Voz-de-Rusia. (2011). Desde México hasta Buenos Aires en el ritmo de la danza. Retrieved from http://mundo.sputniknews.com/spanish_ruvr_ru/radio_broadcast/53074770/59247541/sp.ria.ru
18. Lajo, R., & Surroca, J. (2001). *Léxico de arte* (4ª Ed. ed.). Madrid: Ediciones Akal, S. A.
19. López, A. (2015). Directorio de personalidades. Retrieved from <http://www.baibrama.cult.cu/pages/person.php?idperson=6>
20. Méndez, R. (2000). *El ballet. Guía para espectadores*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
21. Merlin, C. d. (1844). *Viaje á La Habana*. Madrid: Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica.
22. Ortiz, F. (2002 [1940]). Los factores humanos de la cubanidad. (Mayo-diciembre), 1-15.
23. Riera Sanz, C. (2012). *Ramiro Guerra, bailarín, coreógrafo y maestro*. (Licenciatura en educación. Especialidad Danza), Universidad de Chile, Santiago de Chile. Retrieved from <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/111578/riera.pdf?sequence=1>
24. Sánchez, J. (1996). *Vida de Carlos Enríquez* (1ª Ed ed.). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
25. Sarmiento Ramírez, I. (2005). Itinerario histórico de la identidad cultural y la nacionalidad cubana. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 84(1), 193-223.

26. Silva, J. S. d. (2007). Movimento corporal e processos de subjetivação: um olhar através da dança. In O. d. S. Soubbotnik & M. Soubbotnik (Eds.), *O Corpo e suas fic(xa)ções* (pp. 184-192). Vitória: PPGL/MEL.
27. Simón, P. (2004). El Ballet Nacional de Cuba: algunos aspectos de su trayectoria. Retrieved from http://www.lajiribilla.co.cu/2004/n156_04/156_20.html
28. Torres Cuevas, E. (1995). En busca de la cubanidad. Parte I. *Debates Americanos, Enero/junio(1)*, 2-17.
29. Torres Cuevas, E. (1996). En busca de la cubanidad. Parte II. *Debates Americanos, Enero-junio(2)*, 9-11.
30. Torres Cuevas, E. (1997). En busca de la cubanidad. Parte III. *Debates Americanos, Enero-junio(3)*, 3-10.
31. Zanella, A. (2013). *Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS.